Rosa Maria da Silva

Alejo Carpentier: Um Ensaio de Caracterização Estilística

unesp

ROSA MARIA DA SILVA

ALEJO CARPENTIER:

UM ENSAIO DE CARACTERIZAÇÃO ESTILÍSTICA

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
870/99

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de **Doutor em Letras** (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. *Antonio Manoel dos Santos Silva*

já xerocado

São José do Rio Preto

1998

ROSA MARIA DA SILVA

ALEJO CARPENTIER:

UM ENSAIO DE CARACTERIZAÇÃO ESTILÍSTICA

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e Orientador: .....

2°. Examinador: .....

3°. Examinador: .....

4°. Examinador: .....

5°. Examinador: .....

São José do Rio Preto, de de 1998.

unesp

A Ivone,

mestra e amiga. Sempre.

Agradecimentos

Expressamos nossa sincera gratidão a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho; e, de modo particular, agradecemos:

ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, pela exemplar e segura orientação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Índice

Resumo/Abstract, **6**

Introdução, **7**

I. Composição e linguagem em "Viaje a la semilla", 16
1. *A estrutura circular: embate de linearidades e vertentes*, **16**
2. *A apreensão de uma vontade de estilo por meio da teoria wölffliniana*, **26**
A linguagem pictórica, 26
O pictórico como referência, **29**
O pictórico como expressão, **40**
Superposições e trocas, **49**
As massas sonoras, **51**
A desordem sintática, **58**
A linguagem profunda, 65
A profundidade referida, **66**
A profundidade concretizada, **76**
Metáforas, **79**
A linguagem aberta, 90
Símbolos, **93**
Alegorias, **127**
A linguagem da multiplicidade na unidade, 136
Construções plurimembres, **137**
Seriações, **137**
Paralelismos, **142**
Correlações, **152**
Disseminação com recolha, **155**
A linguagem do claro-escuro, 158

II. Composição e linguagem de *Concierto barroco*, 162
1. *A estrutura circular: superposição de "viagens" e vertentes*, **162**
2. *Uma vontade de estilo decifrada por meio da multiplicidade na unidade*, **189**
A linguagem da multiplicidade na unidade, 201
Construções plurimembres, **201**
Seriações, **201**
Paralelismos, **235**
Correlações, **273**
Disseminação com recolha, **308**

Recolha final, **321**

Bibliografia, **364**

SILVA, Rosa Maria da. "Alejo Carpentier: um ensaio de caracterização estilística". Tese de doutorado (Teoria da Literatura) apresentada à Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, 1998 (377 p.).

RESUMO

De natureza estilística, a tese analisa, à luz da teoria wölffliniana, transcodificada para o estatuto literário, o discurso do escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980) em "Viaje a la semilla" (1944) e em *Concierto barroco* (1974), para apreender o modo e o grau de manifestação de possíveis afinidades com a linguagem tipicamente barroca. Parte-se da hipótese de que o parentesco estético-literário entre o conto e o romance carpentierianos transcende a temática americana e a plena realização de uma forma de expressão individual que, desde a sua gênese, se declara tributária do estilo barroco, na medida em que ambos os textos também se aproximam no caráter circular imanente às suas respectivas estruturas.

Palavras-chave: literatura cubana; narrativa; estilo barroco; teoria wölffliniana; circularidade estrutural.

ALEJO CARPENTIER: AN ESSAY OF STYLISTIC CHARACTERIZATION. Doctor's dissertation (Theory of Literature) presented by Rosa Maria da Silva to the Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1988 (377 p.).

ABSTRACT

Of a stylistic nature, this dissertation analyses, in the light of Wölfflin's theory, transcodified into the literary code, the discourse of the Cuban author Alejo Carpentier (1904-1980) in "Viaje a la semilla" [A trip to the seed] (1944) and in *Concierto barroco* [Baroque concert] (1974), in order to grasp the manifestation mode and degree of possible affinities with the typically baroque language. This is based on the hypothesis that the aesthetic-literary kinship between Carpentier's short story and novel transcends American thematics and the full realization of an individual expression form which, since its genesis, declares itself a tributary of the baroque style, according as both texts also approach each other in the circular character immanent to their respective structures.

Key-words: Cuban literature; narrative; baroque style; Wölfflin's theory; structural circularity.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Introdução

Em 1944, Alejo Carpentier[1] publica, pela primeira vez, o conto "Viaje a la semilla"[2], opondo-se, antecipadamente, a uma opinião que, em 1948, seria formulada por Wolfgang Kayser nestes termos: "un protagonista que con los años se hiciese cada vez más joven sólo sería posible en los cuentos de hada, que es el tipo de narración que con mayor libertad puede tratar el tiempo" (Kayser, 1965, p. 270).

Quatorze anos mais tarde, "Viaje a la semilla" passa a integrar o livro *Guerra del tiempo: tres relatos y una novela*[3], título que alude à frase de Lope de Vega: "¿Qué capitán es éste, qué soldado de la guerra del tiempo?". O elemento que dá unidade a esta obra, além da temática americana e da presença do real-maravilhoso, é o tema do tempo que o autor explora em quase todas as suas obras de uma forma muito peculiar.

---

[1] Nascido em La Habana, em 1904, morto em Paris, em 1980, Alejo Carpentier é o criador das seguintes obras de ficção: *Écue-Yamba-O* (Dios sea loado) (1933); *El reino de este mundo* (1949); *Los pasos perdidos* (1953); *El acoso* (1956); *Guerra del tiempo* (1958); *El siglo de las luces* (1963); *El derecho de asilo* (1972); *El recurso del método* (1974); *Concierto barroco* (1974); *La consagración de la primavera* (1978); *El arpa y la sombra* (1979); *La aprendiz de bruja* (obra de teatro, escrita em francês em 1956 e publicada, em espanhol, em 1983).

[2] CARPENTIER, A. *Viaje a la semilla*. La Habana [Impr. Úcar, García & Cia.], 1944, 54 p. ilus.

[3] A 1ª. edição de *Guerra del tiempo* (México: Cia. General de Ediciones, 1958) contém, ainda, os contos "El camino de Santiago" e "Semejante a la noche", além do romance curto *El acoso*. Em edições posteriores se prescinde de *El acoso* e se incluem "Los fugitivos" e "Los advertidos". Ao organizar o volume III de *Obras completas de Alejo Carpentier*, México: Siglo XXI, 1983, María Luisa Puga mantém o conteúdo da 1ª. edição ("Viaje a la semilla", "Semejante a la noche" e El camino de Santiago"). Também fazem parte do volume, mas como obras desvinculadas de *Guerra del tiempo*, *El acoso* e *Otros relatos* ("Oficio de tinieblas", "Los fugitivos", "Los advertidos" e "Derecho de asilo").

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No que concerne à linha narrativa, pode-se dizer que as mais interessantes experiências feitas pelo escritor cubano —e que resultaram em novas e importantes contribuições para a arte de narrar contemporânea— reduzem-se, quase exclusivamente, aos seus contos e narrativas curtas, uma vez que os seus romances de maior fôlego preservam, de certo modo, um tipo de linearidade mais tradicional.

Partindo de explicações do próprio Carpentier sobre o fazer literário, Alexis Márquez Rodríguez (1982, p. 401) afirma que "lo determinante en la elaboración de 'Viaje a la semilla' fue su deseo de aplicar en la narración literaria, como prueba experimental, un recurso propio y frecuente de la composición musical, como es la recurrencia, en la que una frase musical se repite en forma inversa".[4]

De modo que, à sua maneira de romancista e músico, Carpentier especula neste conto com o "tiempo recurrente, o sea, el tiempo invertido, en retroceso" (Carpentier, 1981, p. 156), rompendo as regras de uma temporalidade tradicional no relato[5], para adequá-lo ao enfoque que pretende dar à realidade. A importância do referido texto no conjunto da produção literária carpentieriana foi ressaltada pelo próprio autor:

> Con *Viaje a la semilla* encontré mi forma, hallé mi estilo. (Cf. García-Carranza, 1984, p. 20).

---

[4] O estudioso venezuelano assegura ter ouvido tal explicação do próprio Carpentier, em conversa com estudantes da "Escuela de Letras", da "Universidad Central" da Venezuela, em 1975.

[5] Embora não se possa negar a originalidade carpentieriana quanto à aplicação da idéia de reversibilidade temporal em "Viaje a la semilla", convém recordar que a mesma possui vários antecedentes. Fernando Alegría aponta dois precursores do tema: John Baldeston (*Bekerly Square*) e Virgínia Woolf (*Orlando*). (Cf. *Historia de la novela hispanoamericana.* 3ª. ed. México: Debrea, 1966, p. 281). Manuel Durán acrescenta outros: o *Apocalipse* bíblico; o conto de tradição hispânica "De lo que contesció a un deán de Santiago con D. Illán, el gran maestro de Toledo"; Quevedo (*El sueño de las calaveras* e *La hora de todos*); Calderón de la Barca (*Lo que va del hombre a Dios*); H. G. Wewlls (*The times Machine*); Platão (*Político*); Borges (*El Sur*), além da técnica cinematográfica.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Mas que estilo é esse que, em inúmeras oportunidades, o escritor cubano — bem como a maioria de seus críticos— insiste em chamar de barroco?

Em 1974, exatamente trinta anos após a primeira publicação de "Viaje a la semilla", vem à luz *Concierto barroco*. Síntese das principais preocupações ideológicas e das experimentações formais de Carpentier, esse pequeno romance sugere, já a partir do título, um intencional parentesco estético-literário com "Viaje a la semilla". Nesse sentido, além de retomar a temática americana, o real-maravilhoso, o tempo (agora plasmado em várias dimensões), tematiza os contrastes culturais, a história, a música... Tudo isso ao longo de outra singular "viagem" que transcorre sob a égide de uma forma de expressão deliberadamente barroca.

Com efeito, *Concierto barroco* constitui um amálgama de elementos de diferentes universos culturais, que se revelam artificiais, ao entrarem em contato uns com os outros e que, juntos, representam uma espécie de soma barroca do artificial. Toda a obra é, aliás, artifício e se fundamenta na idéia carpentieriana do barroco como transformação, mutação, inovação, simbiose, mestiçagem (Carpentier, 1981, p. 111-135). Ao comentar a sua própria obra, o escritor cubano afirma, em entrevista, que *Concierto barroco* consiste numa "especie de Summa Theologica" de sua arte "por contener todos los mecanismos del 'barroquismo' simultáneamente"[6].

Mas o parentesco estético-literário entre o conto e o romance carpentierianos transcende o aspecto temático e a plena realização de uma forma de expressão individual que, desde sua gênese, se declara tributária do estilo barroco: "Viaje a la se-

[6] Cf. MILLER-BERG, K. Concierto color barroco de Alejo Carpentier. *Actas del XVII CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 529-38, Tomo I.

mila" e *Concierto barroco* também se aproximam no caráter circular imanente a suas respectivas estruturas. Seja sob forma alegórica, no primeiro, seja com intenção paródica, no segundo, a construção da imagem de circularidade, em ambos, revela um "soldado de la guerra del tiempo", empenhado em vencer o caráter temporal inerente a toda atividade humana, mediante uma singular arquitetura que tende a resgatar a atemporalidade do mito.

O objetivo principal que perseguimos consiste, portanto, em proceder à análise do discurso carpentieriano em "Viaje a la semilla" e *Concierto barroco*, para apreender o modo e grau de manifestação de suas tão propaladas afinidades com a linguagem tipicamente barroca. Com o propósito, porém, de conferir consistência crítica a essa análise, nos propomos mostrar, previamente, que a imagem de circularidade configurada pela estrutura de cada obra se reflete no plano lingüístico, sustentada no emprego de técnicas que se baseiam no princípio dual de organização.

A gênese de nossa pesquisa se prende à consideração de Carpentier acerca do barroco como um componente fundamental de sua obra de ficção (e do próprio continente americano); mas se deve também à circunstância de que, na pós-modernidade, estão surgindo correntes críticas que, com freqüência, apontam certas vinculações da arte contemporânea com o barroco.

Destarte, este trabalho tem como ponto de partida uma discussão, talvez polêmica, em torno do estilo de Carpentier, autor empenhado em encontrar o "rosto" verdadeiro (identidade) da América Latina. A necessidade de dar existência à realidade americana conduz Carpentier à busca constante de uma forma nova de representação literária, bem como à criação de uma linguagem especificamente

unesp

latino-americana. Essa problemática e as conseqüentes reflexões do escritor cubano desembocam, desde os anos 50, na controvertida noção de *barroco*. Para ele, a tarefa de nossos romancistas consiste em encontrar "un vocabulario (no forzosamente tipicista) metafórico, rico en imágenes y color, *barroco —ante todo barroco—* para expresar el mundo maravilloso de América. Las realidades ocultas detrás de las cosas visibles, las entrañas de lo invisible, las fuerzas latentes que mueven nuestro suelo, nuestro mundo telúrico".[7] (Grifos nossos).

Assim, a discussão sobre o estilo carpentieriano coloca em pauta a possibilidade de existência de uma forma de expressão barroca em pleno século XX num autor considerado como um representante típico da modernidade latino-americana. Isso significa dizer que há um problema estético-literário a ser enfrentado: o da persistência de um estilo datado, cujo apogeu se encontra no século XVII. Tratar-se-ia de um virtuosismo artístico que dá margem a interpretar sua obra como uma regressão estética homóloga a uma regressão ideológica? Ou de um resgate cultural para contrastar um tipo de cultura "mais original" em relação à cultura de formação e importada? Ou, ainda, de uma permanência apenas ornamental, denunciando uma tradição mais abstrata que prática?

Em princípio, essas interrogações não podem ser interpretadas como aceitação de nossa parte de que o estilo de Carpentier seja realmente barroco. Na realidade, são problemas postos pela crítica que nos obrigam a uma abordagem a partir do cerne mesmo da questão: a persistência do barroco.

---

[7] Entrevista de Miguel F. Roa: Alejo Carpentier: el Recurso a Descartes. *Granma*, La Habana, 18 de mayo de 1974.

unesp

Para contribuir no sentido de lançar luz sobre algumas dessas questões, valemo-nos de categorias estabelecidas originariamente para outras artes, mas que podem ser traduzidas para o campo da literatura. Trata-se, precisamente, da tipologia dos cinco pares antitéticos, estabelecida por Wölfflin[8] e discutida por Hauser[9], para caracterizar as artes plásticas de estilo barroco, em oposição às de estilo clássico.

A tentativa de adaptação de tais categorias destinadas às belas-artes, para o estatuto literário[10], com a mediação da moderna teoria da correspondência das artes, defendida por Étienne Souriau[11], foi desenvolvida, talvez de uma maneira não sistemática em sala de aula, durante cursos de graduação e pós-graduação[12]. Por considerar coerente tal transposição dentro do sistema das distintas artes, e pertinente para este estudo, decidimos pelo seu aproveitamento em nossa análise estilística, com a pretensão de verificar até que ponto as categorias barrocas e a idéia de Carpentier sobre o barroco, latente ou atuante em seus textos de ficção, resistem na modernidade.

Assim, ao efetuar a transcodificação categorial de um estatuto a outro, trabalhamos com linguagens: *linguagem pictórica*, *linguagem profunda*, *linguagem aber-*

---

[8] Cf. WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Traducción de José Moreno Villa. 6ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

[9] Cf. HAUSER, A. *historia social de la literatura y el arte*. Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama, 1957.

[10] Este bem poderia ser tema de outra tese, que foge aos nossos propósitos imediatos.

[11] Cf. SOURIAU, E. *A correspondência das artes* (Elementos de Estética Comparada). Tradução de Maria Cecíclia Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix - Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

[12] Em disciplinas ministradas pelo Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, muito se discutiu sobre essa transcodificação, mas lamentavelmente tais discussões ainda não se converteram em artigo, capítulo ou livro, permanecendo apenas como anotações em cadernos ou em forma de apostilas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ta, *linguagem da multiplicidade na unidade* e *linguagem do claro-escuro*; o modo de adaptação das categorias wölfflinianas à literatura aparece, ainda que de maneira sucinta, no primeiro capítulo deste trabalho.

A escolha de "Viaje a la semilla" e *Concierto barroco*, para a constituição do *corpus* da pesquisa, deveu-se inicialmente a uma questão de operacionalidade. Nossa primeira tentativa de aplicação das categorias barrocas ao texto literário abrangia todo o conjunto da obra ficcional carpentieriana, com exceção de *Écue-Yamba-O*. Valendo-nos de amostragens por "escolha aleatória", procedimento sugerido por Jean Cohen[13], procedemos à análise de uma em cada cem páginas das obras antes mencionadas. Porém, tal estratégia resultou inoperante, pois em nosso caso particular a escolha aleatória fragmenta o texto literário, dificulta a percepção de como as categorias se realizam ou não, além de velar o seu inter-relacionamento. Nesse sentido, para preservar a unidade do texto, adotamos outra estratégia: selecionamos uma narrativa curta (o conto "Viaje a la semilla") que, por suas dimensões, inclusive materiais, facilitasse a aplicação de todas as categorias; e uma narrativa um pouco mais longa (o romance *Concierto barroco*), com o propósito de aplicar *apenas uma* categoria que a leitura da obra mostrasse ser a mais relevante. Embora conscientes de que as categorias estão intimamente relacionadas entre si, pois uma conduz à outra, e de que a análise do texto não se esgota no estudo de apenas uma delas, tal procedimento não provoca, pelo menos, o esfacelamento da obra. Por outro lado, os

[13] Cf. COHEN, J. *Estructura del lenguaje poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1970.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

textos escolhidos representam marcos significativos ao longo da produção literária do autor, o que possibilita também uma apreciação quanto à sua evolução estética.

A respeito das edições dos textos carpentierianos que constituem o objeto da pesquisa, utilizamos os volumes III e IV das *Obras completas de Alejo Carpentier*[14]. Contudo, cotejando essas publicações com as de outras casas editoriais, deparamo-nos com algumas discrepâncias tipográficas (erros de ortografia, no caso do romance, ou substituição de palavras menos usuais por outras mais populares, sobretudo em relação com o conto selecionado). Em tais casos, optamos por privilegiar soluções de impressão que garantam a inteligibilidade do contexto, respaldando-nos nas edições coincidentes de *Guerra del tiempo*, publicadas em Barcelona por Barral Editores (1978) e em Madri, por Alianza Editorial (1987), bem como na 18ª. edição (individual) de *Concierto barroco* (1986), da própria editora Siglo XXI, mexicana.

Planejamos este estudo em dois capítulos, sendo que o primeiro focaliza "Viaje a la semilla" e o segundo, *Concierto barroco*.

O capítulo inicial analisa, primeiro, a estrutura do conto, dando ênfase ao emprego de um tipo de montagem "cinematográfica" que joga com a progressividade e a regressividade do linear; em seguida, aborda a linguagem carpentieriana, à luz das cinco categorias estabelecidas por Wölfflin. Analogamente, o segundo capítulo estuda a estrutura do romance, ressaltando a técnica compositiva que superpõe dois relatos, referidos a distintas vertentes, mas centrados no mesmo personagem;

[14] CARPENTIER, A. Viaje a la semilla. *Obras completas de Alejo Carpentier*. 5ª. ed. México: Siglo XXI, 1991, p. 13-28, Tomo III; e Concierto barroco. *Obras completas de Alejo Carpentier*. 2ª. ed. México: Siglo XXI, 1983, p. 145-213, Tomo IV.

unesp

após essa análise preliminar, examina o discurso do escritor cubano, sob o prisma da "multiplicidade na unidade", por considerá-la um dos aspectos mais ricos e interessantes de *Concierto barroco*. Segue-se uma recolha final, na qual procuramos indicar em que medida esse romance constitui a plena realização da vontade barroca de Carpentier, latente de forma embrionária em "Viaje a la semilla".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Capítulo I

Composição e linguagem de "Viaje a la semilla"

1. A estrutura circular: embate de linearidades e vertentes

Dividido em treze seqüências narrativas, "Viaje a la semilla" parece ambientar a ação representada na Havana de começo do século XIX e apresenta, do ponto de vista estrutural, o entrecruzamento de duas linhas narrativas autônomas, mas perfeitamente encaixadas uma na outra, podendo-se considerar a segunda como uma espécie de contraponto da primeira e vice-versa.

A primeira linha narrativa, que abarca as seqüências I e XIII, consiste basicamente no relato linear, progressivo, da demolição de uma mansão senhorial cubana, que fora propriedade dos Marqueses de "Capellanías". O trabalho dos operários, sob a atenta observação de um velho negro e de uma antiga estátua de Ceres, animizada, é interrompido —assim como o discurso narrativo— no fim da tarde (seqüência I) e quando, no dia seguinte, os trabalhadores retornam para prossegui-lo (seqüência XIII), encontram-no já terminado. Surpresos, percebem o desaparecimento da estátua, vendida anteriormente para um antiquário, e registram queixa no Sindicato.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A segunda linha narrativa se estende ao longo das seqüências II a XII e compreende o relato da vida de Marcial, o último "Marqués de Capellanías", não no seu sentido cronológico convencional, mas invertido, em *des-transcurso*, isto é, desde sua morte até o momento de seu retorno à vida fetal no interior do ventre materno.

Nesse sentido, a composição artística de "Viaje a la semilla" configura uma montagem de tipo cinematográfico que pressupõe dois cortes no eixo de linearidade lógica ou progressiva do primeiro relato, para proporcionar o encaixe, no espaço mítico assim criado, da linearidade invertida ou regressiva do segundo relato. Trata-se, como se verá mais adiante, de uma montagem de tipo cinematográfico muito singular, uma vez que a segunda linha narrativa imita a reversão fílmica.

A propósito, a imagem final do conto (Seq. XIII), " (...) las horas que crecen a la derecha de los relojes (...) son las que más seguramente llevan a la muerte" (linearidade progressiva), ao evocar outra imagem de sentido contrário, "(...) las horas que *de-crecen* a la *izquierda* de los relojes (...) son las que más seguramente *re-conducen* a la *vida*" (linearidade regressiva), parece ratificar essa idéia de embate entre duas linhas melódicas opostas. Por outro lado, chama a atenção o fato de que a palavra "reloj(es)" se reitera pelo menos três vezes no âmbito do relato de linearidade regressiva ou invertida.

Contudo, não se trata precisamente de cortes drásticos, nem de autonomia absoluta de uma ou de outra história, pois a intersecção ou superposição de suas respectivas linearidades extrapola os limites esboçados pela técnica de montagem utilizada pelo autor. Assim, se por um lado encontramos encaixe de lenda africana no interior da linearidade regressiva da segunda história; por outro, é possível identi-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ficar signos que antecipam ou preparam a dramática inversão temporal, já no início do primeiro relato (Seq. I), bem como encaixe de segmentos temáticos, recolhidos da segunda história, no final da linearidade progressiva do primeiro relato (Seq. XIII).

Acabamos de afirmar que a composição de "Viaje a la semilla" não implica exatamente dois cortes drásticos. E o fizemos, porque o primeiro deles talvez possa ser reinterpretado como a suspensão de um eixo de temporalidade com a conseguinte instauração de outro eixo de temporalidade contrária que, ao atingir sua plena involução, configura o segundo corte ou resgate da temporalidade inicial, até então mantida suspensa ou em tensão permanente.

De acordo com essa reinterpretação, a seqüência narrativa que inaugura o conto, ao se abrir e fechar com imagens de "suspensão", pode ser lida como um grande signo de antecipação e até como espaço propiciatório para a representação da ação às avessas, que terá lugar a partir da seqüência seguinte.

A primeira imagem de "suspensão" se plasma, inicialmente, em distintos níveis de estruturação do discurso e tem como suporte material a oração interrogativa parcial que abre o conto, projetando-o no âmbito, barroco por excelência, da representação teatral:

> — ¿Qué quieres, viejo?... (p.13)

Por se tratar de um enunciado típico do estilo direto, essa frase supõe, em espanhol, realizações concretas geralmente acompanhadas de entonação ascendente. Por seu sentido de pergunta —no caso, a incidir sintaticamente sobre o objeto direto

unesp

("Qué") do verbo "querer"—, necessita, para se completar mediante a função dialógica da linguagem, de uma resposta correspondente, com entonação descendente, que lhe é peculiar e configura um intervalo de distensão na linguagem falada.

Porém, como tão esperado diálogo não se instaura, pois o virtual destinatário da pergunta não responde, ou pelo menos não o faz conforme as convenções estabelecidas (lingüísticas e dramáticas), a expectativa criada pela formulação interrogativa fica suspensa no ar, ou seja, no tempo e no espaço do processo de comunicação, apenas insinuado.

Essa primeira imagem de "suspensão espácio-temporal" simula, pois, idêntica curva melódica verticalizante que descreve a entonação ascendente desprovida de repouso (⤴) e parece reiterar-se, visualmente, por meio do sinal ortográfico de reticências (...), posposto à oração interrogativa em análise.

A propósito, um breve cotejo entre esse enunciado carpentieriano e o de Lope de Vega, aposto como epígrafe ao livro *Guerra del tiempo*, quiçá lance novas luzes sobre nossas considerações críticas.

Extraída provavelmente de uma das comédias de tema americano[1], a frase do conhecido dramaturgo do barroco espanhol dá a impressão de oferecer a matriz para a abertura lingüística de "Viaje a la semilla":

> ¿Qué capitán es éste, qué soldado de la guerra del tiempo?

---

[1] Apesar de todos os esforços envidados, não nos foi possível ter acesso àquelas comédias de Lope de Vega, nas quais o autor espanhol trata dos mitos sobre a América (*El Brasil restituido*, *La conquista de Cortés*, *Las cuentas del Gran Capitán*, *El Nuevo Mundo*, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*). Em nota de rodapé, ao comentar uma referência de Carpentier às "Comedias Americanas" (*Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 76), Roberto González Echevarría afirma: "Las «comedias americanas» de Lope fascinaron a Carpentier, en parte porque son un compendio de mitos sobre América, como, por ejemplo, el que proponía que el Demonio habitaba en el Nuevo Continente. En *El reino de este mundo* Carpentier utiliza un epígrafe tomado de una de estas comedias de Lope que se refiere a este mito, y otro le sirve de inspiración para el título de su colección de relatos *Guerra del tiempo*".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Também, aqui, se trata de oração interrogativa parcial, cuja entonação ascendente descreve uma curva melódica verticalizante em permanente suspensão, pois, ao prescindir de resposta, mantém a expectativa do intervalo distensivo.

Embora o componente sintático de incidência da pergunta seja distinto (predicativo do sujeito), ainda há duas semelhanças importantes a destacar.

A primeira delas se refere à insistência no tom interrogativo de ambas as frases. No caso de Lope de Vega, a intensificação tonal se dá, estilisticamente, mediante repetição, com certa variação morfossintática e expansão semântica, do elemento lingüístico alvo da pergunta. No caso do escritor cubano, a intensificação do tom interrogativo supõe metalinguagem e jogo estético. Coerentemente oculto não se sabe onde, o narrador entra em cena e, utilizando formas gramaticais de "passado", comenta:

> Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía. (p. 13)

Do ponto de vista lúdico, se o leitor se dispuser a ler várias vezes a pergunta-referência, talvez tenha a mágica sensação auditiva dos toques ritmados que, no teatro, anunciam a suspensão do real para entrar no mundo da ficção.

Gramaticalmente, as formas verbais de "passado" aqui utilizadas ("cayó", "respondía") contrastam com as de "presente atual" (próprias da representação teatral) que se explicitam uma única vez tanto na epígrafe de Lope de Vega ("es"), quanto no enunciado que abre a obra carpentieriana ("quieres").

unesp

Curiosamente, esta se fecha com análogo contraste formal, embora em ordem inversa de aparição no contexto (passado/presente) e mediante proporcional distribuição (4) de um total de oito (8) verbos, nesse último comentário do narrador:

> Uno *recordó* entonces la historia (...) de una Marquesa (...), *ahogada*, (...). Pero nadie *prestaba* atención al relato, porque el sol *viajaba* de oriente a occidente, y las horas que *crecen* a la derecha de los relojes *deben* alargarse por la pereza porque *son* las que más seguramente *llevan* a la muerte.[2] (p. 28)

Esse jogo especular, ao unir fim e começo do discurso narrativo-descritivo, evoca inevitavelmente o mito da serpente que morde a própria cauda, aliás já antecipado na primeira seqüência narrativa ("y papeles encolados que colgaban de los testeros como *viejas pieles de serpiente en muda.*", p. 13).

Em meio à multiplicidade de sentidos que o *Ouroboros* possa suscitar no espírito do leitor de Carpentier, importa ressaltar, neste lugar, a imagem de circularidade de "Viaje a la semilla" como suporte de duas associações fundamentais para a nossa análise.

Uma delas remete à idéia de que a primeira e última seqüências narrativas assumem, agora, a função de moldura circular onde vão-se encaixando, ao modo de círculos concêntricos ou de espiral, não apenas o mito às avessas do segundo relato, como também todos os demais "mitos" mobilizados na obra como um todo, mediante intertextualidade.

A outra associação reenvia o leitor, já meio convertido em espectador, à imagem inicial de "suspensão espácio-temporal", figurada pelos três primeiros enuncia-

---

[2] Grifos nossos. Daqui em diante, todos os grifos que aparecem nas citações indicam palavras ou frases que nos interessa ressaltar. Caso recorramos a trechos de obras em que o destaque é do próprio autor, utilizaremos itálico e negrito em nossa transcrição, para diferenciá-lo dos nossos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dos carpentierianos, com o fim estético de anunciar a iminente suspensão do modo de representação realista, para que se inaugure um novo e insólito modo de representação.

Um tal retorno à abertura lingüística do conto enseja o exame da análoga imagem de suspensão que fecha a primeira seqüência narrativa:

> Cuando cayó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra. Un marco de puerta se erguía aún, en lo alto, con tablas de sombra suspendidas de sus bisagras desorientadas. (p. 14)

A relação de oposição ou contradição que se estabelece entre a primeira e a segunda orações justapostas se revela, sobretudo, na tensão conceitual criada pela contraposição de duas imagens visuais contíguas. Ou seja, a idéia de horizontalidade associada à casa em demolição já quase nos alicerces e, contrariamente, a perspectiva perpendicular de um "marco de puerta", erguido, suspenso, no alto.

O estranhamento provocado por tal contraste confere consistência plástica ao sentido de "suspensão espacial" próprio da segunda imagem visual, o qual se expressa através de toda a oração de valor adversativo, e, mais diretamente, pela predicação "se erguía aún, en lo alto", logo reiterada pelo adjetivo verbal "suspendidas".

Por outro lado, esse mesmo estranhamento ainda permite supor o rendimento metafórico e até simbólico de outras imagens parciais que se encadeiam ao longo da oração adversativa em questão: "un marco de puerta" e "con tablas de sombra suspendidas de sus bisagras desorientadas".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na primeira, a palavra "puerta", com seu valor simbólico de 'entrada, passagem' se associa à casa em demolição, mas também à idéia de 'mundo', cuja essencialidade, marcada pela ausência de artigo, aflora no texto. Assim, todo o sintagma "un marco de puerta" (sujeito oracional) pode ser interpretado como 'moldura para entrada ou passagem a um mundo singular e insólito'.

No interior da imagem seguinte, que conota a forma como se dará essa passagem, o substantivo "tablas", além de significar 'tábuas', remete, por sua pluralidade, a dois significados que a palavra tem em espanhol. Ou seja, 'estado no jogo de xadrez, no qual nenhum dos jogadores pode ganhar a partida' e 'cenário de teatro'. Este último, por sua vez, se relaciona, metonimicamente, com "andamios", presente na expressão da primeira imagem de "suspensão espácio-temporal" do conto, através de sua acepção de 'armação de madeira a partir de onde se pode ver'.

Já a forma substantiva "(de) sombra" que determina "tablas" parece apontar, simbolicamente, para a "personificação da parte primitiva e instintiva do indivíduo", o qual, no conto, pode estar situado tanto no palco como na platéia.

Por fim, em "bisagras desorientadas" se atualizam tanto o sentido próprio de 'dobradiças' quanto o figurado de 'união, articulação' que o vocábulo "bisagras" suporta em espanhol. Contudo, a qualificação impertinente[3] "desorientadas" conota a superposição e prevalência do segundo sentido.

Em síntese, é lícito supor que a primeira seqüência narrativa do conto se oferece, ao mesmo tempo, como moldura ou cenário onde se antecipa ou prepara o espírito do leitor para a suspensão dramática do real e de seu tradicional modo de

[3] Utilizamos o termo *impertinente* com o sentido que lhe atribui Jean Cohen em *Estructura del lenguaje poético*. Op. cit.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

representação, para que, mediante um passe de mágica ou jogo estético, se opere sua prodigiosa articulação ou união com o mundo do real-maravilhoso, mediante a reversão temporal até o limite do primitivo e instintivo, com a qual se sonha.

Outros signos de antecipação presentes nessa seqüência se referem ao destinatário virtual da pergunta expressa pela oração interrogativa que abre o conto. Sobre ele dissemos que não responde ou, pelo menos, não o faz de acordo com a tradição lingüística e dramática. Ao entrar em cena, "el viejo" prefere recitar "un largo monólogo de frases incomprensibles" (p. 13), até mesmo para o narrador interessadíssimo em sua atuação, pois este velho está investido do papel actancial de agente mágico daquela reversão temporal.

Daí que seu monólogo, expresso talvez em alguma língua primitiva, encerre um discurso ritualístico, para propiciar a fantástica instauração do real-maravilhoso que terá lugar a partir da segunda seqüência narrativa.

Mas como todo ritual mágico-religioso, além da linguagem cifrada do sagrado, ainda inclui objetos coadjuvantes, outro signo de antecipação se insinua no texto:

> El viejo se había sentado, con el cayado apuntalándole la barba, al pie de la estatua. (p. 13)

Trata-se, aqui, da entrada em cena do objeto mágico "cayado", cuja dupla significação permite uma série de associações que ligam o mundo primitivo ao civilizado, o cristianismo ao paganismo: 'o bastão curvo na parte superior, usado particularmente pelos pastores' e, também, 'báculo dos bispos'.

unesp

No contexto acima, ao escorar a barba do velho, o "cayado" simula, em conjunto com o personagem, uma curva, similar à da entonação ascendente do enunciado interrogativo que abre o conto e, ao mesmo tempo, associa o personagem com a primitiva sociedade de pastores dos primeiros descendentes de Adão e Eva. Por outro lado, sabe-se que o pastor representa o guia das almas e o poder supremo. Como sinônimo de "báculo", o "cayado" é atributo do pastor na igreja. Representa o poder divino, a comunicação e a conexão.

Previamente dotado de todos os atributos demiúrgicos necessários para o papel que lhe cabe, o velho só tem que executar o gesto supremo para dar início à representação do mito às avessas, cifrada pelo verbo "voltear".

A partir da magia lingüística desse "verbo", ou melhor, do "Verbo" re-criador, o discurso carpentieriano neutraliza o antagonismo entre o real e o irreal, ao alterar os nexos lógicos do relato —inversão da relação causa-efeito (Cf. Chiampi, 1980, p. 61-3). Desse modo, a casa demolida é reconstruída e cada ato dos personagens se desfaz, retrocede sucessivamente ao momento anterior à sua realização.

Assim, o velho Melchor, antigo escravo da família "criolla" cubana, tem o poder mágico e a força criadora para devolver à casa o seu estado anterior e opera a inversão do tempo: o cadáver de Marcial ganha vida, ou melhor, *des-morre* —palavra unamuniana—, e a partir daí os acontecimentos de sua vida vão regredindo — enfermo no leito de morte, *des-enferma*; no dia do seu casamento, recupera "la libertad" (p. 18); adulto, alcança a "minoría de edad" (p. 19)—, como num filme que rodasse em movimento contrário, até o *des-nascer* do personagem, seguido do *des-morrer* da mãe ou ressurreição da fonte primordial da vida.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se nossa abordagem crítica estiver correta até aqui, ou seja, se a estrutura complexa de "Viaje a la semilla" dialoga com o mundo barroco espanhol, através, sobretudo, das suas iniciáticas associações lingüísticas e dramáticas com o universo literário de Lope de Vega, é chegado o momento de proceder à análise estilística do discurso carpentieriano, levando em conta suas tão propaladas afinidades com a linguagem tipicamente barroca.

Para tanto utilizaremos a tipologia dos cinco pares antitéticos, estabelecida por Wölfflin e desenvolvida por Hauser, com a devida transcodificação para o estatuto literário.

2. A apreensão de uma vontade de estilo por meio da teoria wölffliniana

A linguagem pictórica

Segundo a teoria wölffliniana exposta em *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915), um dos elementos capitais na definição do caráter pictórico da arte barroca é a *impressão de movimento* do conjunto formal, suscitada pelos efeitos de luz e sombra que diluem os limites do contorno dos objetos representados, favorecendo assim a confusão das formas. Interessada mais no *parecer* do que no *ser* das coisas, a apreensão barroca do mundo se funda essencialmente na

unesp

sensibilidade visual, no olho que vê. De modo que, em vez da linha, a pintura barroca valoriza a *cor*.

Ao aceitarmos a possibilidade de se estender tal conceito do âmbito da criação plástica barroca à literatura —sugerida uma vez pelo próprio historiador suiço[4]—, pensamos que o pictórico pode corresponder, no texto literário, a determinadas *imagens sensoriais* e *figuras de linguagem* utilizadas pelo escritor na organização do conjunto de elementos lingüísticos que sustentam o discurso narrativo.

Nessa perspectiva, o pictórico pode manifestar-se nos planos fônico, sintático e semântico —estreitamente vinculados— da linguagem literária, quer como *referência direta*, por meio de imagens visuais cromáticas, quer como *referência mediada*, por metalinguagem ou imagens visuais não cromáticas. Já o pictórico como *expressão* se revela através do ilusionismo sensorial induzido pela palavra (imagens auditivas, olfativas, táteis), das superposições e trocas posicionais, das massas sonoras e da desordem sintática (hipérbatos e anástrofes) do discurso.

Com efeito, o que primeiro salta à vista quando se faz uma leitura do texto carpentieriano é o seu pendor para o sensorial. Com forte apelo aos olhos e aos ouvidos, a linguagem de Carpentier revela uma nítida preocupação com a *audição colorida*, com o valor orquestral das palavras, com a potência expressiva dos estratos sonoros, das chamadas figuras de harmonia nas quais ressaltam os efeitos semânticos provocados pelas combinações sônicas das palavras. Em muitos momentos

[4] Não obstante a argumentação de Hauser e seus seguidores a respeito da inaplicabilidade das categorias de Wölfflin à arte literária, com base nas divergências entre as condições ontológicas das artes plásticas (artes do espaço) e da literatura (arte do tempo), Hatzfeld (1964, p. 363 e 365) aponta a existência de uma afinidade estilística entre Cervantes na literatura e Velázquez na pintura. Também Affonso Ávila (1980, p. 56-8) parece aceitar as aproximações formais entre a criação plástica e a criação literária barrocas, idéia compartilhada igualmente por Alfredo Bosi (1994, p. 32-34).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

a prosa do autor cubano se converte numa prosa musical, não apenas pela relação que procura estabelecer entre os conceitos musicais e os conceitos formais da criação literária, mas sobretudo pela significação das palavras consideradas em suas qualidades sonoras.

As imagens visuais participam em igual medida na construção desse discurso iluminado ora pela reverberação da cor e da luz claramente definidas, ora pela opacidade da luz difusa e imprecisa que confunde, num ritmo comum, incertas manchas claras e escuras.

A generosa presença de imagens dessa natureza em "Viaje a la semilla" se reverte na impressão de que se procura estabelecer no conto um diálogo com a luz, diálogo esse fundado no jogo do claro-escuro, do sol e sombra. Construído em atmosfera de penumbra, tudo parece ser visto por trás de um *brise-soleil*, ou de uma espécie de *medio punto* de cristal opalescente, neutralizador de reverberações solares, incômodas para a vista nas latitudes caribenhas. À semelhança das antigas mansões "criollas", fechadas em sua própria penumbra, em "Viaje a la semilla" predominam os ambientes pouco iluminados.

Sem perder de vista a correlação entre o plano dos conteúdos narrados (história) e o plano da expressão desses mesmos conteúdos, trataremos de interpretar a articulação orgânica dos vários componentes que integram o nível discursivo do conto e a sua projeção semântica em função da história por ele representada.

unesp

O pictórico como referência

De primordial importância do ponto de vista estilístico, erige-se no conto uma imagem visual que, dentro de certo espírito barroco, está vinculada à ruína: a demolição da antiga mansão colonial. Tal imagem do pictórico como referência mediada se constrói discursivamente diante dos olhos do leitor —em oposição à concomitante imagem de destruição do edifício—, a partir da deliberada escolha de um léxico extraído dos domínios da arquitetura: "andamios", "tejas", "mosaicos", "piedras de mampostería", "almenas", "yesos", que, atualizando-se nos sintagmas, vai revelando os segredos arquitetônicos e ornamentais resguardados antes no interior, pelas paredes da casa:

> Ya habían descendido las *tejas*, cubriendo los canteros muertos con su *mosaico* de barro cocido. Arriba, los picos desprendían *piedras de mampostería*, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de *cales* y de *yesos*. Y por las *almenas* sucesivas que iban desdentando las *murallas* aparecían —despojados de su secreto— *cielos rasos ovales* o *cuadrados*, *cornisas*, *guirnaldas*, *dentículos*, *astrágalos*, y *papeles encolados* que colgaban de los *testeros* como viejas pieles de serpiente en muda. (p. 13)

Por sua vez, a primeira imagem revelada do negro[5] é apenas delineada pelo designativo "viejo" e pelo ato de observar enquanto o homem caminha de um lado para outro, aparentando indiferença à reiterada indagação dos operários:

> —¿Qué quieres, viejo?...
> Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía. Andaba de un lado a otro, fisgoneando, sacándose de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles. (p. 13)

[5] Aparentemente, o narrador não fornece nada mais que um esboço dos personagens do relato. Somente no início da seqüência seguinte (p. 14) o leitor é informado de que se trata de um negro e, bem mais tarde, que esse negro é um servidor da família.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

De modo análogo, na visão que se tem da estátua de Ceres perpassa a idéia de decadência ou destruição contida nas imagens precedentes. Em todas elas se nota a marca da ação implacável do tempo, revigorada nesta imagem pela dissipação da cor ("el peplo desvaído"), pelo escurecimento das dobras ou rugosidades do mármore trabalhado ("veteado de negro"), pela mutilação da figura ("la nariz rota") e, ainda, pelo desvanecimento das formas ("mascarones borrosos"). Neste contexto, o pictórico como referência direta (a cor) aparece pela primeira vez no discurso, em meio à dissolução das formas:

> Presenciando la demolición, una Ceres con *la nariz rota* y el *peplo desvaído, veteado de negro* el tocado de mieses, se erguía en el traspatio, sobre su fuente de *mascarones borrosos.* (p. 13)

O contraste claro-escuro, marca de todo o texto, surge em seguida na referência aos peixes cinzentos da fonte que, tal como o velho negro e a estátua de Ceres, são espectadores da demolição e sofrem as conseqüências do trabalho humano: a penetração do sol no ambiente do pátio interior, antes sempre em sombra, aquecendo a água fresca. Vistos da perspectiva desses seres aquáticos, os homens no alto dos andaimes, contra a claridade do céu, parecem negros:

> Visitados por el *sol* en horas de *sombra,* los *peces grises* del estanque bostezaban en *agua musgosa* y *tibia,* mirando con el ojo redondo aquellos *obreros, negros* sobre *claro de cielo,* que iban rebajando la altura secular de la casa. (p. 13)

Com a chegada do crepúsculo, o silêncio e as sombras, peculiares dessa hora em que a iluminação solar se suaviza, recobrem a paisagem de escombros:

unesp

> Dieron las cinco. Las cornisas y entablamentos se despoblaron (...) Para la casa mondada el *crepúsculo* llegaba más pronto. Se vestía de *sombras* en horas en que su ya caída balaustrada superior solía regalar a las fachadas algún *relumbre de sol.* (p. 14)

Encerrando a seqüência, a pictórica imagem da ruína, caracterizada pelo rompimento da rigidez presente na forma tectônica, estabelece uma relação de caráter "pitoresco" com elementos vegetais. Os destroços das colunas da casa demolida — capitéis jônicos e coríntios— e as trepadeiras dos restos de jardim, agora animizados ou personificados, solidarizam-se por traços de similitude:

> Contrariando sus apetencias, varios capiteles yacían entre las hierbas. Las hojas de acanto descubrían su condición vegetal. Una enredadera aventuró sus tentáculos hacia la voluta jónica, atraída por un aire de familia.[6] (p. 14)

Na segunda seqüência narrativa, onde se instaura o discurso do real-maravilhoso com o "voltear" ('pôr uma coisa ao revés') do cajado do negro, duas imagens pictóricas se contrapõem. Na primeira cena, que arranca de uma imagem de estaticidade ("volteando su cayado, sobre un cementerio de baldosas", p. 14), predomina a impressão de movimento.

Para o despertar de tal sensação perceptiva colaboram, especialmente, verbos ou perífrases verbais que indicam atividade ("volar", "saltar", "cerrar", "encajar", "hundirse", "juntar", "crecer", por exemplo), inseridos em orações justapostas (no interior de apenas uma delas aparece a conjunção "mientras", expressando simultaneidade). Trata-se da reconstrução da casa demolida. Sob o gesto mágico do velho negro, a casa se levanta, e o que era escombro retoma o seu lugar, em grande rede-

[6] Observe-se a convivência de dois gêneros diferentes de capitéis no mesmo edifício: o jônico, cujo elemento mais característico é a voluta, e o coríntio, que tem as folhas de acanto como motivo ornamental. Provavelmente Carpentier pretendeu representar neste contexto a mestiçagem de estilos decorativos existente na arquitetura da Havana antiga, por ele denominada "la ciudad de las columnas".

unesp

moinho de elementos derrubados: voam pisos de mármore para recobrir a terra; saltam as pedras para fechar aberturas; portas se encaixam nos portais; as telhas refazem os telhados; enfim, a casa cresce e se reveste; a fonte volta a jorrar.

Nesse quadro de puro movimento, o interesse pelo cromático é mínimo: destaca-se apenas o branco em contraste com o negro do piso de mármore; a cor escurecida da estátua perde intensidade:

> Los cuadrados de mármol, *blanco* y *negro*, volaron a los pisos, vistiendo la tierra. (p. 14);
>
> La Ceres fue *menos gris*. (p. 15)

Na segunda imagem visual subseqüente, mais repousada e fúnebre, o leitor, aceitando a proposta do discurso narrativo do real-maravilhoso —a dissolução do antagonismo entre o real e o prodígio—, assiste ao velório do último "Marqués de Capellanías" no interior da casa quase totalmente reconstruída. Pelas mãos do velho negro, a porta principal da mansão se abre e convida o leitor a entrar por ela. A possibilidade de ver se efetiva quando o negro ilumina o ambiente com a luz difusa dos "velones":

> Cuando encendió los velones, un *estremecimiento amarillo* corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes *vestidas de negro* murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jícaras de chocolate.
>
> Don Marcial, Marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte, el pecho acorazado de medallas, escoltado por cuatro cirios con *largas barbas de cera derretida*. (p. 15)

Nesse ambiente pouco iluminado pela suave luz que corre como um sopro de vida ("estremecimiento amarillo"), a figura enlutada dos que velam o corpo do Mar-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

quês parece confundir-se com os sóbrios retratos de família, pintados a óleo, que recobrem as paredes das galerias, sugerindo um quadro nos moldes e nos tons de um Rembrandt. O contraste entre luz e sombra unifica as formas escuras com o espaço circundante e deixa entrever poucos elementos (as chávenas de chocolate e o brilho dos retratos a óleo). Do morto, sozinho enquanto as demais figuras se reúnem para conversar e tomar a reconfortante bebida, apenas se destacam as medalhas de metal, cintilantes à luz dos círios. A essa imagem visual se soma uma imagem auditiva sugerida pelo verbo "murmuraron", que vem eliminar a hesitação do leitor motivada pela cena: não se trata de uma pintura, mas de um acontecimento da vida do Marquês.

Essas manchas de cor, conseguidas pelo contraste do claro-escuro —contraste aqui fundado basicamente em tons de amarelo e negro—, não constituem recurso pictórico exclusivo de momentos destinados a expressar o fúnebre. Tal recurso se estende à representação de quase todos os ambientes interiores da casa sempre em penumbra, inclusive quando a atmosfera é festiva.

Para comemorar a "minoría de edad" de Marcial, realiza-se um grande sarau, com baile à fantasia (signo de ocultamento), e os jovens se disfarçam (norma do barroco) com trajes antigos guardados nos armários do sótão[7]. A penumbra do am-

[7] Esta cena em que o jovem "criollo" (herdeiro da "nobre família" e, por conseguinte, da cultura européia na América) "perde" (isto é, alcança), do ponto de vista das convenções sociais, a sua emancipação, é bastante significativa. Talvez aqui se possa ver, simbolicamente, a emancipação hispano-americana, tanto política, após os movimentos de independência, quanto no sentido de que no continente hispânico começa a despontar uma cultura particular, própria, que tende a tomar cores e caminhos diferentes dos impostos pela cultura do colonizador. O gesto de recorrer ao antigo guarda-roupa (signo de sobrevivência de uma forte tradição cultural) esquecido no sótão da "Casa de Capellanías", por sua vez, poderia ser interpretado como um correlato da atitude de escritores hispano-americanos da época que, por não terem encontrado ainda um estilo autêntico para expressar o universo americano, buscam na tradição literária européia, especialmente na espanhola, um modelo a seguir. Por outro lado, poderia representar, também, o gesto carpentieriano de retornar, por meio das aparências, ao barroco americano, época do florescimento da literatura hispano-ame-

unesp

biente se harmoniza com as manchas amarelas dos adornos femininos dos vestidos de época; chama a atenção o jogo fonossemântico entre "amaranto" e "amarillo":

> Matizáronse las *penumbras* con cintas de *amaranto*, miriñaques *amarillos*, túnicas marchitas y flores de terciopelo (p. 19),

mas as manchas escuras retornam à imagem do alegre salão de baile, por meio do verbo "oscurecer" que, neste contexto, tanto pode significar 'aglomeração', quanto expressar a cor negra dos criados da casa. A esse espessamento significativo da imagem visual, construído pelos significantes selecionados pelo autor, soma-se a sensação de asfixia veiculada pelo sintagma "entresuelos sofocantes":

> Las puertas se *oscurecieron* de fámulas, cuadrerizos, sirvientes, que venían de sus lejanas dependencias y de los *entresuelos sofocantes*, para admirarse ante fiesta de tanto alboroto. (p. 20)

O pictórico como referência, tanto direta como mediada, pode ser identificado, no início da terceira seqüência, por meio da coloração clara e da lenta metamorfose dos círios desgastados, expressas por orações de estrutura paralelística. Cada uma delas contém um gerúndio, que dá a impressão de alargamento da ação verbal, descrita em ritmo lento:

> *Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores*. Cuando recobraron su tamaño, los apagó la monja *apartando* una lumbre. *Las mechas blanquearon, arrojando el pabilo.* (p. 15)

A aparente ordenação dessa imagem —dentro do contexto em que se insere (a narrativa do real-maravilhoso) há uma inversão de conteúdo— contrasta com a

---

ricana. Neste caso, não se pode desconsiderar que esse fragmento da seqüência narrativa VI se desenvolve durante o carnaval, sugerindo, assim, uma "carnavalização" das formas do próprio barroco datado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

imagem de movimento desordenado da reconstrução da casa, na qual ecoam os gerúndios:

> *Confusas* y *revueltas*, las vigas del techo *se iban colocando* en su lugar. (p. 15)

A indicação de que Marcial recupera a saúde é dada no texto pelo vocábulo "nieblas", estreitamente relacionado com a visão. Com o desfazer dos acontecimentos, essas "nieblas" se dissipam e o personagem —tal como o leitor— pode ver os objetos que rodeiam o seu leito:

> Los pomos de medicina, las borlas de damasco, el escapulario de la cabecera, los daguerrotipos, las palmas de la reja, salieron de sus *nieblas*[8]. (p. 15)

A sobriedade da cor negra, sugerida pelo luto aparentemente guardado após a morte da Marquesa:

> Transcurrieron *meses de luto*, *ensombrecidos* por un remordimiento cada vez mayor (p. 16),

e intensificada metaforicamente pelas "sombras do remorso", contrasta com o brilho dos candelabros iluminados do salão de festa da mansão:

> Ya *brillaban, muy claras*, las arañas del gran salón. (p. 17)

[8] Esse "salir de la niebla" parece consistir numa ressonância do pensamento unamuniano, segundo o qual a morte não seja, talvez, senão aspiração a diluirse na "niebla" (no nada), cheia de possibilidades e expectativas. Recorde-se que, no monólogo final de *Niebla* (1914), o cão "Orfeo", a propósito da morte do personagem Augusto, diz: "»Siento que mi espíritu se purifica al contacto de esta muerte, de esta purificación de mi amo, y que aspira hacia la niebla en que él al fin se deshizo, a la niebla de que brotó y a la que revertió (...)»". (Cf. UNAMUNO, M. *Niebla*. 6ª. ed. Madrid: Taurus, 1977, p. 184).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A vertiginosidade do retrocesso temporal se manifesta pictoricamente pela transformação de instrumento musical em seu antecessor, pelo regresso de adornos naturais ou artificiais a estágios anteriores e pelo remoçar da figura humana, mediante o uso de frases curtas e desprovidas de elementos acessórios. Assim, tem-se uma espécie de fotografia instantânea que pode ser comparada mentalmente com outra feita em época posterior:

> El *piano* regresó al *clavicordio*. Las *palmas* perdían *anillos*. Las *enredaderas* soltaban la *primera cornisa*. *Blanquearon las ojeras* de la Ceres y los *capiteles* parecieron *recién tallados*. *Más fogoso*, *Marcial* solía pasarse tardes enteras abrazando a la Marquesa. *Borrábanse patas de gallina, ceños* y *papadas,* y las *carnes* tomaban a su *dureza*. (p. 17)

O vermelho —cor tão apreciada pelo barroco— raras vezes visita o discurso de "Viaje a la semilla". Presente em "fogoso", adjetivo que se atualiza no exemplo anterior, para qualificar a sensualidade do Marquês, reaparece associado a "rubores", palavra que abre a seqüência V e se relaciona com a lua-de-mel do Marquês e sua envergonhada esposa. Esse vermelho referido, que surge num ambiente de pouca luz, contrastando com o escuro da noite e o branco das rendas da roupa íntima, alude à noite de núpcias do casal:

> Los *rubores* eran sinceros. Cada noche se abrían un poco más las *hojas de los biombos*, las faldas caían en *rincones menos alumbrados* y eran *nuevas barreras de encajes*. Al fin la Marquesa sopló las *lámparas*. Sólo él habló en la *oscuridad*. (p. 17)

Em cena diurna, reverberante de luz, o vermelho se insinua na coloração da "flor de Pascuas" (*Rhipsalis salicornioides* ou bico-de-papagaio) e se confirma, em

seguida, por meio do verbo "enrojecer", estabelecendo certa analogia com o caso anterior. Também aqui o vermelho entra em contraste com a "sombra":

> Partieron para el ingenio, en gran tren de calesas —relumbrante de grupas alazanas, bocados de plata y charoles al sol. Pero, a *la sombra de las flores de Pascuas* que *enrojecían* el soportal interior de la vivienda, advirtieron que se conocían apenas. (p. 18)

Dissolvido em rosicler, cor da aurora, o vermelho se desloca para o alto e se projeta na luz do amanhecer. Esta imagem visual encerra a seqüência V, coincidindo no relato com o *des-casamento* do protagonista e a simbólica substituição da estátua de Ceres por uma Vênus, que sugere uma promessa de amor:

> En la casa de altas rejas, la *Ceres* fue sustituida por una *Venus italiana*, y los mascarones de la fuente adelantaron casi imperceptiblemente el relieve al ver todavía *encendidas*, pintada ya el *alba*, las luces de los velones. (p. 18)

O dourado (ouro), outra cor do barroco, tem também baixa freqüência em "Viaje a la semilla" e, quando se atualiza, relaciona-se com distintos temas: luxúria, religião, milícia. Assim, aparece no texto como pagamento pelo prazer sexual realizado: "un sobre con monedas de oro" (p. 16); como referência à estrela de Belém: "estrellas de papel dorado" (p. 22) e a celebrações cristãs: "el obispo dorado de las procesiones del Corpus" (p. 25); ou, ainda, sugerido no esplendor das condecorações militares: "el pecho rutilante de condecoraciones" (p. 24).

Em apenas três contextos surge a cor azul e, em dois deles, vincula-se a elementos marginais em relação com a "nobre" família "criolla". A primeira ocorrência diz respeito à casa de prostitutas, cujas portas ostentam essa cor, e está situada em nível inferior à mansão:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Varias veces, andando pronto, inquieto el corazón, había ido a visitar a las mujeres que cuchicheaban, detrás de *puertas azules*, al *pie de las murallas*. (p. 22);

a segunda determina a cor do cenário de uma lenda africana que Melchor, iniciador do menino Marcial na cultura da África, conta ao protagonista:

> Uno de ellos sacó el gran cocodrilo del *lago azul*, ensartándolo con una pica oculta en los cuerpos apretados de doce ocas asadas. (p. 25)

A ilusão visual, quer por meio de sonho, quer por impressão de agigantamento das coisas, tem lugar no discurso à medida que o protagonista "rejuvenesce" no tempo invertido. Durante uma crise mística vivida pelo personagem, a assombrosa figura de um decapitado São Dionísio —bispo-mártir francês que, segundo a lenda, percorreu uma légua levando nas mãos a sua própria cabeça cortada— perturba o sono do Marcial adolescente. Uma débil luz ilumina o ambiente povoado de imagens religiosas:

> Ahora vivía su crisis mística, poblada de *detentes, corderos pascuales, palomas de porcelana, Vírgenes de manto azul celeste, estrellas de papel dorado, Reyes Magos, ángeles con alas de cisne, el Asno, el Buey*, y un terrible *San Dionisio* que se le aparecía en sueños, con un gran vacío entre los hombros y el andar vacilante de quien busca un objeto perdido. Tropezaba con la cama y Marcial despertaba sobresaltado, echando mano al rosario de cuentas sordas. Las *mechas*, en sus pocillos de aceite, daban *luz triste* a imágenes que recobraban su *color primero*. (p. 22)

Diminuindo de tamanho, o personagem tem a impressão de que os móveis da casa aumentam de proporção, e o leitor conhece alguns elementos ornamentais no interior da tradicional mansão "criolla". Instaura-se no texto outra maneira de ver, segundo outra perspectiva:

> Los muebles *crecían* (...) Los armarios de cornisas labradas *ensanchaban* el frontis. *Alargando el torso*, los moros de la escalera acercaban sus antorchas a los balaustres

unesp

> del rellano. Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás. No había ya que doblar las piernas al recostarse en el fondo de la bañadera con anillas de mármol. (p. 22)

O deslocamento do ponto de observação do personagem-espectador é explicado no próprio texto. Um "ver de perto" descobre detalhes ou pormenores que se relativizam ou se perdem numa visão distanciada e globalizante:

> Sólo desde el suelo pueden abarcarse totalmente los ángulos y perspectivas de una habitación. Hay bellezas de la madera, misteriosos caminos de insectos, rincones de sombra, que se ignoran a altura de hombre. (p. 23)

Assim, o interesse visual do personagem recai sobre o oculto, quando visto de cima, e o menino dá prosseguimento ao jogo do oculto-descoberto, escondendo dos demais o seus achados particulares:

> Cuando los muebles crecieron un poco más y Marcial supo como nadie lo que había debajo de las camas, armarios y bargueños, ocultó a todos un gran secreto: la vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor. (p. 25)

Esse novo modo de ver por baixo, de descobrir o detalhe oculto, converte-se, no final do conto, num ver míope e, finalmente, num não ver. A penumbra se transforma em trevas:

> Entonces cerró los ojos que sólo divisaban *gigantes nebulosos* y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, *lleno de tinieblas*, que moría. (p. 27)

Entretanto, para o leitor, que até então vinha compartilhando a visão com o protagonista, está reservada uma última imagem: a da metamorfose total, da disso-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

lução do visível. Em cena que expressa intenso movimento, a primeira imagem da casa em demolição, bem como a da casa reconstruída, dissolvem-se no nada:

> Las aves volvieron al huevo en torbellino de plumas. Los peces cuajaron la hueva, dejando una nevada de escamas en el fondo del estanque. Las palmas doblaron las pencas, desapareciendo en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que le perteneciera. El trueno retumbaba en los corredores. Crecían pelos en la gamusa de los guantes. Las mantas de lana se destejían, redondeando el vellón de carneros distantes. Los armarios, los bargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los mármoles del piso y de la fuente. Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras, se derretían, engrosando un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa. (p. 28)

O pictórico como expressão

Não só as referências ao pictórico (cor, luz, formas e imagens relacionadas com o sentido da visão) constroem o discurso de "Viaje a la semilla". Nele também se manifesta uma forte tendência à expressão de outras experiências sensoriais — formas de perceber o mundo—, por meio de sensações auditivas, olfativas, táteis e gustativas, bem como das denominadas sensações internas, numa espécie de jogo sinestésico, constituindo o que chamamos de *ilusionismo sensorial*.

Numa escala decrescente de freqüência, as sensações auditivas (som, ruído, silêncio) ocupam o primeiro lugar; em segundo estão as sensações olfativas (odores agradáveis ou não), seguidas das táteis (textura, temperatura) e, finalmente, as gustativas (sabores).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Para a expressão das experiências auditivas, o narrador recorre não somente a termos específicos da música mas também ao som percebido na realidade circundante. E, para conseguir o efeito ilusório desejado, conta com a capacidade do leitor de associar o que lê com as próprias experiências individuais, muitas das quais guardadas ou implícitas na memória de cada um.

Assim, o trabalho de demolição da casa cubana pode soar como um forte e desagradável "concerto" de ruídos que vem do alto da construção, resultante do atrito ou entrechoque dos instrumentos de trabalho nos materiais sólidos do edifício, capaz de abafar (como a surdina, na música) os rumores diurnos da rua. A expressividade do discurso se intensifica pela metafórica associação do ruído das polias com o canto de aves como, a araponga, por exemplo:

> Oíanse, en sordina, los rumores de la calle mientras, arriba, las poleas concertaban, sobre ritmos de hierro con piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas. (p. 13-4)

A organização sintagmática dos vocábulos "sordina", "ritmos" e "gorjeos" (ligados de alguma forma ao campo da música) e dos vocábulos "poleas", "hierro" e "piedra" (do âmbito da edificação), orquestrada pelos verbos "oír" e "concertar" — que evocam "concierto"—, produz, do ponto de vista semântico, um efeito negativo, de acordo com a disforia inerente ao ato de destruição da casa secular. Os sons marcadamente fricativos [s] e vibrantes [r̄] contribuem para acentuar o apelo auditivo do texto.

No processo de reconstrução da casa surge outra chamada para o auditivo:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, *alzando un sonoro torbellino de barro*, para *caer en lluvia sobre la armadura del techo.* (p. 14)

As frases "alzando un sonoro torbellino" e "caer en lluvia", além de incitar a visão pelo opositivo movimento (levantar e cair), dão a ilusão sensorial do ruído do vento que se levanta antes do cair da chuva sobre o telhado —neste caso, a chuva são as próprias telhas que o constituem—. Ratificam esse sentido as massas sonoras contidas em "alzando un sonoro torbellino de barro", onde se destacam sons fricativos e vibrantes, e o caráter exclusivamente surdo das consoantes que integram o significante da palavra "techo" (oclusiva [t] e africada [t͡ʃ]). Tudo isso suscita na memória auditiva o ruído de grossas gotas de chuva na superfície dura e seca do telhado. Esse motivo, apenas insinuado aqui, retorna mais adiante no texto, ocasião em que se explora com mais eficácia o potencial sonoro do referido recurso. Assim, a combinação dos sons [s], [t], [k], [r], [t͡ʃ] parece refletir, na expressão lingüística, o ruído produzido pelo fenômeno da natureza, impressão que se reitera metaforicamente em "diapasón de cobre":

> Volando bajo, las auras anunciaban lluvias reticentes, cuyas primeras gotas, anchas y sonoras, eran sorbidas por tejas tan secas que tenían diapasón de cobre. (p. 18)

Outra série aliterativa ([s], [n], [k]), acompanhada de um ritmo frasal bem marcado, semelha reproduzir, ao modo onomatopéico, o ruído dos passos do velho negro na casa inicialmente vazia. Por outro lado, a palavra "hueco", que encerra a frase, contém graficamente, ao modo de encaixe, a palavra *eco*, permitindo a associação sonora e mental do repercutir de seus passos no interior da casa:

unesp

Sus tacones | sonaban | a *hueco.* (p. 15)

A única e singular sensação de que o tempo retrocede invade fugazmente o espírito do jovem Marcial, estando o personagem entorpecido pelos efeitos do fumo e da bebida. Essa "percepção remota de outras possibilidades" lhe é facultada através do sentido auditivo, não por acaso o mesmo sentido que teria levado o autor a realizar no conto sua experiência estético-literária fundada num princípio musical:

> Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. (p. 18-9)

Esse contexto se insere na seqüência narrativa VI e dá origem a uma cadeia de outros contextos onde predomina a referência explícita ao universo musical e às formas de percepção humana de tal universo.

Assim, a música e os instrumentos musicais dominam a festa pela "minoría de edad" do personagem Marcial. Os jovens, animados pelo vinho, tocam desordenadamente vários intrumentos de corda e de sopro, sugerindo uma confusa superposição de sons:

> Luego de achisparse con vinos generosos, los jóvenes descolgaron de la pared una *guitarra* incrustada de nácar, un *salterio* y un *serpentón.* Alguien dio cuerda al reloj que tocaba la Tirolesa de las Vacas y la Balada de los Lagos de Escocia. Otro embocó un *cuerno de caza* que dormía, enroscado en su cobre, sobre los fieltros encarnados de la vitrina, al lado de la *flauta travesera* traída de Aranjuez. Marcial, que estaba requebrando atrevidamente a la de Campoflorido, se sumó al guirigay, buscando en el *teclado*, sobre bajos falsos, la melodía del Trípili-Trápala. (p. 19)

As imagens visuais e as sensações auditivas se embaralham na descrição da forma de instrumentos de música e nas suas sugeridas execuções, mediante a nomeação do objeto ("guitarra", "salterio", "serpentón", "cuerno de caza", "flauta travesera", "teclado"), enquanto as melodias do relógio mecânico se confundem com o popular som do *Trípili-Trápala*[9].

Nova relação com a música e, portanto, com as sensações auditivas, se estabelece no final da seqüência VIII. Desta vez, o Marcial menino, atemorizado pelo ruído dos trovões e o clarão dos raios, se esconde debaixo do clavicórdio. A ambigüidade das frases favorece a impressão de que o som dos trovões repercute em uníssono na caixa de ressonância do instrumento musical e na abóbada celeste, prolongando suas notas. Por translação metafórica se firma uma relação de semelhança entre o som da tempestade e o dos instrumentos musicais mencionados:

> Cuando llovía, Marcial se ocultaba debajo del *clavicordio.* Cada *trueno* hacía temblar la *caja de resonancia*, poniendo todas las *notas* a cantar. Del cielo caían los *rayos* para construir aquella *bóveda de calderones* —*órgano, pinar al viento, mandolina de grillos.* (p. 23)

Quando Marcial regride à fase infantil, identifica-se afetivamente com o cocheiro Melchor. Este último diverte e distrai a criança, não só contando-lhe lenda como também ensinando-lhe canções africanas "fáciles de aprender, porque las palabras no tenían significado y se repetían mucho" (p. 25). E justamente a repetição vocabular desprovida de significado, que caracteriza certos jogos infantis, propicia a atribuição onomatopéica de "calambín-calambán" às botas do negro, as quais são

---

[9] Tonadilha cênica que remonta às origens do teatro espanhol, a qual entusiasmou o público cubano até meados do século XIX e exerceu grande influência no nascimento do teatro bufo cubano. (Cf. CARPENTIER, A. *La música en cuba.* 2ª. ed., 3ª. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 96-8, 143 e 228).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

para o menino Marcial o elemento que melhor define o seu primeiro modelo de identificação.

Nesse contexto lúdico, não seria exagerado considerar tal jogo fonético como uma mobilização de tradição popular espanhola representada pela canção "A Atocha ¡Carabí!"[10], que costuma marcar o ritmo de certa brincadeira de roda:

> En días de lluvia, sus botas se ponían a secar junto al fogón de la cocina. Marcial hubiese querido tener pies que llenaran tales botas. La derecha se llamaba *Calambín.* La izquierda, *Calambán.* (p. 25)

Essa interpretação adquire maior consistência crítica quando se observa que, mais adiante, aparece no texto novo jogo sonoro comum ao estribilho da referida canção infantil. Trata-se do "urí, urí, urá" atribuído pelos personagens, "con entendidas carcajadas", aos confeitos e amêndoas que ambos guardam em "comum depósito":

> Marcial y Melchor tenían en común un depósito secreto de grageas y almendras, que llamaban el "*Urí, urí, urá*", con entendidas carcajadas. (p. 26)

A magia lingüística do segmento sonoro "urí, urí, urá", utilizado pelos personagens como designativo do "depósito de guloseimas", parece contaminar o tecido narrativo, e quiçá o próprio narrador, indo estender-se à voz da lagartixa, réptil do círculo íntimo de animais que convivem com o menino Marcial:

> (...) la lagartija que decía "*urí, urá*", sacándose del cuello una corbata rosada; (...) (p. 27)

[10] Canção infantil espanhola recolhida por Montserrat Sanuy Simón, em *Canciones populares e infantiles españolas*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1984, p. 66. Note-se que a palavra "carabí" se repete vinte e quatro vezes ao longo da canção: dezesseis após os dois primeiros versos de suas oito estrofes e oito como componente do estribilho: "Carabí, hurí, / hurí, hurá. / Elisa, Elisa, / Elisa de Mambrú."

Avançando um pouco mais o processo involutivo do personagem, Marcial revela ludicamente outra etapa de identificação, desta vez com o cachorro "Canelo", através de funções primárias que aproximam o animal racional (o menino) do animal irracional (o cão). Por urinarem juntos no tapete persa da sala, recebiam surras de cinta como castigo comum. A reação de ambos se expressa metaforicamente pela palavra "concertantes", já que seus gritos se harmonizam em uníssono numa mesma "melodia": a do cão. Observe-se o tom jocoso do fragmento:

> "Canelo" y Marcial orinaban juntos. A veces escogían la alfombra persa del salón, para dibujar en su lana formas de nubes pardas que se ensanchaban lentamente. Eso costaba castigo de cintarazos. Pero los cintarazos no dolían tanto como creían las personas mayores. Resultaban, en cambio, pretexto admirable para armar *concertantes de aullidos*, y provocar la compasión de los vecinos. (p. 26-7)

Muito raramente o autor isola, na expressão, uma experiência sensorial; pelo contrário, costuma condensar num só contexto o modo plural de percepção do mundo pela via dos sentidos. Assim, no exemplo abaixo, a sensação de frescor (experiência sentida na pele) vem acompanhada de sensações olfativas (alívio do cheiro de suor dos operários), auditivas (eliminação do ruído produzido pelas vozes e pelo trabalho) e novamente de sensações táteis (ausência dos corpos pegajosos dos homens). E tudo isso inserido na imagem, de tipo visual, do cair da tarde e da aparente solidão a que ficou relegada a casa demolida:

> Dieron las cinco. Las cornisas y entablamentos se *despoblaron*. Sólo quedaron escaleras de mano, preparando el asalto del día siguiente. El aire se hizo *más fresco, aligerado de sudores, blasfemias, chirridos de cuerdas, ejes que pedían alcuzas y palmadas en torsos pringosos*. Para la casa mondada el crepúsculo llegaba más pronto. (p. 14)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

O cheiro do suor parece disseminar-se por todo o conto e chega a funcionar como traço definidor de certos personagens ("huelen a notario"), nesse ambiente de intenso calor e de trajes escuros e inadequados para o clima quente dos trópicos. O frescor do mármore alivia o calor sufocante:

> Afectas al terciopelo de los cojines, las personas mayores sudan demasiado. Algunas *huelen a notario* —como Don Abundio— por no conocer, con el cuerpo echado, la *frialdad* del mármol en todo tiempo. (p. 23)

O perfume de essências orientais ("alcanfor") se mistura —ironicamente— ao odor deixado pelos corpos suados nas elegantes roupas (guardadas) da nobreza e da Igreja "criollas". O odor de suor vem apenas sugerido em "difuminos de humedad en los pliegues". Também aqui se solicitam o sentido da vista e a imaginação do leitor:

> En entrepaños *escarchados de alcanfor* descansaban los vestidos de corte, un espadín de Embajador, varias guerreras emplastronadas, el manto de un Príncipe de la Iglesia, y largas casacas, con botones de damasco y *difuminos de humedad en los pliegues.* (p. 19)

Por outro lado, em estreita relação com o erótico, distintos aromas parecem fazer, ao longo do texto, uma espécie de contraponto com o cheiro do suor. Sensações auditivas e olfativas se combinam no seguinte fragmento que apela também para o visual:

> La mujer desnuda que se desperezaba sobre el brocado del lecho buscó enaguas y corpiños, llevándose, poco después, *sus rumores de seda estrujada* y su *perfume.* (p. 15-6)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Mais adiante, sexo e perfume são sinônimos. "El umbral de los perfumes" (p. 22) designa a casa de prostitutas:

> El recuerdo de la que llevaba zapatillas bordadas y hojas de *albahaca* en la oreja lo perseguía, en tardes de calor, como un dolor de muelas. (p. 22)

A atmosfera sensual que impregna a lua-de-mel dos marqueses na fazenda de cana-de-açúcar se exprime especialmente através de sensações olfativas ("perfumes de Colonia", "baños de benjuí", "mazo de vetiver"). Entretanto, tal atmosfera erótico-aromática, que começa a entediar o amo "criollo" ("para distraerse un poco en aquellos días olientes..."), é envolvida —lingüística e sensorialmente— pelos eflúvios do universo afro-cubano cuja sensualidade emana da dança e da música ("danzas y tambores de Nación") e do doce cheiro do produto do trabalho escravo ("el vaho del guarapo"):

> Marcial autorizó *danzas y tambores de Nación*, para distraerse un poco en aquellos *días olientes* a *perfume de Colonia*, *baños de benjuí*, cabelleras esparcidas, y sábanas sacadas de armarios que, al abrirse, dejaban caer sobre las losas un *mazo de vetiver*. El *vaho del guarapo* giraba en la brisa con el toque de oración. (p. 18)

Em outra passagem do tecido narrativo, também carregada de sensualidade, sensações olfativas e tatéis se conjugam. O elemento visual ("biombo chino", provavelmente com estampas) contamina, talvez por contigüidade discursiva, a expressão do ato de beijar ("le estampó un beso"):

> Marcial, oculto con la de Campoflorido detrás de un *biombo chino*, *le estampó un beso* en la nuca, recibiendo en respuesta un *pañuelo perfumado*, cuyos encajes de Bruselas guardaban *suaves tibiezas* de escote. (p. 20)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Sensações gustativas, olfativas e táteis sugerem a integração entre o Marcial criança e o cão "Canelo", e de ambos com elementos da natureza:

> Ambos *comían tierra, se revolcaban al sol, bebían en la fuente* de los peces, buscaban *sombra y perfume* al pie de las *albahacas*. En horas de calor, los canteros húmedos se llenaban de gente. (p. 27)

Superposições e trocas

A tendência carpentieriana à exploração do sensorial, percebida não apenas em "Viaje a la semilla" mas em toda a sua obra de ficção, revela o pendor do escritor para o concreto. Parece ser um dos propósitos de Carpentier mostrar, em plenitude perceptiva, o objeto.

Tal necessidade programática de provocar impacto sinestésico no leitor se configura, muitas vezes, mediante expressão da troca posicional de sensações. Nesse sentido, expressões como "ver, con los ojos del olfato" (1985b, p. 45), "los ojos de sus narices" (1985a, p. 184), "ecos de blancos estampidos" (1986a, p. 14), "la parda jugosidad de los nísperos" (1986c, p. 72), "sordas penumbras" (1986b, p. 9), "olorosas penumbras" (1987b, p. 85), "pasos afelpados (1986a, p. 12), "ruidos afelpados" (1987b, p. 92), "escuchando con los ojos" (1987a, p. 94), entre outras, permeiam a obra do autor cubano.

Em "Viaje a la semilla" a superposição de sensações, expressa por meio de construção hipalágica, manifesta-se plenamente apenas em um contexto. Trata-se do momento em que Marcial e o cachorro "Canelo" são castigados com surra de cinta.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Para ocultar o riso, provocado pelos comentarios dos vizinhos acerca da crueldade do pai de Marcial, o menino "ri com os olhos". Essa superposição de sensações auditiva e visual está motivada no enunciado abaixo pela referência anterior aos olhos da vizinha "bizca" e pelo próprio ato de "mirar":

> Cuando la bizca del tejadillo calificaba a su padre de "bárbaro", Marcial miraba a "Canelo", *riendo con los ojos.* (p. 27)

Por outro lado, a atualização de adjetivos impertinentes para qualificar determinados substantivos também tem lugar no discurso de "Viaje a la semilla" e pode ensejar novas relações. Assim, por exemplo, o atributo cromático "amarillo", próprio da luz produzida pelo candeeiro, transfere-se ao tremor de suas chamas refletidas nos retratos a óleo:

> Cuando encendió los velones, un *estremecimento amarillo* corrió por el óleo de los retratos de familia, (...) (p. 15);

o adjetivo "entendidas" qualifica a forma substantiva "carcajadas" para expressar a cumplicidade entre o menino Marcial e o cocheiro Melchor:

> Marcial y Melchor tenían en común un depósito secreto de grageas y almendras, que llamaban el "Urí, urí, urá", con *entendidas carcajadas* (p. 26);

o sorriso de Melchor se transforma em "sonrisa de dientes", pois, tal como o gato de *Alice no país das maravilhas* (Lewis Carroll), apenas os dentes brancos e brilhantes se destacam na pele negra de seu rosto, cujo contorno se confunde ou se dissolve na penumbra do ambiente. O substantivo "botas" recebe o adjetivo "sonoras", para ressaltar o som que o calçado emite ao tocar o pavimento. Penetrando no universo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

infantil, a lúdica figura desse "gato de botas" é capaz de distrair o menino Marcial, quando o personagem está prestes a perder o pai:

> Tuvo ganas de llorar, pero en ese momento apareció el calesero Melchor, *luciendo sonrisa de dientes* en lo alto de sus *botas sonoras*. Comenzaron a jugar al ajedrez. (p. 24)

As massas sonoras

Destacar o valor plástico e sonoro do léxico selecionado, com o fim de conseguir efeitos musicais ou eufônicos no tecido narrativo, parece ser o objetivo perseguido pelo autor ao privilegiar, não raras vezes em "Viaje a la semilla", o aspecto fônico da linguagem —freqüentemente tomado como prerrogativa do verso—, mediante o uso das chamadas figuras de harmonia: aliteração, assonância, eco, onomatopéia, paronomásia.

Além dos exemplos já mencionados quando tratamos da evocação de impressões sensoriais por meio da palavra, outras ocorrências, em que sobressaem os efeitos fonossemânticos dos vocábulos, merecem destaque na análise dos recursos expressivos do pictórico no conto.

Geralmente motivadas, as aliterações perseguem a intenção estética de reproduzir ou sugerir no texto um significado, através do valor sônico dos elementos constitutivos das palavras. Observe-se, por exemplo, o resultado obtido com o trabalho das massas sonoras neste contexto:

> Y como se estaba en carnavales, los del Cabildo Ará Tres Ojos *levantaban un trueno de tambores tras de la pared medianera, en un patio sembrado de granados.* (p. 20)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A incidência reiterada dos sons [t], [r], [m], [n], [b], especialmente em "levantaban un trueno de tambores...", aliada ao significado das palavras, tem a função de representar o som emitido pelos instrumentos de percussão da confraria cubana "Ararà Tres Ojos", atuando no carnaval. Além disso, os sons finais de "sembrado" ecoam em "granados" e encerram o período.

A ressonância dos sons finais de "cañones" e "escobillones" em

> Detrás, los artilleros, con sus *cañones, escobillones* y botafuegos. (p. 23)

parece ter o deliberado propósito de imitar o som produzido por esses instrumentos bélicos, na guerra travada pelos soldadinhos de chumbo. O reforço a essa impressão inicial se faz expressamente por onomatopéia que reproduz a explosão sonora das armas de fogo:

> Los morteros estaban dotados de un resorte que permitía lanzar bolas de vidrio a más de un metro de distancia.
> — *¡Pum!... ¡Pum!... ¡Pum!...* (p. 23)

Com a onomatopéia "¡guau, guau!" se expressa fonicamente um conteúdo semântico sugerido pela ambigüidade sintática do enunciado "—¡Guau, guau! —dijo", ou seja, a identificação de Marcial, quando este já engatinhava e balbuciava palavras, com o cachorro "Canelo"[11]. Cão e criança falam, assim, a mesma linguagem, incompreensível para o adulto:

> Un día, señalaron el perro a Marcial.
> —¡Guau, guau! —dijo.

[11] Após essa zoomorfização, o personagem se converte em ambíguo emissor de discurso direto, não menos musical ("¡Guau, guau! —dijo."), completando-se, assim, a identificação do menino Marcial com o cão "Canelo".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Hablaba su propio idioma. Había logrado la suprema libertad. (p. 27)

Desse modo, a ordem sempre invertida do tempo propicia o retorno da criança à natureza, agora, por meio da voz característica do cão. Tal processo de regressão ao natural parece apontar para uma associação com "cínico", seja como referência à doutrina e ao modo de vida dos cínicos[12], seja no seu sentido de 'impudico', quer dizer, aquele que pratica atos vergonhosos sem se ocultar e sem sentir vergonha deles, como o fazem o menino Marcial e o cão "Canelo". Note-se que na estrutura vocabular de *Canelo* se encaixa "Can", que figura na descrição etimológica da palavra espanhola "cínico" [do gr. *Kynikós,* de *Kyon, Kynós*, "perro"; "can"].

A paronomásia, figura de harmonia largamente utilizada pelos autores conceptistas —como os denominam os manuais de literatura—, também tem lugar no discurso carpentieriano. No exemplo abaixo se manifesta por certa semelhança sônica ao final das palavras "escribanías" e "polillas", estando motivada internamente pela crítica do narrador ao sistema burocrático dos cartórios de registro, com sua infinidade de papéis e traças:

> Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal, y que los registros y *escribanías*, con sus *polillas*, se borraban de su mundo. (p. 19)

Os sons finais da palavra "calor" ecoam em "dolor" com reflexo, por sua vez, na palavra "confesor", num contexto que pressupõe a existência de um "*amor* peca-

[12] Sabe-se que em uma de suas acepções a palavra *cinismo* designa a doutrina e o modo de vida dos cínicos, partidários dos filósofos gregos Antístenes de Atenas (444-365 a. C.) e de Diógenes de Sínope (413-323 a. C.), fundadores da escola cínica. A doutrina dos cínicos se caracteriza principalmente pela oposição radical e ativa aos valores culturais vigentes.Tal oposição nasce do discernimento de que é impossível conciliar as leis e convenções morais e culturais com as exigências de uma vida segundo a natureza. (Cf. FERREIRA, A.B.H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

minoso" do personagem Marcial quando jovem. Tal insistência em massas sonoras semelhantes sugere no discurso a perseguição da lembrança do personagem:

> El recuerdo de la que llevaba zapatillas bordadas y hojas de albahaca en la oreja lo perseguía, en tardes de *calor*, como un *dolor* de muelas. Pero, un día, la cólera y las amenazas de un *confesor* le hicieron llorar de espanto. (p. 22)

De modo mais difuso que no exemplo acima, as duas últimas sílabas de "papeles" se propagam acusticamente em "pieles", sendo que o único traço distintivo de tal propagação ([je]) se repete em "viejas" e em "serpiente":

> (...) y *papeles* encolados que colgaban de los testeros como *viejas pieles* de *serpiente* en muda. (p. 13)

Por outro lado, a aliteração do fonema líquido /l/ em "papeles", "encolados" e "colgaban" e a repetição do som [je] em três constituintes de um mesmo sintagma ("viejas", "pieles" e "serpiente") conferem certa sonoridade ao fragmento, relativizando a "dureza" ou "aspereza" sonora dos fonemas marcadamente oclusivos que o compõem.

Em contexto que privilegia a dança e a música, sons da palavra "muchachas" ressoam em "guaracha", que aparece quase ao seu final. A cadeia sonora que integra o sintagma "sus zapatillas de alto tacón" parece imitar o ruído produzido pelos saltos dos calçados ao seguir e marcar o compasso da música. Em "mulatas" se reiteram as vogais contidas em "muchachas" e "guaracha":

> Y cuando las *muchachas* se alejaron en las luces del crepúsculo, hacia las atalayas y torreones que se pintaban en grisnegro sobre el mar, los mozos fueron a la Casa de Baile, donde tan sabrosamente se contoneaban las *mulatas* de grandes ajorcas, sin perder nunca —así fuera de movida una *guaracha— sus zapatillas de alto tacón.* (p. 20)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Outras vezes, as massas sonoras obtidas pelo encadeamento das palavras têm apenas a finalidade de alimentar no ouvido do leitor o efeito encantatório da musicalidade que permeia o texto. É o caso, por exemplo, da acumulação dos sons vibrante [r̄] e oclusivo [k], em "rodeos por calles poco concurridas", combinados com os sons vocálicos [a], [e], [o], [u], [i]:

> Cayó por última vez en las sábanas del infierno, renunciando para siempre a sus *rodeos por calles poco concurridas*, a sus cobardías de última hora que le hacían regresar con rabia a su casa (...) (p. 22);

ou das quatro atualizações do monossílabo "Dios", da repetição da sílaba *-dia-* em "cotidianos" e "fastidiaba" e da aliteração do fonema oclusivo dental sonoro /d/. Contudo, não custa imaginar uma relação entre essas reiterações sonoras e uma intenção de fixar, talvez, a presença terrível e, ao mesmo tempo, generosa de seres divino (Deus) e divinizado (pai):

> El padre era un ser terrible y magnánimo al que *debía* amarse *después de Dios*. Para Marcial era más *Dios* que *Dios,* porque sus *dones* eran *cotidianos* y tangibles. Pero prefería el *Dios* del cielo, porque *fastidiaba* menos. (p. 25)

Exemplos como esses são bastante freqüentes em "Viaje a la semilla", porém os mais interessantes são aqueles fundados na intenção artística de sugerir uma relação internamente motivada entre o som articulado e o som percebido no mundo exterior. Nesse sentido, merece ser retomado, por seu caráter ilustrativo, o seguinte fragmento:

> Cuando llovía, Marcial se ocultaba debajo del clavicórdio. Cada trueno hacía temblar la caja de resonancia, poniendo todas las notas a cantar. Del cielo caían los rayos para

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> construir aquella bóveda de calderones —órgano, pinar al viento, mandolina de grillos. (p. 23)

À parte do léxico referente à música ("clavicordio", "caja de resonancia", "notas", "cantar", "calderones", "órgano" e "mandolina") que, por si só, sugere musicalidade, o insinuante espessamento sônico em "cada trueno hacía temblar la caja de resonancia", criado pela aliteração de fonemas oclusivos (/k/, /t/), vibrante (/r̄/), fricativo (/s/) e nasal (/n/), dá a impressão de refletir os ruídos de um fenômeno atmosférico.

Em estreita relação com a partitura musical, a imagem "bóveda de calderones" sugere o sinal de suspensão em forma de ponto com um semicírculo para cima, colocado sobre a figura de uma nota ou silêncio, para prolongar o seu valor por uma duração facultativa. Assim, cada membro de frase melódica se associa ao prolongamento do "som" dos trovões e aos intervalos de silêncio que antecedem o próximo raio e o conseqüente ruído do fenômeno físico. Na frase parentética, que recolhe de modo figurado os efeitos acústicos da tempestade, o ruído produzido pela natureza e o som articulado da palavra se prolongam (efeito de caldeirões), mediante a menção de outro instrumento musical (o *órgão*) e a massa sonora que constitui o último membro da tríplice imagem: "órgano, pinar al viento, mandolina de grillos". Por translação metafórica o som do órgão se associa ao ruído da tempestade; o ruído do vento, ao seu reflexo nas árvores ("pinar al viento"); e o som da "mandolina", à voz dos grilos, terminada a chuva.

Neste contexto, não custa imaginar outras inter-relações dos elementos que compõem a imagem auditiva: uma vez postos a funcionar os foles do órgão, que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

alimentam o ar dos tubos sonoros e regulam os diferentes graus de intensidade sonora (vento, de "pinar al viento"), o som do instrumento de música ecoa como no ambiente de uma catedral, à semelhança do ribombar dos trovões na acústica da casa, do céu e na caixa de ressonância do clavicórdio. Por outro lado, os pontos de maior tensão da massa sonora formada pelos elementos sônicos de "mandolina de grillos" se encontram em suas sílabas tônicas, cujo núcleo é a aguda vogal /i/. Desse modo, a relação de similaridade entre "mandolina" e "grillos" se estabelece em dois níveis: pelo som agudo do instrumento e do inseto, e pelo processo de produção de ambos sons. Arrancam-se notas sustenidas das cordas da "mandolina" com um rápido vaivém da palheta; o som agudo dos grilos provém do roçar de suas asas coriáceas.

Mas nem sempre as massas sonoras que permeiam o tecido narrativo de "Viaje a la semilla" remetem exclusivamente à música em si mesma...

Por um lado, repetições de sons quase idênticos conduzem o leitor para o visual, como ocorre neste ilustrativo fragmento:

> Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se *enlazan* y *desenlazan* sobre anchas hojas afiligranadas de *balanzas, enlazando* y *desenlazando* compromisos, juramentos, *alianzas,* testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley; cordón al cuello, que apretaba su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel. (p. 16)

Derivados do substantivo "lazo", os verbos "enlazar" e "desenlazar", além dos vários significados que lhe são próprios, suportam, em suas diferentes formas, os vários significados da palavra "lazo" da qual derivam: 'nó que se desata sem

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

esforço'; 'armadilha, ardil, artifício enganoso'; 'traição'; 'aliança, vínculo'. As variações sonoras dos pares opositivos "enlazan"/"desenlazan", "enlazando"/ "desenlazando" e dos substantivos "balanza" — "alianzas" parecem acompanhar o desenho caligráfico de rebuscadas assinaturas apostas em documentos legais, um emaranhado de linhas ritmadas que se contorcem sobre o papel, que "laçam" e atam o marquês a compromissos e o "lançam" à ruína. As reiterações sonoras sugerem igualmente a intensa repetição do ato de assinar os inúmeros papéis correspondentes à pluralidade dos elementos nomeados no texto.

Por outro lado, o insistente apelo ao visual (gráfico), combinado com a musicalidade inerente ao jogo de sonoridades do enunciado, induz ou convida à decifração do "misterio de [su] letra escrita" que parece convertê-lo em imagem alegórica da poética musical ainda em desenvolvimento na obra carpentieriana. Mas desse tema nos ocuparemos mais adiante.

A desordem sintática

Como ocorre nas demais línguas de origem latina, o sistema sincrônico da língua espanhola impõe ao usuário certas restrições quanto à ordem de colocação dos elementos oracionais, as quais devem ser observadas para que a expressão lingüística não se torne ininteligível, obscura ou extravagante. Trata-se de uma norma coletiva que rege, de modo mais ou menos consciente, todas as zonas sociais da comunidade lingüística e constitui, ao mesmo tempo, o manancial gerador da origi-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nalidade expressiva individual. Embora imponha algumas limitações, o sistema lingüístico espanhol oferece hoje uma liberdade construtiva nem sempre alcançada por todos os grandes sistemas lingüísticos modernos.

A esse respeito, Carpentier (1981, p. 144) afirma que "el castellano es un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables (...) porque ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta, en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin de hacer estallar el idioma cuando hace falta. Se inventa una palabra en castellano, se transforma un sustantivo en verbo, y el idioma admite de tal manera esos juegos que todo el mundo entiende y nadie encuentra que una frase sea oscura porque en ella haya un verbo insólito inventado por el escritor. Con el castellano puede hacerse todo".

Relativizando um pouco o exagerado entusiasmo da última frase de Carpentier, pode-se dizer que, comumente, a ordem dos elementos oracionais é resultante da tradição idiomática herdada, à qual o usuário da língua se amolda sem grandes esforços. Entretanto, não raras vezes, a construção frasal pode estar motivada por certas vivências individuais que o emissor, especialmente o criador literário, procura diferenciar das mais comuns ou habituais para singularizar a comunicação lingüística e pode, inclusive, com habilidade e maestria, converter a modéstia idiomática em matéria estética.

Com propósitos estilísticos, o escritor pode recorrer a dois principais tipos de construção frasal: a ordem ou construção linear (determinante - sujeito - verbo - complementos) e a ordem ou construção envolvente, com a qual se evita a ordena-

unesp

ção linear das palavras ou das frases e se dá ênfase, por meio da inversão, a um ou mais elementos que por qualquer motivo o emissor queira ressaltar. Nesse tipo de construção envolvente, portanto, predomina a qualidade afetiva da expressão lingüística (Cf. Real Academia, 1974, p. 393-400).

Ainda que revele uma escolha individual com vistas a determinados fins expressivos ou não, a ordenação sintática da linguagem carpentieriana, de um modo geral, não se distancia exageradamente das normas que regem a construção oracional, nem se apresenta abusiva no campo das possibilidades que o sistema lingüístico oferece para a alteração da ordem dos elementos nos sintagmas.

Isso quer dizer que são escassas no discurso de Carpentier as chamadas figuras de construção por transposição (hipérbatos e anástrofes), que consistem em ordenar os elementos oracionais numa sucessão compreensível, mas sentida como *não habitual* no idioma. As abundantes inversões da ordem linear de colocação dos elementos oracionais praticadas pelo autor cubano são perfeitamente aceitáveis e se encontram, quase sempre, dentro dos modelos fixados pela norma culta. Na verdade, a engenhosidade da expressão lingüística de Carpentier não reside propriamente na colocação dos elementos sintáticos ou unidades funcionais na frase, mas na construção dos períodos com a proliferação de orações a partir de um eixo central; muitas vezes as inversões na disposição dos elementos na frase visam a facilitar o acréscimo ou a inserção de novos elementos nas estruturas sintáticas básicas.

Como já se disse no começo deste trabalho, a abertura lingüística de "Viaje a la semilla" enfatiza a função conativa da linguagem, através de uma oração interrogativa parcial, cujo sentido de pergunta cria a espectativa de uma resposta corres-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

pondente, por parte de um virtual destinatário, expresso mediante o vocativo "viejo". O não estabelecimento do esperado diálogo entre os personagens em cena (operários e velho) propicia a entrada do narrador e o início do discurso descritivo-narrativo, representado por duas orações paratáticas. Além de seu próprio valor contextual, já analisado, estas frases vão funcionar como uma espécie de eixo central, cuja estrutura básica (uma oração afirmativa, seguida de outra coordenada adversativa, introduzida pela conjunção "pero") se repetirá, com variações, doze vezes mais ao longo do relato. Coincidência ou não, trata-se do mesmo número de seqüências narrativas que compõem o conto (1 + 12) e o total de reiterações corresponde ao mesmo número de horas na suposta delimitação temporal da narrativa do real-maravilhoso (doze):

> Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. *Pero* el viejo no respondía. (p. 13)

Ainda que em castelhano a colocação dos elementos lingüísticos na primeira oração não se sinta propriamente como inabitual, pois a língua oferece essa flexibilidade sintática, a anteposição do verbo "cayó" ao sujeito "pregunta" (este, por sua vez, inserido entre o verbo e seus complementos circunstanciais) assume um caráter de construção hiperbática ao contrastar com a linearidade da oração seguinte, e mesmo de outras da seqüência narrativa ou do texto como um todo, que obedecem o esquema sujeito - verbo - complementos. Comparem-se alguns exemplos:

> El viejo no respondía. (p. 13)
>
> (...) los picos desprendían piedras de mampostería (...) (p. 13)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

El viejo se había sentado (...) (p. 13)

Las cornisas y entablamentos se despoblaron. (p. 14)

La Ceres apretaba los labios. (p. 14)

Las hojas de acanto descubrían su condición vegetal. (p. 14)

La Ceres fue menos gris. (p. 15)

El viejo introdujo una llave en la cerradura de la puerta principal (...) (p. 15)

Don Marcial no se sentía bien. (p. 16)

El reloj del comedor acababa de dar las seis de la tarde. (p. 16)

Las palmas perdían anillos. (p. 17)

Los rubores eran sinceros. (p. 17)

Los muebles crecían. (p. 22)

Por outro lado, as posteriores construções frasais, em que aparece o verbo "caer", acompanham a ordem invertida *verbo - sujeito* da primeira oração:

Cuando cayó la noche (...) (p. 14);

Caían caballos, caían abanderados, caían tambores (p. 23);

Del cielo caían los rayos (...) (p. 23);

e, finalmente, a frase:

Cayó por última vez en las sábanas del infierno (...) (p. 22),

na qual há elipse do sujeito "Marcial", que pode ser lido antes ou depois do verbo, mas o leitor é induzido mentalmente a se decidir pela segunda alternativa, por força da repetição dessa estrutura invertida.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Convém assinalar ainda que aquelas orações paratáticas, de breve extensão e construídas segundo um esquema sintático simples, contrastam na mesma seqüência I com outras de natureza hipotática, mais longas e de "arquitetura sintagmática" peculiar. Não raras vezes surgem no texto frases longas e complexas, às quais se vão acrescentando elementos a partir de um núcleo central para formar um todo orgânico bem travado, mas sem se tornar incompreensível; do mesmo modo, registram-se casos de inversão atenuada, envolvendo, sobretudo, formas adjetivas.

Contudo, pode-se dizer que são escassas as transposições inusitadas, no tocante à colocação dos elementos oracionais que estruturam o plano lingüístico do relato. Na verdade, o grande hipérbato de "Viaje a la semilla" se dá na sintaxe do discurso narrativo, que propicia uma inversão de conjunto e atinge a totalidade do texto. Nesse sentido, o grande hipérbato está intimamente relacionado com o desenvolvimento temático: a inversão do tempo.

Como já assinalamos antes, neste texto, pautado na inversão temporal, com base no recurso musical do contraponto retrógrado, a narrativa do real-maravilhoso se superpõe à narrativa realista, inserindo-se entre as seqüências I e XIII. Assim, numa "falsa" delimitação temporal, o narrador conta, ao contrário, uma história que abarca quase um século ou, se se quiser, milênios. Ou seja, no decorrer de aproximadamente doze horas (dentro do limite temporal da narrativa realista) se procede a uma revisão invertida da vida de uma decadente família "criolla" cubana. Contudo, movido talvez pelo recurso da música, o narrador não termina o discurso do real-maravilhoso com a metamorfose do menino Marcial em semente (feto) e sua re-inserção no ventre materno, ou seja, com o seu *des-nascimento.* Numa espécie de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

coda, que acrescenta algumas notas ao final do tema principal para preparar a entrada do contratema, o narrador, ao repetir, em outra dimensão temporal o tema desenvolvido, propõe uma volta às origens do universo. Então, em ritmo acelerado, o tempo ganha dimensões cósmicas:

> Pero ahora el tiempo corrió más pronto, adelgazando sus últimas horas. Los minutos sonaban a ***glissando*** de naipes bajo el pulgar de un jugador.
>
> (...)
>
> Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa. (p. 27-8)

Somente com o fim do relato associado ao real-maravilhoso termina o "hipérbato" e se resgata o relato de corte realista, até então, suspenso. A seqüência XIII significa, portanto, a volta à linearidade progressiva, ao transcurso sucessivo das horas que caminham à direita do relógio; significa um retorno ao mundo profano, uma vez que a presença e a atuação do velho negro é um convite ao leitor a considerar o relato contido nas seqüências de II a XII como situado no espaço do mágico-religioso. Não houvesse a XIII e última seqüência, poder-se-ia imaginar que o conteúdo das onze de corte fantástico que a antecedem não passa de *rememoração* do velho cocheiro da família, de um (re)percorrer, *a fine*, de momentos decisivos da história do protagonista.[13]

Desse modo, a superposição da atemporalidade mágico-religiosa sobre a temporalidade existencial é correlata à superposição do grande hipérbato na estrutura linear progressiva da narrativa realista; e o predomínio da hipotaxe, em certa

[13] Esse rememorar do ser já ausente, como anúncio do passado que se transmite (tradição) a gerações futuras, parece manifestar-se na seqüência XIII: um operário recorda a vaga história da marquesa de Capellanías; mas, ao contrário do narrador carpentieriano, não conta com a atenção de seus ouvintes, mais preocupados em viver a vida, antes que a morte os conduza ao nada, à "inexistência de possibilidades". Nota-se, também aí, a preocupação do escritor cubano com o sentido metafísico, existencial, do tempo.

unesp

medida, também se relaciona com a subordinação de vários aspectos do texto à "guerra do tempo".

A linguagem profunda

Recapitulemos brevemente os principais traços distintivos do par antitético superfície/profundidade que constitui a segunda categoria estabelecida por Wölfflin.

Se a arte clássica, em harmonia com o valor que concede à linha, revela-se na superfície pois o plano é o elemento próprio da linha, a arte barroca, ao valorizar a cor, as linhas mais livres, as luzes e sombras, dissolvendo em certa medida a figura, organiza a imagem por meio da superposição de planos, segundo uma ótica de profundidade, com base na perspectiva. A desvalorização do contorno, responsável pelo desaparecimento da representação em superfície, promove uma inter-relação fundo-superfície.

Afirma Wölfflin que, ao substituir a composição planimétrica por uma de profundidade, a arte barroca obriga o espectador a "entrar" no quadro em direção ao fundo. Solicitado a olhar a obra plástica sob diferentes ângulos, o espectador dirige a visão para as relações entre os primeiros e os últimos elementos que compõem o todo, para a perspectiva em diagonal, e não mais para os planos ou capas diferentes da visão linear.

Tendo em vista a aproximação entre a criação plástica e a criação literária, parece-nos procedente dizer que esse "entrar no quadro", de que nos fala Wölfflin,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

corresponde em literatura à relação entre autor e texto, leitor e texto, no plano da enunciação. Conseqüentemente, um dos modos de ler a profundidade do texto se apóia nas relações intertextuais com outras obras ou com outras artes. Nesse caso, o discurso narrativo, produto do ato de enunciação do narrador, dirigido implícita ou explicitamente a um narratário, ultrapassa os limites do narrado e liberta-se da estratificação. O leitor é convidado a lê-lo sob diferentes ângulos ou pontos de vista para compreender todo o seu significado. No plano do enunciado —conteúdos narrados e expressão desses conteúdos—, a profundidade se concretiza, especialmente, pelas figuras de oposição (contraste, antítese, oxímoro), pela alusão e pela preferência por metáforas.

A profundidade referida

Alejo Carpentier se inclui, indiscutivelmente, entre os mais eruditos escritores hispano-americanos contemporâneos. Dono de uma cultura invejável e aberto às mais variadas leituras, aceita ou transforma o mundo de conceitos legado pelos livros, incorporando e perpetuando parte dele em sua obra de ficção. Imbuído do desejo de integração das artes dentro de uma concepção globalizante da cultura, o autor estabelece em seus textos um diálogo com outros textos, literários ou não (vestígios de suas incalculáveis leituras), e com outras artes, especialmente a música, a pintura e a arquitetura (herança de sua formação e vivências pessoais). Na análise do discurso carpentieriano é possível reconhecer, portanto, enunciados ou técnicas

unesp

provindos de outros textos e de outras artes, os quais ganham nova função e novo significado ao se integrarem no novo texto. Ao mesmo tempo, têm a virtude de reenviar o leitor ao espaço intertextual originário e de situar o novo texto em relação às suas matrizes parciais.

Na composição de "Viaje a la semilla", como dissemos inicialmente, o escritor cubano joga com a reversibilidade do tempo dentro das possibilidades do real-maravilhoso, e vai buscar na arte musical o princípio gerador de seu experimento:

> En este libro traté de reproducir, no olvides que estudié mucha música, que soy músico, lo que en música se llama una recurrencia. Pensarás tal vez que todo ello es un juego un poco gratuito. No; porque precisamente ese tratamiento en una biografía viene a mostrarnos la coincidencia que hay entre los primeros y los últimos días del hombre.[14]

Mas o diálogo deliberado de "Viaje a la semilla" com outras artes não se limita à música. Além do recurso técnico tomado por empréstimo da arte musical: a "recorrência" —ou, talvez melhor, o *contraponto retrógrado*, "en el cual el tema es desarrollado por uma voz en una dirección, mientras la otra lo ejecuta en dirección contraria, empezando por la última nota" (Brenet, 1981, p. 135)[15] —, Carpentier recorre, para a construção do conto, a elementos da pintura e da arquitetura. Também a esse respeito declarou o autor cubano:

---

[14] Declaração de Carpentier recolhida por R. Chao em *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Barcelona: Argos Vergara, 1984, p. 110.

[15] Parece-nos conveniente transcrever aqui a ampliação da noção de *contraponto retrógrado* oferecida por Brenet em seu *Diccionario de la música*, pois temos a impressão de que esta constitui, efetivamente, a base do procedimento utilizado por Carpentier na composição do relato: "El procedimiento del *espejo* o en *movimiento contrario* nos da una imitación invertida de la imagen en la cual los movimientos ascendentes resultan descendentes y los descendentes, ascendentes" (p. 135). Ainda segundo Brenet, o estilo contrapontístico alcança o seu apogeu no século XVIII com Haendel y Bach, portanto num período privilegiado pelo autor cubano em sua obra narrativa, e, sobretudo, num compositor que lhe é muito caro: Haendel.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Por otra parte, ese cuento (...) está realizado en una atmósfera que yo relacionaría con la pintura de Amelia Peláez; con ese tipo de arquitectura, de luces, medios puntos, mamparas, iluminación, detalles de moblaje, como agrandamientos de esas rejas que se ven tanto en La Habana, que separan generalmente un balcón de otro balcón —La Habana vieja está llena de ellos— y que se llaman los guardavecinos.
>
> En ese cuento lo que verdaderamente traté fue de basarme en elementos arquitectónicos. (Chao, 1984, p. 110)

Assim, se por um lado o autor enfrenta conscientemente o problema do tempo motivado por uma questão formal e o soluciona com base num recurso técnico da composição musical; por outro, busca na arquitetura e na pintura elementos compositivos para sustentar a outra categoria fundamental da narrativa: o *espaço,* elemento integrador, em primeira instância, dos componentes físicos que servem de palco para o desenrolar da ação e a movimentação dos personagens (cenário havaneiro, arquitetura da casa senhorial, interiores, decoração e iluminação, objetos etc.); e, em segundo lugar, elemento veiculador da atmosfera social e mesmo psicológica em que se movem esses personagens (Cf. Rei & Lopes, 1988, p. 204-9). Dessa maneira, Carpentier faz confluir no texto literário diferentes modos de expressão ar-tística, aproveitando recursos da música e das artes plásticas (pintura e arquitetura) para a construção da própria estrutura do conto.

Sabe-se que um dos recursos estilísticos para presentificar um texto no outro é a alusão. Classificada pela Retórica como figura de pensamento, a alusão nasce da associação de idéias e menciona indiretamente seres, objetos, fatos etc.; faz constar no texto, mas sem lhe conceder especial atenção, algo que o criador associou ao discorrer sobre determinado tema, pois conta com a cumplicidade ou a conivência do leitor.

unesp

Ao lado das referências diretas, alusões e perífrases alusivas comparecem freqüentemente para plasmar o tecido narrativo da obra carpentieriana. Em ambas figuras o pensamento do criador se desvia por um momento de seu curso normal para mergulhar nas incidências do rodeio. Estas notas contrastantes da linguagem de Carpentier constituem um dos fatores que teriam levado o autor cubano a se autodefinir como barroco, pois propiciam a proliferação de idéias.

Mas as alusões e as referências se multiplicam de tal maneira que, em certos momentos, aflora um sabor de "enciclopédia de conhecimentos" um tanto cifrada. Tal procedimento levado ao extremo faz com que o leitor comum —e inclusive alguns críticos— encontre dificuldades para acompanhar os vôos mentais do escritor e até considere algumas de suas obras um pouco indigestas e maçantes.

Uma listagem das relações estabelecidas com outras obras ou outros autores nos textos de Carpentier seria um trabalho interminável, já que as mesmas variam da simples referência direta ou citação até a alusão propriamente dita, ou mesmo a incorporação de trechos da fonte original.

Em "Viaje a la semilla" a intertextualidade se manifesta de maneira singular: pode ser detectada na sua forma de construção e no tema desenvolvido, ambos intimamente relacionados. O conto, uma vez inserido em *Guerra del tiempo y otros relatos*, subordina-se a certo enunciado de Lope de Vega que, utilizado como epígrafe, também rege, de um modo ou de outro, os demais contos que compõem o livro.

Sem especificar a fonte, Carpentier lança mão de frases lidas em alguma obra da vastíssima produção do importante autor do barroco espanhol:

> ¿Qué capitán es éste, qué soldado de la guerra del tiempo?

unesp

Talvez o texto mais diretamente relacionado com o tema de Lope de Vega seja "Semejante a la noche" que, com epígrafe particular tomada da *Ilíada* de Homero, sucede, em *Guerra del tiempo*, a "Viaje a la semilla". O próprio autor declara que o protagonista de tal conto "es el soldado de la *Guerra del tiempo* de Lope" (Chao, 1984, p. 109). Entretanto, no desenvolvimento temático de "Viaje a la semilla", a superposição temporal transforma em simultâneos presente e passado: o tempo presente se converte em cenário de uma guerra ("guerra del tiempo") no qual emerge a idéia do passado remoto ("la semilla") como origem e fonte de novas e indefinidas promessas do devir humano.

Ao final da seqüência XII, "Viaje a la semilla" oferece, como obra aberta, a possibilidade de dupla leitura e uma delas pode ser a sugestão de uma volta ao início da humanidade, um regresso ao caos original, anterior à criação do universo. Nesse sentido, o texto carpentieriano dialoga com o texto bíblico quando este trata da expulsão de Adão e Eva do Paraíso:

> Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te has de tornar. (*Gênesis* 3, 19)

Absorvendo e transformando o texto bíblico, o narrador faz cumprir a profecia da palavra divina:

> Todo se metamofoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa. (p. 28)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Trata-se, não resta dúvida, de uma transformação do texto-referência, uma quase paródia do *Gênesis*, considerado também, e sobretudo, em sua dimensão literária. Transformação e absorção do sacro no profano, pois para além do cumprimento da famosa profecia que, em princípio, se estende a todas as gerações futuras, no texto carpentieriano, ao tornar ao barro, o barro deixa "un yermo" em lugar da casa, ou seja, um deserto como o espaço propício à revelação poética de que o retorno ao nada é, ao mesmo tempo, o retorno a indefinidas possibilidades estético-literárias.

Os indícios de intertextualidade com o social e, portanto, com o histórico[16], surgem em "Viaje a la semilla" quer por referências diretas à melodia do *Trípili-Trápala* (p. 19), à música da confraria cubana *Arará Tres Ojos* (p. 20) e à introdução da valsa nos salões de baile cubanos ("las madres hallaban [el vals] terriblemente impropio de señoritas", p. 20); quer pela alusão à canção infantil espanhola "¡A Atocha Carabí!"; quer, ainda, através de possível alusão a experiências vividas pelo próprio escritor cubano em sua infância.

Neste último caso, nos referimos ao episódio relatado na seqüência X do conto, na qual o narrador revela a origem do negro Melchor. Por meio da tradição oral, este personagem tenta perpetuar parte da cultura de seus ancestrais africanos na cultura americana, contando lenda de seu povo ao menino branco. Pela voz do narrador (aparentemente identificado nesse momento com o autor), o leitor conhece a bravura heróica de antepassados de Melchor, que encarna no texto a presença da África na América:

---

[16] Temos em mente aqui os conceitos de *intertextualidade* e *ideologema* propostos por Julia Kristeva em "Problèmes de la structuration du texte", incluído no volume coletivo *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968, p. 298 e 312-3. *Apud* Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*. 2ª. ed. Coimbra, 1968, 619-20.

unesp

> Uno de ellos sacó el gran cocodrilo del lago azul, ensartándolo con una pica oculta en los cuerpos apretados de doce ocas asadas. (p. 25)

A propósito, ao falar da influência de sua educação informal na gênese de suas criações literárias, Carpentier comenta:

> (...) creo que lo que más marca a un hombre son sus años de la infancia y de la primera adolescencia. Y yo estoy muy contento de haberlos vivido como los viví, en relación con los campesinos. Recuerdo gente extraordinaria, como unos negros que me contaban historias que habían recogido de sus antepasados. En particular *Viaje a la semilla* es el resultado de aquellos años. Creo que algunas de mis ideas actuales, de mis puntos de vista filosóficos o políticos deben mucho a esos años de vida en común con los hombres del campo, que podían ser analfabetos, pero que me enseñaron algunas de las cosas esenciales de la vida (...) (Chao, 1984, p. 244)

Analogamente, parte dos conhecimentos carpentierianos adquiridos através da educação formal (estudos de música e arquitetura —e sua estreita relação com a pintura—) se projeta em "Viaje a la semilla" de distintos modos. Assim, ora ressalta o aproveitamento de recursos específicos da música para o tratamento literário do tema e para a estruturação do próprio texto[17] ; ora emerge a representação pictórica, ao estilo das naturezas mortas da pintora contemporânea Amelia Peláez[18] , cujo resultado é a quebra das reverberações solares, sugeridas no conto carpentieriano pelo jogo do claro-escuro, que acentua ou esmaece as cores e as formas representadas.

---

[17] Acreditamos que o assunto já tenha sido suficientemente tratado nas páginas anteriores deste capítulo. Entretanto, parece-nos pertinente acrescentar mais esta declaração de Carpentier a R. Chao (*Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Op. cit., p. 56): "En la música se trata de especular de maneras diversas, según el temperamento de cada cual, sobre ese valor fundamental que es el transcurso del tiempo".

[18] Pensamos concretamente no quadro de Amelia Peláez intitulado *Puertas de Habana* (1948), elaborado por processo de espelhamento na tela dos "medios puntos" da arquitetura cubana colonial, vigente ainda no século XIX; e nos referimos especialmente ao tratamento homólogo que o autor dispensa ao aspecto pictórico, sempre no sentido que vimos conferindo a esse conceito wölffliniano adaptado à literatura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Considerando ainda a estreita relação do texto de Carpentier com a música e a pintura, tanto do ponto de vista da expressão quanto do aproveitamento de técnicas específicas dessas artes na construção textual, não seria imaginoso relacionar as seqüências I e XIII de "Viaje a la semilla" com elementos fundamentais na arquitetura cubana colonial. Nesse sentido, tais seqüências desempenhariam papel correlato ao de duas colunas que sustentam o arco, neste caso, a narrativa do real-maravilhoso: as seqüências II-XII, que se realizam num tempo e num nível distintos do tempo e do nível dos "pilares" que os suportam e nos quais se encaixam.

Por outro lado, a proliferação de idéias e conceitos por meio de alusão se dá no texto dos mais variados modos e bem poderiam corresponder a uma espécie de detalhe, de ornamento arabesco no referido "arco". Note-se, no exemplo abaixo, a engenhosidade da linguagem alusiva desencadeada pelas frases que questionam, a partir de uma perspectiva lúdica, a validade da explicação científica dos fenômenos naturais, em oposição ao conhecimento intuitivo do universo, isto é, a oposição entre o conhecimento racional e o conhecimento revelado ou empírico das coisas:

> Poco a poco, Marcial dejó de estudiar, encontrándose librado de un gran peso. Su mente se hizo alegre y ligera, admitiendo tan sólo un concepto instintivo de las cosas. ¿Para qué pensar en el prisma, cuando la luz clara de invierno daba mayores detalles a las fortalezas del puerto? Una manzana que cae del árbol sólo es incitación para los dientes. Un pie en una bañadera no pasa de ser un pie en una bañadera. (p. 21)

O processo de involução temporal a que está submetido o protagonista vai minando, pouco a pouco, o seu interesse pela busca de explicações racionais que desvendem os segredos do universo e o vai convertendo num ser apenas intuitivo e sensorial. Tal desinteresse pelo científico substitui o pensar pelo ver simplesmente,

unesp

e se manifesta no discurso pela referência ao *prisma* e à *luz clara de invierno.* Estes, por sua vez, aludem a uma das grandes descobertas de Isaac Newton (1642-1727): a decomposição da luz solar no espectro. Sabe-se que, na tentativa de estabelecer os princípios sobre a composição da luz, Newton usou o prisma em suas experiências para decompor a luz branca do sol em infinitas cores. Assim, para o protagonista de "Viaje a la semilla" a "luz clara de invierno" (branca) ressalta, sem a necessidade do prisma, a geometria (linhas, formas e cores) das "fortalezas del puerto".

A presença do cientista, cujas descobertas abriram as portas à ciência moderna, prolonga-se ainda no discurso por meio de nova alusão motivada pela anterior. Trata-se, desta vez, da remissão à lei da gravidade. Ao afirmar o princípio da gravitação do universo, Newton elimina a dependência da ação divina, para explicação de fenômenos físicos, e influencia profundamente o pensamento filosófico dos séculos XVII-XVIII. No texto carpentieriano, a importância da revolução do pensamento ocidental, provocada por tais descobertas, relativiza-se com a frase "Una manzana que cae del árbol sólo es incitación para los dientes", provável alusão à anedota, divulgada inicialmente por Voltaire, de que a simples visão de uma maçã caindo da árvore teria dado a Newton a imediata compreensão da força gravitacional do universo. Uma vez mais sublinha-se no texto a tendência do protagonista para o mundo puramente sensorial e intuitivo, tendência essa voltada agora para o sentido gustativo, o mais rudimentar dos sentidos, expresso pela metonímia "incitación para los dientes". Ao valorizar a intuição desvinculada da razão, parece negar o racionalismo de Descartes (mencionado um pouco antes), sintetizado no

unesp

famoso axioma *Cogito, ergo sum*, o que sugere a proposição de outro: "Não penso, mas também existo".[19]

A frase seguinte é correlata à anterior: "Un pie en una bañadera no pasa de ser un pie en una bañadera", distorcida alusão ao sábio grego Arquimedes (287-212 a.C.), a respeito do qual contam os historiadores o episódio da coroa de Hiéron (motivadora do grito "Eureka! Eureka!"), que muitos supõem ter dado origem ao estabelecimento do conhecido princípio de Arquimedes.

Por outro lado, não resta dúvida de que no referido contexto se esconde uma irrisão, cujo alvo é o conhecimento enciclopédico, resultado de uma cultura iluminista. Nesse exemplo de paródia deformada, que funciona como um elemento decorativo, o texto carpentieriano revela as ferragens de seu próprio processo de mascaramento, de artificialização, e abre uma passagem para a profundidade.

No viés do discurso de "Viaje a la semilla" pode-se, ainda, detectar difusas reminiscências do tema da transitoriedade do tempo, explorado por Horácio e, no barroco espanhol, especialmente por Lope de Vega e Góngora. Essa latente intertextualidade temática, que não deixa marcas apreensíveis em nível de leitura, projeta-se na abertura interpretativa que o próprio texto oferece. Com efeito, um dos seus sentidos, de certa transpiração gongorina[20], pode estar sintetizado na afirmação de Car-

---

[19] Em mais de uma ocasião, pode-se perceber o aflorar de tendências temáticas nietzschianas no texto de Carpentier. Neste caso concreto, considerando sempre o princípio de inversão regente, tem-se a crítica ao pensamento cartesiano e a conseqüente exaltação do que é terrestre, corpóreo, anti-espiritual, irracional; a condenação da dialética que toma o lugar do *instinto* e conduz a um empobrecimento dos sentidos do homem, da sua vontade, a um afrouxamento, enfim, das suas funções vitais. (Cf. ABBAGNANO, 1970, p. 100-104).

[20] Recorde-se o último verso ("en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada") do conhecidíssimo soneto de Góngora "Mientras por competir con tu cabello" (Son. 228) que, contrapondo duas premissas do tempo (juventude e velhice), adverte, por meio de elementos em gradação descendente, para o destino inevitável do homem. O tema horaciano da transitoriedade da vida é retomado por Carpentier, via Góngora, no capítulo IX de *Los pasos perdidos*: ao som da *Nona Sinfonia* de Beethoven, o protagonista-narrador evoca a visão de

pentier, anteriormente citada, a respeito da coincidência existente entre os primeiros e os últimos dias do homem, ou seja, o *nada* promovido pela força destruidora do tempo, tanto do ponto de vista do tempo cronológico, que leva inexoravelmente à morte (ao *nada*, dentro de uma visão paganizante), quanto do tempo invertido, que conduz ao *des-nascer* (ao *nada* portanto, ao *não ser* anterior à vida), uma vez que o homem não pode exercer nenhum controle sobre ele.

A profundidade concretizada

Se na linguagem pictórica um dos meios utilizados para destacar a imagem visual se fundamenta no jogo do claro-escuro, na linguagem profunda, que joga com a diagonalidade narrativa, o contraste se manifesta no âmbito formal do texto pelas chamadas figuras antitéticas ou de oposição. Baseados no princípio da diferença, antítese, contraste e oxímoro constituem poderosos artifícios de ambigüidade semântica da linguagem, e falam concomitantemente à inteligência e aos sentidos do leitor.

Em "Viaje a la semilla", além dos contrastes com base na cor e na luz, já tratados no âmbito do pictórico, o princípio da diferença se estabelece também por meio de antíteses. Nos exemplos abaixo tem-se o confronto entre rir e chorar, subir e descer, sim e não, morte e vida:

---

um ossário da cidade francesa de Blois, "retablo del polvo, la ceniza, la nada" (CARPENTIER, 1985b, p. 157).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Marcial miraba a "Canelo", *riendo* con los ojos. *Lloraban* un poco más, para ganarse un bizcocho, y todo quedaba olvidado. (p. 27);
>
> Miraba el *subir* y *bajar* de cubos en que viajaban restos apreciables. (p. 13);
>
> Los "*Sí, padre*" y los "*No, padre*", se encajaban entre cuenta y cuenta del rosario de preguntas (...) (p. 24);
>
> (...) y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que *moría.* El cuerpo, al sentirlo arrebozado en su propia sustancia, *resbaló hacia la vida.* (p. 27)

A relação de contrários se estabelece inclusive entre elementos de uma seriação paralelística com valor atributivo, o que, de certo modo, intensifica a sua expressividade:

> De *franca, detallada, poblada de pecados,* la confesión se hizo *reticente, penosa, llena de escondrijos* (p. 15),

mas em nenhum momento alcança o extremo de intensificação especial da antítese, que costuma expressar-se por meio de oxímoro. À semelhança do que ocorre em relação ao contraste entre cores e luzes no âmbito do pictórico, também não há exageros quanto à utilização das figuras condicionadas pelo princípio da diferença e, muitas vezes, elas não aparecem em sua forma tropológica como elementos constitutivos do discurso, mas subentendidas na totalidade desse discurso vinculado ao eixo dos contrários, para possibilitar o desenvolvimento temático.

Com efeito, o recurso da inversão temporal, do tempo que caminha *ao contrário*, favorece construções veiculadoras de idéias opostas, nas quais um dos termos da relação antitética fica apenas subentendido na mente do leitor, por mais que este reconheça a possibilidade de uma ordem transcendente, mitológica, que explica a desconstrução da "imagem do mundo sustentada pelo binômio razão/sem

unesp

razão" (Chiampi, 1980, p. 63). Pois, como afirma Bousoño (1976, p. 576), apoiado em Goethe, Ortega y Gasset, Unamuno, Aristóteles e na psicologia inglesa subjacente ao estruturalismo, "más que ver objetos, vemos 'oposiciones' entre objetos".

Assim, neste texto regido pela "supracausalidade descontínua" (Chiampi, Id.), onde

> La Marquesa trocó su vestido de viaje por un traje de novia, y, como era costumbre, los esposos fueron a la iglesia para *recobrar su libertad.* (p. 18),
>
> (...) los anillos fueron llevados al taller del orfebre para ser *desgrabados.* (p. 18),
>
> Y hubo un gran sarao, en el salón de música, el día en que alcanzó la *minoría de edad.* (p. 19),

o "perder a liberdade" pelo casamento, o "gravar os nomes nas alianças" e o "festejar a data em que se alcança a maioridade" —convenções culturais do tempo progressivo em que se situa o receptor do texto— constituem, mental e até involuntariamente, o outro pólo da relação opositiva, plataforma de referências do leitor.

De modo mais eloqüente ou explícito, a tentativa de desconstruir a realidade, de anular tanto o real quanto o fantástico, para expressar esse tempo regressivo codificado em outra dimensão, o narrador recorre à aproximação de duas notações temporais diametralmente opostas, localizadas em cada um dos extremos da relação dos contrários:

> Era *el amanecer.* El reloj del comedor acababa de dar *las seis de la tarde.* (p. 16)

Não obstante, a relação antitética *amanhecer/entardecer* fica parcialmente anulada ou atenuada pela luminosidade peculiar ao crepúsculo matutino e ao cre-

unesp

púsculo vespertino. As relações entre esses dois momentos imprecisos do percurso solar, intermediários entre a luz e as trevas, são de causa e conseqüência. O crepúsculo vespertino ou ocaso, por sua luminosidade decrescente, é a mais pura antecipação da morte de um ciclo mas, ao mesmo tempo, presságio de outro; é a imagem espácio-temporal perfeita para os feitos mitológicos. O crepúsculo matutino ou aurora, com sua luminosidade crescente, instaura, por sua vez, o novo ciclo, é o anúncio da vitória da luz sobre as trevas, o sinal do poder demiúrgico que atua sobre a escuridão absoluta.

Metáforas

Afirma Wölfflin que, na arte barroca, a organização da imagem se faz mediante a superposição de planos e conduz à visão de profundidade. De modo correlato, na linguagem literária a superposição é um elemento expressivo de grande amplitude, como se pode depreender do que ficou exposto até aqui. Nesse recurso expressivo se inclui a modalidade metafórica, além de outras como a temporal, a situacional, a significacional e a espacial (Bousoño, 1976, p. 389).

No caso da metáfora, a coincidência dos planos consiste na comparação de dois objetos diferentes, mas que possuem, de alguma forma, uma zona de intersecção comum. Nesse sentido, a estrutura metafórica é o resultado da superposição de dois planos (o imaginário e o real) e, para decifrá-la, o leitor é levado de um a outro, na busca do elemento comum que permita a redução da incompatibilidade inicial

unesp

existente, entre os dois significantes superpostos e os dois significados correspondentes.

Tanto em "Viaje a la semilla" como nas demais obras carpentierianas, os processos metafóricos vão desde a simples comparação ou símile até a chamada metáfora pura. Do ponto de vista estatístico, pode-se dizer que este tipo de metáfora, no qual os elementos imaginários de uma comparação primitiva se superpõem aos reais, deixando-os apenas subentendidos, ocorre com baixa freqüência no discurso carpentieriano, mesmo porque tal recurso de intensificação expressiva encontra mais sustentação no sistema poético do que na prosa literária. Em compensação, na obra ficcional do autor cubano proliferam as imagens e as chamadas metáforas impuras ou especificadas, isto é, aquelas em que um conceito imaginário se superpõe a um conceito real sem encobri-lo totalmente, pois ainda resta algum elemento do conceito real que delata a sua presença na operação tropológica.

As metáforas de Carpentier costumam vir acompanhadas de outras imagens sensoriais ou de outros artifícios da linguagem literária. Esse adensamento expressivo contribui para conferir ao texto uma espécie de dinamismo combinatório de feixes imagéticos, correlatos em literatura ao processo cinético das manchas de cor e volume da arte pictórica, acelerando ou retardando a impressão de movimento.

No caso específico de "Viaje a la semilla", os processos tropológicos (imagens, símiles e as próprias metáforas) desempenham destacado papel na estruturação do conjunto de figurações que tecem o seu discurso descritivo-narrativo, conferindo-lhe caráter de plasticidade. Concorrem, nesse sentido, comparações tais como:

unesp

(...) y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpiente en muda. (p. 13),

El recuerdo (...) lo perseguía (...) como un dolor de muelas. (p. 22),

Las palmas doblaban las pencas, desapareciendo en la tierra como abanicos cerrados. (p. 28),

nas quais a concretude da associação entre os elementos reais e os evocados intensifica o caráter plástico das imagens[21] ; a presença de abundantes imagens sensoriais já analisadas no tópico referente ao pictórico, cuja repetição aqui seria fastidiosa; a constante animização de objetos ou a personificação de seres não humanos, como por exemplo em:

Los muebles *crecían.* (p. 22),

Por primera vez las habitaciones *dormirían* sin persianas, abiertas a un paisaje de escombros. (p. 14),

(...) Marcial tuvo ganas, súbitamente, de jugar con los soldados de plomo que *dormían* en sus cajas de madera. (p. 21),

En entrepaños escarchados de alcanfor *descansaban* los vestidos de corte (...) (p. 19),

[la casa mondada] *Se vestía* de sombras (...) (p. 14),

(...) los peces grises del estanque *bostezaban* en agua musgosa y tibia (...) (p. 13),

La Ceres *apretaba* los labios. (p. 14)

[21] Aparentemente estamos, aqui, diante de um problema de ordem categorial. Ao contrário da metáfora, a comparação é um recurso discursivo que se enquadra preferemente no estilo clássico porque transforma em superficial o profundo; ao desnudar o processo metafórico, faz com que aflore a linearidade do texto, pois evidencia o procedimento enquanto o constrói. A intenção de Carpentier nestes casos não parece ser outra senão a de iluminar o seu texto com a plasticidade explícita das imagens, garantida pela comparação, que evidencia a existência de uma visualidade latente, traduz duas objetividades plásticas parcialmente inseridas uma na outra. Além disso, as imagens comparativas são mais econômicas, tanto para o escritor quanto para o leitor, e parecem estar motivadas por um desejo de estabilidade —que se contrapõe à instabilidade metafórica—, admitindo previsões mais simples e comportamentos mais seguros de leitura. (Cf. CALABRESE, O. *A idade neobarroca.* Trad. de Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 200).

unesp

O processo de humanização do não humano mas que tem estreita relação com o homem, pois faz parte do meio em que está inserido e, portanto, de sua história, concede "barbas" aos círios que "escoltam" o cadáver do Marquês:

> Don Marcial (...) yacía en su lecho de muerte, (...) *escoltado* por cuatro *cirios con largas barbas de cera derretida.* (p. 15)

Esta imagem induz o leitor a se perguntar se tal associação não seria uma forma poética de caracterizar indiretamente o próprio personagem Marcial, em nenhuma passagem do conto objeto de descrição física. Tal impressão de que o discurso revela a síntese entre o homem e as coisas com as quais convive ganha reforço à medida que a leitura avança e o personagem vai-se identificando com outros personagens (Melchor e o cão "Canelo") ou vai sentindo o peso dos objetos à sua volta. Já na imagem imediatamente posterior, os mesmos círios perdem "sudores". Mas, afinal, não eram "barbas" a cera derretida?

> Los cirios crecieron lentamente, perdiendo *sudores.* (p. 15)

Nesse universo regido por objetos que, de um modo geral, recebem atribuições humanas, o protagonista perde sua condição de sujeito, se coisifica; em contrapartida, as coisas também refletem alguns estados de ânimo do personagem:

> Transcurrieron meses de luto, *ensombrecidos por un remordimiento* cada vez mayor. (p. 16)

Com efeito, o remorso deixa sombrio o personagem, não os meses em que o mesmo guarda luto pela morte da Marquesa. O ocultamento do protagonista, bem

unesp

como dos demais personagens do conto, contrasta com a marcada presença das coisas circundantes. Nesse sentido, o leitor que pergunte pela identidade de Marcial encontrará no texto apenas uma "percepção remota de possibilidades", como provável resposta.

Uma leitura *inversa* do segundo relato, tão lúdica quanto o procedimento de construção do texto, levará o leitor a acompanhar a trajetória linear, no sentido progressivo, do protagonista. Verificará que, órfão de mãe desde o parto, Marcial, depois de deixar de ser um feixe de sensações, começa a se identificar com os elementos do mundo exterior. Primeiro toma o cão como modelo, depois, o negro escravo da família. Não é capaz de amar a figura paterna, a qual merece o seu respeito por insólitas razões, ligadas ao mundo das meras aparências. Órfão também de pai, e achatado pelo peso do mundo exterior, busca refúgio no lúdico e nas leituras licenciosas. Apela para o místico, mas a religião e o rigor de seus tutores o condenam pelo aflorar do interesse sexual. À medida que cresce e desenvolve o entendimento, começa para ele o processo de reificação. Sua experiência frustrada no Seminário converte a

> ecuménica asamblea de peplos, jubones, golas y pelucas, controversistas y ergotantes (p. 21)

em imóveis figuras de um museu de cera.

Herdeiro de uma fortuna, recebe somente uma "pensión razonable, calculada para poner coto a toda locura" (p. 21). Com a maioridade, vive os prazeres do mundo, ocultando-se em bailes de máscaras e na embriaguez dos sentidos. "Perde a li-

unesp

berdade" com o casamento, mas a recupera com a morte da esposa. Taciturno e consumido pelo remorso, chega à falência que o leva à morte e, finalmente, tem a sua casa, vendida em leilão, destruída.

Essa possibilidade de leitura dedutiva conduz ao esboço de uma personalidade débil, submetida e esmagada pelo peso dos valores materiais. Nesta perspectiva, o relato de Carpentier parece estar contaminado pela definição nietzschiana-heideggeriana de niilismo: a desvalorização dos valores supremos e a redução do ser ao valor de troca (Cf. Vattimo, 1987, p. 21-3). A total reificação do personagem é descrita metaforicamente através de suas próprias reflexões sobre o misterioso significado da "letra escrita" que o leva à ruína, à perda também dos bens materiais.

Tais reflexões —únicas em todo o discurso narrativo— se originam do gesto metafórico de olhar-se no espelho, símbolo da consciência e do pensamento, e ver a sua imagem "congestionada" refletida na lâmina duplicadora:

> Pensaba en los misterios de la letra escrita, en *esas hebras negras* que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; *maraña de hilos*, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley; *cordón* al cuello, que apretaba su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel. (p. 16)

As progressivas metáforas "hebras negras", "maraña de hilos" e "cordón al cuello" em torno da assinatura ("letra escrita"), que representam o desenho caligráfico da mesma mas também o enredamento do personagem com assuntos legais, surgem no texto acompanhadas de orações subordinadas de sentido explicativo, envolvidas numa avalanche de onze substantivos que expressam bens materiais.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Sugerem, ainda, a morte física do personagem à medida que se adensam gradualmente ("hebras negras" > "maraña de hilos" > "cordón al cuello" ⇒ ruína e morte).

A frase final do fragmento condensa sua total reificação: o "hombre de carne" se converte em "hombre de papel", ou seja, o valor do homem é medido pelos bens que possui. E das malhas do fetichismo, em que a própria assinatura o trai e as relações afetivas têm um preço —"un sobre con monedas de oro" aguarda a partida da mulher com quem se relaciona pouco antes de morrer (p. 16)—, só se escapa com a morte.

As idéias de laço, de enredamento, de fios que atam os pés, o cordão ao redor do pescoço e a imagem do nó conotam o aniquilamento do indivíduo e apontam, ao mesmo tempo, para a rede de fatores de ordem material e psico-sexual (dissipação da fortuna e da libido) que determinam fatalmente a ruína e a morte do último "Marqués de Capellanías". Tal sugestão é ainda reforçada pela "mirada negra y cejuda del Padre Anastasio" (p. 15), o qual ouve uma confissão "poblada de pecados", enquanto ministra a extrema-unção ao moribundo.

Não obstante, a ambigüidade imanente ao trecho e à linguagem carpentieriana como um todo possibilita uma leitura plural, característica da obra aberta, que conta com o empenho interpretativo do receptor. Com efeito, como já sugerimos páginas atrás, essas reflexões sobre "os mistérios da letra escrita", projetadas na consciência do personagem, também parecem ter por objeto o próprio conto carpentieriano que, convertido em metatexto, se volta sobre si mesmo para revelar os princípios subjacentes à sua concepção e elaboração artística.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A força opressora da autoridade paterna e da religião coloca o personagem, em sua fase adolescente, em posição secundária ou inferior diante do pai terrestre e celeste. Por meio de comparação, o menino Marcial, que assiste aos últimos instantes de vida do pai, assemelha-se a um "ayudante de misa" com suas respostas, mecânicas e esperadas, ao "rosario de preguntas" paternas:

> El Marqués se sentía mejor, y habló a su hijo con el empaque y los ejemplos usuales. Los "Sí, padre" y los "No, padre", se encajaban entre cuenta y cuenta del *rosario de preguntas,* como las respuestas de *un ayudante de misa.* (p. 24)

Mais tarde, o medo e a solidão levam o personagem, em crise mística, a apelar inutilmente às "cuentas sordas" do rosário, ao despertar de um pesadelo:

> [San Dionisio] Tropezaba con la cama y Marcial despertaba sobresaltado, echando mano al *rosario de cuentas sordas.* (p. 22)

O dogmatismo religioso se torna ameaçador e colérico ao condenar os desejos naturais da carne; e a repressão "divina" se materializa na fúria do confessor que faz o adolescente Marcial "llorar de espanto". Uma metáfora pura conota a condenação do pecado (o sexo com as prostitutas), num contexto que expressa a submissão do personagem às regras morais e religiosas que lhe são impostas:

> Cayó por última vez en *las sábanas del infierno*, renunciando para siempre a sus rodeos por calles poco concurridas, a sus cobardías de última hora que le hacían regresar con rabia a su casa, luego de dejar a sus espaldas cierta acera rajada, —señal, cuando andaba con la vista baja, de la media vuelta que debía darse para *hollar el umbral de los perfumes.* (p. 22)

A cega obediência no cumprimento do dever e o medo do pecado reprimem, por outro lado, o despertar da sexualidade de Marcial, expresso no texto pela metá-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

fora "hollar el umbral de los perfumes". As conseqüências dessa repressão podem ser detectadas na desconcertante e desagradável experiência amorosa, depois de seu casamento com a Marquesa, sugerida pelas imagens "abrazo deslucido" (sem entusiasmo ou paixão) e "cerrada la herida":

> Después de un amanecer alargado por *un abrazo deslucido,* aliviados de desconciertos y *cerrada la herida*, ambos regresaron a la ciudad. (p. 18)

O pudor da relação dos amantes contamina a enunciação e, em "cerrada la herida", tem-se o artifício de substituir eufemisticamente a expressão que corresponderia a "recuperar a virgindade" perdida na noite de núpcias, por outra que o escamoteia e só tem sentido no contexto erótico. Assim, em lugar da nomeação do objeto, tem-se a descrição de suas "qualidades", o que implica uma tensão entre a palavra e a coisa.

O verbo "caer", que abre a construção metafórica do penúltimo exemplo analisado, remete à expressão "caer en pecado" e parece constituir-se numa ressonância da imagem inicial do conto, orientadora da negatividade ou da sensação de fracasso e destruição que permeia todo o discurso, e da arquitetura do próprio texto, mais ou menos dissimulada pelo jogo estético:

> Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. (p. 13)

Nesta imagem de tipo sinestésico, o verbo "caer", usado no sentido de 'vir do alto até o chão', atualiza um dos significados que tal palavra polissêmica assume no conto à medida que a narração avança. O dinamismo expressivo ou o pendor para o

unesp

desenvolvimento de uma metáfora inicial mediante uma cadeia de outras metáforas é uma característica do estilo carpentieriano. No processo de aproveitamento dos múltiplos significados da palavra, "caer" terá ainda o sentido simbólico de 'morrer', ou 'perder a guerra' ou 'tombar', na atividade lúdica de Marcial com os soldados de chumbo:

> *Caían* caballos, *caían* abanderados, *caían* tambores. (p. 23);

terá também o sentido físico, próprio desse verbo em:

> Del cielo *caían* los rayos (...) (p. 23)

De certo modo, tal sentido de "caer" se associa por contigüidade com o de "resbalar", que aparece quase no final do texto:

> El cuerpo (...) *resbaló* hacia la vida. (p. 27),

ou mesmo na construção metonímica abaixo, onde o verbo "tropeçar" (no sentido de 'deparar-se com um obstáculo') conduz a elementos reificantes: "títulos y rentas" e à vestimenta negra do tabelião Don Abundio:

> Al abrirse, *los ojos tropezaban* con una levita de alpaca, cubierta de caspa, cuyas mangas lustrosas recogían títulos y rentas. (p. 21)

A tessitura tropológica de "Viaje a la semilla" compreende, ainda, metáforas de tipo visual, como a que se destaca neste fragmento:

> "Canelo" y Marcial orinaban juntos. A veces escogían la alfombra persa del salón para *dibujar* en su lana formas de *nubes pardas* que se ensanchaban lentamente. (p. 26),

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

onde, jocosamente, expressa-se a atividade lúdica do desenho infantil.

Também ocupam lugar de destaque as metáforas de tipo auditivo, centradas na realidade física dos sons que os elementos comparados emitem e não na sua forma:

> Se entretuvo mirando estampas de viaje, hasta que *el abejeo creciente* entrando por debajo de las puertas, le hizo mirar entre persianas. (p. 24)

Neste contexto, a atenção visual do personagem, confinado em seus aposentos enquanto a morte paterna ronda a casa, desvia-se das figuras de um livro de viagem —forma de contato indireto com o mundo exterior distante— e dirige-se para a realidade próxima, através da passagem concreta da janela semifechada. Esse desvio se promove pela interferência do crescente ruído de vozes humanas, semelhante ao som de abelhas em plena atividade, que entra pela fresta inferior de outra passagem: a porta, veículo de isolamento ou alienação e, ao mesmo tempo, de ligação com o mundo exterior.

Processo semelhante —relação entre a realidade física dos sons emitidos pelos elementos superpostos e o aspecto sônico das palavras que os nomeiam— manifesta-se na já mencionada metáfora de tipo auditivo que associa, em série tríplice, os sons da tempestade com os produzidos por instrumentos musicais:

> Del cielo caían los rayos para construir aquella bóveda de calderones —*órgano, pinar al viento, mandolina de grillos.* (p. 23)

unesp

Desse modo, a superposição de todos os elementos do plano imaginário sobre os do plano real converge para a construção da profundidade da linguagem carpentieriana e induz ou convida o leitor a decifrar os enigmas desse discurso, fundado na relação do claro-escuro que dissimula a visibilidade absoluta da realidade, na tentativa de captar o instante transitório; daí o caráter tensivo da expressão literária.

A linguagem aberta

Renunciando ao ideal clássico de construir um todo rigorosamente delimitado e fechado em si mesmo, a obra barroca, segundo Wölfflin, prefere a irregularidade, a tensão compositiva, a assimetria das formas, que criam a idéia de instabilidade e infinitude do universo artístico. Nesse sentido, o estilo de forma aberta alude constantemente ao que está fora de si mesmo e tende à aparência desprovida de limites, embora conserve uma tácita limitação que torna possível o caráter concluso do ponto de vista estético (1976, p. 178).

No campo literário a dicotomia *forma fechada/forma aberta* pode ser melhor comprendida em termos de percepção semântica do texto. A forma fechada ou clássica tende a permitir *uma* leitura, pois seu pendor é a imagem monossêmica, mimética. A forma aberta ou barroca solicita *várias* leituras, uma vez que é a imagem polissêmica que cria a ilusão de realidades superiores —mais ricas ou complexas— à realidade natural. Dessa perspectiva, a forma aberta deriva das características anteriores que marcam o pictórico e a profundidade.

unesp

Na linguagem aberta a frase ambígua, os símbolos e as alegorias permitem, no plano semântico, a possibilidade de interpretações diferentes. Portanto, a linguagem aberta se situa no nível do receptor do texto e a leitura multidirecionada obriga à múltipla compreensão.

Acreditamos ter ficado claro, em vários momentos de nossa exposição, o caráter ambíguo do discurso de "Viaje a la semilla", especialmente no que se refere ao plano interpretativo, tanto das imagens e metáforas quanto do próprio sentido do texto como um todo. Também no nível da construção frasal vimos que existe ambigüidade e parece-nos que dois exemplos apenas são suficientes para recordar, mais uma vez, essa característica do discurso carpentieriano.

O primeiro diz respeito à passagem em que o narrador revela os motivos pelos quais o protagonista Marcial respeitava o Marquês, seu pai, "razones que nadie hubiera acertado a suponer" (p. 24). Uma dessas razões relaciona-se à ocasião em que o pai, com a intenção de "castigar" uma criada mulata, levou-a, nos braços, a seu quarto:

> Marcial, oculto detrás de una cortina, la vio salir poco después, *llorosa y desabrochada, alegrándose del castigo,* pues era la que siempre vaciaba las fuentes de compota devueltas a la alacena. (p. 24-5)

Nesta situação ambígua que envolve o Marquês (pai), ser ao mesmo tempo "terrível e magnânimo", algoz que conduz a vítima nos braços ao lugar do sacrifício, o leitor hesita, por um momento, em decidir a que sujeito se liga sintaticamente a oração "alegrándose del castigo", ordenada como está logo depois da atribuição de dois complementos do objeto direto (criada): o contentamento se refere à criada,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

que sai do quarto com a roupa desabotoada e com sinais de haver chorado, ou ao menino, que se alegra por ter sido castigada a ladra de doces da despensa? E em que consistiu esse castigo?

No outro exemplo, a ambigüidade se revela no nível diegético. Sabe-se que Marcial se casou com uma jovem, também de nobre estirpe, a qual desaparece em determinado momento do relato, em circunstâncias obscuras. Embora não se descreva a morte da Marquesa, o leitor a adivinha:

> Transcurrieron meses de luto, ensombrecidos por un remordimiento cada vez mayor (...)
>
> Al crepúsculo, una tinaja llena de agua se rompió en el baño de la Marquesa. Luego, las lluvias de mayo rebozaron el estanque. Y aquella negra vieja, con tacha de cimarrona y palomas debajo de la cama, que andaba por el patio murmurando: "¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!" No había día en que el agua no revelara su presencia. (p. 16-7)

Na seqüência XIII, o leitor toma conhecimento de um antigo incidente: a morte da Marquesa, afogada no rio:

> Uno recordó entonces la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías, ahogada, en tarde de mayo, entre las malangas del Almendares. (p. 28)

Mas, imediatamente, o narrador desvia a atenção do leitor, ao introduzir a questão do tempo que corre à direita do relógio. Contudo, as dúvidas persistem: como morreu a Marquesa? Acidente, suicídio ou assassinato? Marcial participou, direta ou indiretamente, dessa morte? Quais seriam as causas de seu "remordimiento cada vez mayor"? O texto carpentieriano não oferece resposta a tais perguntas.

unesp

Símbolos

Voltemos nossa atenção às figurações simbólicas de "Viaje a la semilla", já que o símbolo parece ser outro recurso que, dirigido à percepção e à intelecção, contribui na linguagem aberta para a "expressão do infinito", "do ilimitado" e mesmo "do indizível"[22].

Terminada a leitura do conto, a primeira impressão que fica no leitor não é outra senão uma sensação fúnebre, de desalento. A análise extra-estética desse sentimento conduz, irremediavelmente, ao eixo temático da narrativa: uma reflexão acerca da temporalidade imanente à existência do homem e do mundo e, por conseguinte, acerca do peso que essa temporalidade exerce sobre os seres existentes e a materialidade das coisas.

Girando em torno de uma antiga tradição filosófica, o tema principal consiste no questionamento sobre o tempo, em sua formulação mais simples, como um processo destrutor ao qual o homem e tudo o que o rodeia estão submetidos.

Consciente de tal processo, o homem, imbuído de um profundo sentimento agônico (bem unamuniano), busca um modo de vencer a morte, seu inevitável fim e única certeza de seu destino histórico. Nem a mágica inversão temporal assistida ao longo da leitura parece evitar a destruição de tudo.

A sensação de trágico desalento que afeta o leitor aflora já na primeira seqüência narrativa com a imagem da demolição da casa —dada sua associação sim-

[22] Tomamos estas expressões de Creuzer, citadas por Todorov em *Teorias do símbolo* (Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, p. 219), que se ajustam às características da linguagem aberta.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

bólica com a vida humana— e vai-se acentuando progressivamente, para se condensar nas últimas frases das duas histórias entrecruzadas:

> El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa. (Seq. XII, p. 28),
>
> (...) las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte. (Seq. XIII, p. 28)

Contudo, o próprio entrecruzamento narrativo entre a representação do real e a do real-maravilhoso permite supor uma relação intertextual, simbolicamente cifrada, envolvendo esses enunciados.

Com o primeiro deles, o narrador alude ao resultado de um processo regressivo ou involutivo, iniciado magicamente sobre os destroços de uma casa senhorial cubana, emblema, no conto, da história de uma existência individual concreta. O segundo enunciado, por sua vez, serve-lhe para rematar breves considerações pessoais sobre a morte como resultado de todo processo evolutivo, inclusive, o representado emblemáticamente pela referida casa senhorial, cuja demolição constitui o eixo temático do relato de corte realista.

A alusão simbólica à destruição de um período de manifestação do cosmo ou mundo das formas, comum a ambos os segmentos de discurso, chama a atenção para a tradicional ambivalência desse signo de inversão que expressa uma idéia essencial: todo fim é um princípio, como todo princípio contém um fim.

Nas frases finais do relato do real-maravilhoso, essa idéia parece se concentrar em "yermo" que, ao evocar por sinonímia o signo "deserto", atualiza sua rica carga simbólica: como paisagem negativa sugere o lugar propício para a revelação

unesp

divina, domínio da abstração que se acha fora do campo vital e existencial, aberto apenas à transcendência.

Assim, o resultado do processo involutivo se revela como evolução espiritual ou retorno à fonte de energia primordial, conforme ensina a ontologia oriental que explica a vida do universo em dois períodos contrários e complementares: involução (materialização) e evolução (espiritualização).

O segundo enunciado carpentieriano, por sua vez, ao evocar imagem inversa ("las horas que *de-crecen* a la izquierda de los relojes son las que más seguramente *re-conducen* a la vida"), aponta para a possibilidade latente de novo processo de fecundação da energia primordial por forças criadoras, passando, assim, da potencialidade à virtualidade, da unidade à multiplicidade, do espírito à matéria, do mundo informal ao mundo das formas, para logo retroceder, em direção inversa. Por outro lado, como é nesse contexto onde se verifica a única ocorrência de "relojes" (no âmbito do relato de corte realista), o signo remete às suas associações simbólicas com o mandala ou círculo; bem como com as idéias de movimento perpétuo, mecanismo, criação mágica de seres com autonomia existencial: o próprio conto ou algum de seus personagens, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

Já na história do real-maravilhoso, a palavra "reloj(es)" aparece três vezes, uma na seqüência III e duas na seqüência VI:

> Era el amanecer. El *reloj* del comedor acababa de dar las seis de la tarde. (p. 16)
>
> (...) Marcial tuvo la sensación extraña de que los *relojes* de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... (p. 18-9)
>
> Alguien dio cuerda al *reloj* que tocaba la Tirolesa de las Vacas y la Balada de los Lagos de Escocia. (p. 19)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Se nos dois primeiros contextos "reloj(es)" alude, mandálica ou circularmente, a etapas da forma sacrificial que assume, no conto carpentieriano, o processo de inversão ou o desenlaçar-se existencial do protagonista, no terceiro parece evocar, ao mesmo tempo, dois outros símbolos de inversão mística ou formas sacrificiais que estão na raíz da concepção e elaboração da obra. Relacionados com a destruição universal dirigida somente ao fenomênico, ao separado no espaço (fragmentado) e no tempo (transitório), um deles é o *zodíaco* e o outro, o *Ouroboros*.

Espécie de roda da vida, o primeiro está constituído, como se sabe, de doze signos e apresenta uma articulação interna: os seis primeiros signos (de *Aries* a *Virgo*) expressam a involução (materialização) e os seis últimos (de *Libra* a *Piscis*), a evolução (epiritualização), ou seja, os dois processos contrários e complementares de todo período de manifestação como tal (vida individual humana, obra a realizar etc.) a que nos vimos referindo.

Interpretado como processo ou como circuito, a divisão do zodíaco em diversas partes se deriva do fato de que o quantitativo se traduz no qualitativo, ou seja, na gama de sons, ritmos e cores, inerentes à fragmentação da unidade na multiplicidade, a qual também se observa em "Viaje a la semilla".

Por outro lado, o princípio elementar do simbolismo zodiacal se reflete na serpente que morde a própria cauda, representando o tempo e a continuidade da vida (duração). Já relacionada com o simbolismo matriarcal, também latente no conto, essa imagem de circularidade assimila o *Ouroboros* ao símbolo primordial da cria-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ção do mundo, por autofecundação. Esse mito, em "Viaje a la semilla", remete o leitor à idéia de uma forma narrativa capaz de se renovar a si mesma, cíclica e constantemente, ao modo de um *eterno retorno*.

Quanto à representação gráfica do animal, com a metade de cor negra (terra) e a outra metade branca salpicada de pontos ou estrelas (céu), ratifica a ambivalência essencial do signo, ou seja, a contraposição sucessiva de princípios (ativo e passivo, afirmativo e negativo, construtivo e destrutivo) que norteia a composição literária da obra carpentieriana.

Embora a tentação seja grande, não pretendemos propor aqui, uma análise de suas doze primeiras seqüências narrativas, à luz do simbolismo zodiacal. Basta-nos apontar, ainda, para a significativa presença de animais em um e outro sistemas, o que deve corresponder a análogos rendimentos simbólicos.

No que concerne ao conto carpentieriano, já no seu início e princípio do relato de corte realista (signo de antecipação do real-maravilhoso) se instalam dois animais.

O primeiro, a "serpiente", se atualiza como conceito imaginário, dentro de um esquema comparativo, com ênfase em uma de suas qualidades (a metamorfose) neste enunciado:

> Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían —despojados de su secreto— cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guirnaldas, dentículos, astrágalos, y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de *serpiente* en muda. (p. 13)

unesp

Do ponto de vista sintático-semântico, tal estrutura frasal se inicia com um complemento circunstancial de lugar que expressa uma localização exterior e a partir da qual se deixam ver ("aparecían"), perdendo sua secreta interioridade ("despojados de su secreto"), múltiplos sujeitos, expressos mediante uma seriação nominal. Estilisticamente, se observa certo destaque formal ao primeiro e último membros da série, visto que se compõem de vários signos lingüísticos, em oposição ao caráter unitário dos demais.

A análise dos sintagmas nominais correspondentes aos sujeitos formalmente distintos permite constatar que ambos compreendem um núcleo substantivo ("cielos rasos"; "papeles") e determinações adjetivas: "ovales o cuadrados" num caso, e "encolados que colgaban de los testeros como pieles de serpiente en muda" no outro. Não obstante, o último sintagma se distingue do primeiro, na medida em que o verbo da oração adjetiva ("colgaban"), que qualifica seu núcleo, atribui uma certa atividade ao sujeito "papeles", em contraposição à estaticidade imanente a todos os demais. Tal diferença permite supor rendimento metafórico e simbólico de todo o segmento de discurso.

Em princípio, podemos interpretá-lo como uma imagem visual cuja paráfrase em português seria mais ou menos assim: "e papéis de revestimento com a superfície interior recoberta de cola que pendiam das paredes como peles de serpente em metamorfose". Porém, "papeles encolados" talvez remetam metonimicamente a obras literárias (em cuja confecção também entram papel e cola) que pendiam de móveis de parede ("testeros" = "testeras")[23] . Nesse sentido, a frase "como pieles de

[23] Perguntado sobre o que sente o escritor ao terminar de redigir um livro, Carpentier responde: "—La obra hecha se desprende de uno como las pieles de las serpientes en muda. Cuando ves salir tu obra, la miras.

unesp

serpiente en muda" evocaria o mito da serpente que morde a própria cauda, já sugerido no interior da palavra "encolados", onde "cola" significaria também 'cauda, rabo'.

Em sua dimensão de metatexto, portanto, "Viaje a la semilla" apontaria, metafórica e simbolicamente, para a possibilidade de iminente renovação ou autofecundação da forma do conto, a partir de ruptura com uma tradicional poética, intencionalmente mobilizada.

O outro animal que aparece na primeira seqüência narrativa da obra se insere no seguinte fragmento:

> Visitados por el sol en horas de sombra, los *peces grises* del estanque bostezaban en agua musgosa y tibia, mirando con el ojo redondo aquellos obreros, negros sobre claro de cielo, que iban rebajando la altura secular de la casa. (p. 13)

Dada a sua contextualização no âmbito do relato de corte realista, "los peces grises" deste enunciado carpentieriano soam à negação do valor simbólico imanente ao duodécimo signo zodiacal: fusão mística ou término do processo de espiritualização de uma determinada forma de manifestação.

Sem invalidar tal interpretação, é preciso considerar, também, a função de signo de antecipação do real-maravilhoso de que parece estar investida a primeira seqüência narrativa do conto.

E se realmente todo princípio contém um fim, o que é negado a uma fórmula literária gasta por excesso de materialização, impõe-se como meta a ser alcançada

---

Ese día tienes la impresión de que algo ha cambiado en el universo, sobre todo si es tu primer libro. Parece que el cielo tiene un color distinto, que ha sucedido algo extraordinario." (Cf. CHAO, R. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Op. cit., p. 13).

unesp

por um processo de criação em sentido inverso (desmaterialização) ao preconizado por certa tradição ("la altura secular de la casa").

Nessa perspectiva de obra a realizar, a partir da segunda seqüência[24] , os *peixes*, apesar de sua aparente inércia ("grises", "bostezaban") conservariam seu valor simbólico de seres psíquicos, dotados de poder ascensional no inferior ou inconsciente ("agua musgosa y tibia"). Além disso, sua ação espiritual ("con el ojo redondo") nos faz entender ("mirando") a destruição do edifício antigo ("aquellos obreros, negros sobre claro de cielo, que iban rebajando la altura secular de la casa") como forma sacrificial, para que se vislumbre, talvez ao final da seqüência XII, a simbólica fusão mística entre o céu e a terra.

Dado o seu aspecto enigmático, a própria articulação material do texto em *treze* seqüências narrativas (1 + 11 + 1=13) pode ser lida a partir de uma aritmosimbologia que converge para um dos significados do número 13, de limites estáticos e dinâmicos (o decenário estático e o ternário ativo), como determinante de uma evolução fatal em direção à morte. Mera coincidência ou não, a *Morte* corresponde ao décimo terceiro arcano superior do Tarô, mas não significa o fim e sim um recomeço após a conclusão de um ciclo (13 = 12 + 1), sugerido no final da narrativa do real-maravilhoso. Também na cultura asteca o *treze* é o número próprio do *tempo*, o que representa o fim de uma série temporal.

Considerando a composição interna do *treze* como a soma de 1 + 11 + 1, a primeira seqüência narrativa do conto poderia ser interpretada como o princípio ge-

[24] Aliás, o signo *chave* simbolizando essa obra a realizar, no limiar entre consciência e inconsciente, se insinua neste contexto: "El viejo introdujo una *llave* en la cerradura de la puerta principal, y comenzó a abrir ventanas" (Seq. II, p. 15).

Centro de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA

rador, a fonte de toda a magia criadora que acena ao leitor com a possibilidade de uma alquimia estético-literária. A parcial verticalidade da casa em demolição que aí se contempla conotaria o princípio ativo, associado à obra no *in fieri* da criação.

Por outro lado, em oposição à unicidade, em "Viaje a la semilla", o *um* também simboliza o ser absoluto e sem medida comum, mas que admite a geração do múltiplo homogêneo (as *onze* seqüências da narrativa do real-marvilhoso) e a redução do *múltiplo* ao *um* (no caso, a unicidade do conto), no interior de um conjunto emanação-retorno (o *um* da seqüência final, retorno à narrativa realista) onde atua o pluralismo interno e externo.

A divisão da narrativa do real-maravilhoso em *onze* seqüências pode ser relacionada também com o valor simbólico que as tradições africanas atribuem a esse número: a idéia de renovação de ciclos e de comunicação de forças vitais. Dadas as ligações que tal narrativa estabelece com o universo africano (é um velho negro, com seu cajado, palavras misteriosas e gestos estranhos, quem opera a reversão temporal), esse sentido favorável do *onze* parece encontrar respaldo, pelo menos, na gênese do relato.

Por outro lado, no interior das onze seqüências narrativas em questão há um jogo virtual com o número *doze*: doze são as horas que delimitam temporalmente a representação da ação às avessas, ou seja, numa só noite se revive ou *des-vive* toda uma existência, até a seqüência XII.

Num dos episódios desse desenlaçar-se existencial (Seq. X) o narrador encaixa a linearidade progressiva da história que Melchor, em fracassada tentativa de aproximar sua própria cultura e a "criolla", conta a Marcial: numa tribo da África,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

da qual descende o negro cocheiro, um homem vence o grande crocodilo do lago azul, tirando-o dali com uma lança oculta nos corpos de *doze* "ocas" (gansas) assadas e se afirma, assim, como herói de uma nação.

Por sua relativa proximidade textual com a seqüência XII, essa lenda africana prenuncia, simbolicamente, o definitivo desenlançar-se do destino do personagem: o seu *des-nascer* (fantástico reintroduzir-se no útero materno), com a conseqüente ressurreição da fonte primordial da vida. Vejamos.

Na história de Melchor, considerada em si mesma, a *lança* atualiza, como objeto mágico ou maravilhoso, o seu sentido de 'arma invencível'; os *corpos comprimidos das doze gansas assadas* servem estrategicamente para ocultar, em seu interior, aquele objeto mágico; por sua conexão com o dragão, o *grande crocodilo* a ser sacrificado representa a sabedoria ou a astúcia que o homem primitivo tem que superar para sobreviver entre feras selvagens; o *lago azul*, onde habita o *grande crocodilo* (símbolo também de agressividade), parece evocar as águas inferiores da protomatéria, as quais, por sua espacialidade inferior (simbologismo de nível), remetem a tudo que é espiritualmente inferior, negativo, destrutivo, funerário, enfim.

No âmbito do enredo, porém, a *lança*, dadas sua forma e função simples, serve para penetrar, associando-se, assim, ao princípio sexual ativo. Os *corpos comprimidos das doze gansas assadas* representariam o princípio sexual passivo. Aliás, o símbolo "oca" se relaciona, por si só, com o destino, representando os perigos e fortunas da existência, antes do retorno ao seio materno. Ao serem *doze*, as "ocas" ou "gansas" apontam para a ordem cósmica, a salvação; a idéia de espaço e tempo, o círculo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A conjunção de ambos os princípios sexuais, em "Viaje a la semilla", eleva a correlação sexual ao grau de *linga* profanizado: a integração dos sexos opostos sugere o poder gerador do universo poético que, mediante ritos sacrificiais de fecundidade (cujo emblema é o próprio crocodilo), transforma o *ser* em um *não ser* infinitamente superior, pois todo fim é um princípio, como todo princípio contém um fim. Eis a idéia essencial do princípio de inversão, ou seja, do segredo oculto no lago subterrâneo que o sol percorre em sua travessia noturna, mas que se revela, talvez, pela superfície especular do *lago azul*.

Curiosamente, a mesma seqüência X, cujo tema central é a identificação psicológica do pequeno Marcial com o negro Melchor, começa e termina com a referência à posse de segredos, no nível dos personagens.

O segredo inicial alude a um conteúdo não dividido com ninguém e remete a um juízo de valor sobre a importância que tem, para o menino, o cocheiro afro-cubano:

> Cuando los muebles crecieron un poco más y Marcial supo como nadie lo que había debajo de las camas, armarios y bargueños, ocultó a todos un gran secreto: la vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor. *Ni Dios, ni su padre, ni el obispo dorado de las procesiones del Corpus, eran tan importantes como Melchor.* (p. 25)

Em princípio, todo *segredo* simboliza o poder sobrenatural e costuma exercer efeito perturbador sobre a maioria dos seres humanos. Mas no caso do menino, esta tensão se neutraliza, porque se sente superior a ela: sendo criança, encarna forças primárias, de caráter benéfico, do inconsciente, análogas às representadas pelo encanto primitivo do "obispo negro". Por outro lado, a magnitude da importância de

unesp

Melchor se exprime mediante comparação explícita com a tradicional importância concedida, no mundo civilizado cristão, a Deus, ao pai e ao "obispo dorado".

Tal comparação desencadeia, na mente do leitor, uma série de oposições: sobrenatural/humano; primitivo/civilizado; paganismo/cristianismo; trevas/luz; inconsciente/consciente; superior/inferior; encanto/desencanto; vida/não vida. A exagerada carga positiva dos elementos selecionados à esquerda do eixo opositivo induz à decifração do segredo compartilhado por Melchor e Marcial, o qual se expressa ao final da seqüência narrativa em análise:

> Ambos habían explorado la casa de arriba abajo, siendo los únicos en saber que existía un pequeño sótano lleno de frascos holandeses, debajo de las cuadras, y que en desván inútil, encima de los cuartos de criadas, *doce mariposas polvorientas acababan de perder las alas en cajas de cristales rotos*. (p. 26)

Se no contexto anterior o segredo aludia a um único conteúdo subjetivo, revelado através de comparação explícita, aqui, se trata da expressão valorativa, crítica, de dois conteúdos de conhecimento, tacitamente comparados.

Como tais conteúdos cognoscitivos são adquiridos pelos personagens (já identificados psicologicamente), mediante exploração lúdica dos espaços interiores da casa senhorial, esta se associa, no conto, à idéia de continente de sabedoria, isto é, à própria tradição cultural.

Por sua vez, o direcionamento vertical em que se dá a exploração da moradia ("de arriba abajo"), além de suscitar a oposição superior/inferior (simbologismo de nível), ainda permite identificar, por analogia, o piso superior ou sótão ("desván")

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

com o pensamento e funções conscientes, e o piso inferior ou porão ("sótano") com o inconsciente.

Não obstante, o contraste que se observa na forma de expressão lingüística de cada continente e respectivo conteúdo sugere uma inversão de termos, de natureza valorativa, do tipo: "abajo" ou superior (inconsciente ⊂ porão) e "arriba" ou inferior (pensamento e funções conscientes ⊂ sótão).

Sintaticamente, ambos os conteúdos de conhecimento correspondem a objetos diretos oracionais, coordenados entre si, do verbo "saber". Mas a ordem em que aparecem no enunciado carpentieriano já aponta para certa ênfase estilística a incidir sobre o primeiro deles:

> (...) [que] existía un pequeño sótano lleno de frascos holandeses, debajo de las cuadras, (...)

Composta de apenas *doze* signos lingüísticos, esta oração subordinada substantiva apresenta o seguinte esquema: Verbo ("existía") + Sujeito ("un pequeño sótano lleno de frascos holandeses") + Complemento circunstancial de lugar ("debajo de las cuadras").

Cercado pelo verbo e complemento circunstancial, o sujeito verbal ainda tem o seu núcleo ("sótano") no centro do sintagma nominal, estando precedido e seguido de determinações adjetivas, carregadas de conotações afetivas, positivas.

Semanticamente, portanto, o primeiro conteúdo de conhecimento permanece secreto e misterioso, para o leitor, na medida em que se concentra no interior de in-

unesp

finidade de "frascos holandeses", situados dentro de um pequeno porão que, por sua vez, acha-se debaixo das cavalariças.

Retomando, porém, a relação analógica anteriormente estabelecida entre porão ("sótano") e inconsciente, é lícito supor que os outros dois elementos substantivos ("cuadras" e "frascos") também estejam investidos, no contexto, de valores simbólicos correlatos.

Quanto a cavalariças, ressalta, primeiro, o seu sentido metonímico (continente pelo conteúdo), ou seja, *cavalos*, os quais parecem remeter simbolicamente à mãe, representando o lado mágico do homem (a mãe em nós), a intuição do inconsciente.

Pela forma que lhes é peculiar, os *frascos*, do mesmo modo que os *corpos comprimidos das doze gansas assadas*, teriam a função de receber, talvez, essências exóticas ou mágicas, correspondendo, assim, ao princípio passivo ou feminino.

Em oposição à linguagem sintética, poeticamente contida, que caracteriza a atualização do primeiro objeto direto de "saber", a oração subordinada substantiva correspondente ao segundo, se compõe de *vinte e três* signos lingüísticos, apontando, assim, para o caráter mais racional da linguagem analítica. Por outro lado, o seu esquema sintático —Complemento circunstancial de lugar ("en desván inútil") + Aposto do complemento circunstancial de lugar ("encima de los cuartos de criadas") + Sujeito ("doce mariposas polvorientas") + Verbo ("acababan de perder") + Objeto direto ("las alas") + Complemento circunstancial de lugar ("en caja de cristales rotos")— conota sentidos disfóricos, os quais se reiteram no nível semântico do discurso carpentieriano.

unesp

Em primeiro lugar, sugere o aprisionamento do sujeito ("doce mariposas polvorientas") no interior da rede de suas determinações espaciais, idéia essa que se reforça através de sua posição central na distribuição dos vinte e três signos lingüísticos que constituem a oração (10 + 3 + 10).

Em segundo lugar, a posição inicial, no esquema sintático, do primeiro complemento circunstancial, ao denotar a localização espacial superior do sujeito, insinua, quase visualmente, a possibilidade latente de um precipitar-se de "arriba" ("desván") "abajo" ("cajas"); um mergulho do pensamento e suas funções conscientes, ou princípio ativo, no princípio passivo ou inconsciente.

Trata-se, porém, de uma circunstância espacial *inútil* em contato com outra negativamente marcada pela idéia de férrea submissão ("encima de los cuartos de criadas").

Quanto às "mariposas", embora sejam *doze* como as "ocas", simbolizam, por sua relação metonímica com "desván", pensamentos e funções conscientes, ameaçados, porém, pela idéia de morte simbolizada por "polvorientas", em virtude, talvez, da irresistível atração da alma humana por tudo que é luminoso ou racional. Além disso, acabam de perder sua espiritualidade ou imaginação ("alas") num mero simulacro do inconsciente ("cajas"), cujo verdadeiro valor simbólico de "espírito ou intelecto" ("cristales") se mostra estilhaçado ("rotos"), aparentemente sem possível salvação.

Contudo, a própria coordenação sintática dos objetos diretos oracionais de "saber" conota, por si só, a necessária conjunção dos conteúdos de conhecimento

unesp

por eles expressos, para que assim unidos possam ascender ao nível de "*linga* profanizado".

Tal parece ser o sentido da exploração lúdica de Melchor e do pequeno Marcial: uma espécie de descida ao inconsciente, uma secreta tomada de consciência de todas as possibilidades do saber humano, para ascender às regiões paradisíacas de um saber infinitamente superior. Pois, somente através da conjunção dos distintos princípios, passivo e ativo, inconsciente e consciente, instinto e razão, vida e morte, poesia e prosa, enfim, se renova a tradição estético-literária que aspira a uma síntese artística infinitamente superior.

A referência direta ou indireta à água, elemento de suma importância na simbologia barroca, perpassa a obra carpentieriana, atualizando, não raro, seu *status* de símbolo.

Dentre as alusões indiretas ao meio líquido, chama a atenção uma fonte e signos a ela associados, cujo processo de metamorfose é sistematicamente registrado ao longo do conto.

Já na primeira seqüência narrativa, centrada num jardim (símbolo da subjetividade criadora), a necessidade da fonte parece surgir porque, no âmbito do relato de corte realista, a vida se mostra inibida e estéril. Nesse sentido junguiano, a fonte evocaria o país da infância, no qual são recebidos os preceitos do inconsciente:

> Presenciando la demolición, una Ceres con la nariz rota y el peplo desvaído, veteado de negro el tocado de mieses, se erguía en el traspatio, sobre su *fuente* de mascarones borrosos. (p. 13)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Por outro lado, a verticalidade de Ceres ("se erguía") projeta na fonte uma imagem da *anima*, como origem da vida interior e da energia espiritual, imprescindíveis para a alquimia estético-literária ainda em gestação.

Em contraposição, os enunciados carpentierianos seguintes vão sugerindo, pouco a pouco, uma espécie de imagem do paraíso terrestre, onde a fonte simbolizaria o centro e a origem em atividade, até o seu mágico desaparecimento na seqüência final do relato do real-maravilhoso:

> La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida. La Ceres fue menos gris. *Hubo más peces en la fuente. Y el murmullo del agua llamó begonias olvidadas.* (Seq. II, p. 14-5)

> En la casa de altas rejas, la Ceres fue sustituida por una Venus italiana, y *los mascarones de la fuente adelantaron casi imperceptiblemente el relieve* al ver todavía encendidas, pintada ya el alba, las luces de los velones. (Seq. V, p. 18)

> Ambos [Marcial y "Canelo"] comían tierra, se revolcaban al sol, *bebían en la fuente de los peces*, buscaban sombra y perfume al pie de las albahacas. (Seq. XI, p. 27)

Partindo de uma situação de luto e luta do Marquês contra desejos carnais crescentes, a seqüência IV se centra no *des-morrer* da Marquesa e no paulatino *des-envelhecer* de seres, instintos e mundo circundante.

Relacionados com esse segmento temático, alguns signos sugerem a presença da água como mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa, de criação e destruição. Dentre eles, sobressaem primeiro os seguintes: "las orillas del Almendares", "Los caballos de la calesa" e "la inmovilidad de nubes bajas" em:

> Fue entonces cuando la Marquesa volvió, una tarde, de su paseo a *las orillas del Almendares*. *Los caballos de la calesa* no traían en las crines *más humedad* que la del

unesp

> propio sudor. Pero, durante todo el resto del día, dispararon coces a las tablas de la cuadra, irritados, al parecer, por *la inmovilidad de nubes bajas.* (p. 17)

Como se vê, de sua imersão numa espécie de Estige, ou retorno ao pré-formal, a Marquesa *re-nasce* com o potencial de vida multiplicado, como quem atravessa as margens que separam a vida e a morte, ou como quem volta de seu passeio, não "*por*", mas "*a las* orillas del Almendares".

Por outro lado, sabe-se que, em espanhol, "calesa" significa 'carruagem' e, também, 'verme que se cria na carne ao principiar a putrefação'. Assim, o sintagma "los caballos de la calesa" —enquanto sujeito relacionado com o predicado "no traían en las crines más humedad que la del propio sudor"— admite dupla interpretação. A primeira remete ao valor simbólico do signo *cavalo* como animal ctônico-funerário. A segunda nos envia ao simbolismo alquímico da *putrefactio*; e neste caso, "los caballos de la calesa", como o signo zodiacal de *Piscis*, sugeririam o princípio da nova vida: o renascimento da matéria depois da morte e da desagregação de sua escória.

Já a oração seguinte, de sentido adversativo, é ambígua ("al parecer") quanto à causa que determina a atividade física ("dispararon coces a las tablas de la cuadra") e a exaltação anímica ("irritados") atribuídas ao mesmo sujeito. Portanto, os *cavalos*, nesse contexto, tanto podem sugerir o movimento da vida remanifestada, sobretudo com relação aos instintos exaltados do Marquês ("Más fogoso, Marcial solía pasarse tardes enteras abrazando a la Marquesa"); como o lado mágico do homem, a intuição do inconsciente. Neste caso, "la inmovilidad de nubes bajas" conotaria o mundo intermediário entre o formal e o informal, representando as formas

unesp

como fenômenos e aparências, sempre em metamorfose, a esconder a identidade da verdade superior, talvez intuída pelos simbólicos cavalos.

Imediatamente após esse fragmento de discurso, se encadeia todo um parágrafo entremeado de signos que também apontam para o simbologismo mais geral das águas, ilimitadas e imortais, princípio e fim de todas as coisas terrenas. Como a ordem de aparecimento de cada um deles se ajusta à temporalidade regressiva do relato, nota-se uma certa articulação interna do referido parágrafo em duas partes.

Na primeira, predomina a idéia de presságio de morte, ou de *des-morte* da Marquesa, conotada por "crepúsculo", "una tinaja llena de agua" que se rompe no banho do personagem, as "lluvias de marzo" que transbordam o lago artificial, e o aviso fúnebre da velha negra que evoca o universo lorquiano: "¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!".

Na segunda parte, o que chama atenção, por seu caráter metalinguístico ou metassimbólico, é a expressão do processo gradativo de *des-simbolização* dos próprios signos aquáticos:

> No había día en que el agua no revelara su presencia. Pero *esa presencia acabó por no ser más que una jícara derramada sobre el vestido traído de París*, (...) (p. 17)

Como se pode observar, em "Viaje a la semilla" o elemento *água*, relacionado com o princípio feminino, se associa, sobretudo, com a Marquesa, tanto em outros contextos, como com outros sentidos.

Na seqüência V, por exemplo, onde se narra desde a lua-de-mel até o *des-casamento* dos jovens marqueses, em meio à viagem de núpcias, e logo após um enun-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ciado tão propiciatório ("El vaho del guarapo giraba en la brisa con el toque de oración"), lê-se:

> Volando bajo, *las auras anunciaban lluvias reticentes*, cuyas *primeras gotas, anchas y sonoras*, eran sorbidas por tejas tan secas que tenían diapasón de cobre. (p. 18)

Parece-nos que, aqui, a idéia de possível fertilidade e abundância sugerida por "auras", coincidente com o poder fecundador das águas que caem do céu, em forma de chuva, se relativiza ou mesmo se neutraliza, através do adjetivo "reticentes". Como atribuição impertinente, esse adjetivo apontaria para a insinuação de que nem as aves nem as chuvas podem garantir a fertilidade e fecundação da ainda esposa do Marquês.

Analogamente, na seqüência XIII, o signo *rio* como símbolo de transcurso irreversível e, em conseqüência, de abandono e esquecimento após a morte, se associa com o destino histórico da Marquesa:

> Uno recordó entonces la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías, ahogada, en tarde de mayo, entre las malangas del Almendares. Pero nadie prestaba atención al relato (...) (p. 28)

Por fim, relacionada com outro personagem feminino, a mãe do protagonista, a *água* apenas insinuada, reveste-se de uma rica simbologia:

> Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, *húmedo*, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado en su propia *sustancia*, rebaló hacia la vida. (p. 27)

unesp

Este fragmento de discurso corresponde, como já dissemos inicialmente, ao término da narrativa do real-maravilhoso, onde se conclui, com máxima tensão dramática, a forma sacrificial que assume o conto carpentieriano.

Do ponto de vista lógico, tal enunciado se articula em duas partes, intimamente relacionadas entre si.

A primeira se refere ao recém-nascido Marcial, como agente produtor de duas ações verbais ("cerró los ojos" e "penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría").

Embora, aqui —como em qualquer outra passagem narrativa—, não se explicite a figura materna, supõe-se que o corpo, assim penetrado, seja o da mãe do protagonista. Nesse sentido, parece atualizar-se, no contexto, a idéia da 'mãe terrível', como imagem da morte; portanto, os atos de *fechar os olhos* e *regressar ao seio materno* significariam, para Marcial, morrer, ou seja, cumprir o seu destino de vítima sacrificial. Nessa mesma linha de análise, como *mãe terrível*, sua progenitora seria a réplica complementar da *Pietà* (María de las Mercedes, talvez), pois, além de representar a morte, assume o aspecto cruel da natureza, sua indiferença com a dor humana.

Por outro lado, o movimento penetrante de que está dotado o recém-nascido e a forma que seu próprio corpo adotaria para realizar esse prodigioso movimento evocariam, por analogia, as figuras do *peixe* e da *serpente*, adquirindo sentido fálico e simbologismo espiritual. Como o primeiro animal, seria símbolo do sacrifício e da relação entre o céu e a terra. Como o segundo, seria a imagem da força interior, re-

unesp

metendo ao *Kundalini*, símbolo da ascensão da força, desde a região dominada pelo sexo, até a do pensamento, recuperando, para o leitor, o sentido de eternidade.

A segunda parte do enunciado carpentieriano se centraliza no corpo materno que, penetrado e fecundado, agora, pelo corpo do *des-nascido*, recobra vida. Neste contexto, a mãe parece simbolizar o inconsciente coletivo, o lado esquerdo e noturno da existência, a fonte da água da vida e da energia primordial, apontando, talvez, para "la percepción remota de otras posibilidades", ou simplesmente para a idéia de que existe algo de permanente no ser ("su propia sustancia").

A estreita relação lógica que se estabelece entre ambas as partes do enunciado talvez pudesse traduzir-se simbolicamente através do sistema ternário. Aplicado ao plano da existência histórica do personagem, à idéia de que o *um* (o pai) engendra o *dois* (a mãe) e este engendra o *três* (o filho), o qual tem o poder de engendrar todas as coisas, se superpõe, ou dá a impressão de se superpor, outra imagem mais ousada. Ou seja, ao constituir, de certo modo, o *interior da unidade* e se investir de sentido fálico e simbolismo espiritual, o *des-nascido* Marcial não representaria, apenas, a síntese harmônica da *unidade* sobre o *dois*, mas também a própria atividade criadora do *um* (o pai), capaz de reengendrar o *dois* (a mãe).

O princípio da dualidade que rege o texto carpentieriano também encontra sua expressão nas relações entre Marcial e Melchor, já a partir do ponto de vista da sugestão onomástica.

Quanto ao nome do primeiro personagem —Marcial < do nome do deus da guerra, Marte[25] —, parece ratificar sua condição de vítima sacrificial, evocando,

[25] Na seqüência VIII, onde se narra a súbita vontade do menino de voltar a brincar com os seus esquecidos soldadinhos de chumbo (p. 23) já se insinua essa associação etimológica.

unesp

assim, a concepção primitiva (comum às culturas astrobiológicas), segundo a qual, a criação depende do sacrifício primordial, bem como a conservação só pode ser assegurada pela guerra. Nesse sentido, todo símbolo da inversão —seja o princípio dual em "Viaje a la semilla", seja a montanha de dois cumes de Marte— representa a comunicação entre o mundo superior (ou o não formado, quer dizer, as possibilidades de futuro) e o mundo inferior (o materializado). A lei férrea da ordem primordial exige uma morte para cada vida. Marte pereniza e personifica essa necessidade do cruento, para que o Sol sobreviva às investidas de monstros ou gigantes. Analogamente, Marcial, apesar dele, tem que se submeter ao seu destino de vítima sacrificial, para que o Logos possa se renovar a si mesmo, cíclica e continuamente.

Já a nomeação Melchor, atribuída ao "obispo negro" do conto, remete à tradição cristã, por associação com o nome de um ancião, de barba longa e abundante, que seria um dos três Reis Magos, vindos de regiões situadas ao Leste da Palestina, divinamente instruídos a respeito do nascimento de Jesus.

Etimologicamente, Melchor procede do hebreu *Malki-or* < *Melk*, "rei" e *ur*, "luz", significando 'meu rei (Deus) é luz'.

Sabe-se, por outro lado, que tanto os magos quanto os sacerdotes da antigüidade cultivavam o estudo das ciências, especialmente a astronomia, do ponto de vista teológico e religioso. Também se chamavam Magos os que praticavam a magia.

À luz da sugestão onomástica, portanto, a oposição primordial *Marcial* (vítima sacrificial)/*Melchor* (sacerdote mago) engendra uma série de pares opositivos: universo pagão/universo cristão; morte/nascimento; matéria/espírito; mundo infe-

unesp

rior/mundo superior; trevas/luz; passado/futuro; desordem/ordem, engendradores todos de uma possível renovação ou re-criação do Logos através de "Viaje a la semilla".

Na seqüência IX, que abarca desde a morte até o *des-morrer* do senhor Marquês[26], o narrador dá início à abordagem da afetividade que une o menino Marcial e o criado negro. Para desviar a atenção da criança sobre o acontecimento funesto, que ainda não *des-aconteceu*, Melchor joga xadrez com ela, utilizando como tabuleiro os ladrilhos do piso do aposento:

> Comenzaron a jugar al ajedrez. *Melchor era caballo. Él era Rey*. Tomando las losas del piso por tablero, podía avanzar de una en una, mientras Melchor debía saltar una de frente y dos de lado, o viceversa. El juego se prolongó hasta más allá del crepúsculo, cuando pasaron los Bomberos del Comercio. (p. 24)

Neste antigo jogo de reis —com a morte do pai, Marcial passa a ser o "rei" da casa—, o parceiro era sempre um príncipe, jamais um personagem de condição humilde. Recorde-se que, apesar de sua condição de cocheiro em Havana, Melchor "era nieto de príncipes vencidos".

Em princípio, portanto, a imaginária partida de xadrez entre os dois personagens se ajustaria às regras da antiga tradição. Jogo que põe em ação a inteligência e o rigor, o desenrolar da partida de xadrez seria um combate entre peças negras (Melchor) e brancas (Marcial).

A curiosa escolha das peças parece refletir, assim, o papel que cada personagem ocupa na hierarquia social da casa: Marcial é branco; herdeiro do título de

[26] Esse acontecimento pode ser interpretado à luz de alguns aspectos da filosofia de Nietzsche que parecem subjazer ao texto carpentieriano. A nosso ver, a morte do pai de Marcial seria um correlato da "morte de Deus" anunciada pelo filósofo alemão no aforismo 125 de A *Gaia Ciência* (1882).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nobreza, é *Rei*, a peça mais importante do jogo, a única que não pode ser tomada e que, quando sofre mate, causa, com a derrota de suas cores, o fim da partida; Melchor é negro, cocheiro (criado), e no jogo é *cavalo*, única peça que salta sobre as demais, talvez para defender o *Rei*, segundo as regras do jogo.

Efetivamente, a partir do momento em que Marcial assume o reinado da casa, Melchor não passa de simples cocheiro, um subordinado, e só retorna ao cenário para inverter magicamente a temporalidade narrativa em "Viaje a la semilla".

A propósito, parece-nos que o resultado dessa imaginária partida de xadrez reenvia o leitor ao começo do conto, mais precisamente à imagem de suspensão que fecha a primeira seqüência narrativa, sugerindo outra leitura possível do enunciado carpentieriano.

Ao analisar as duas últimas frases da seqüência inicial, ou signo de antecipação do real-maravilhoso, vimos que expressam uma tensão conceitual criada pela contraposição de duas imagens visuais contíguas: a idéia de horizontalidade associada à casa em demolição e, contrariamente, a perspectiva perpendicular de "un marco de puerta", erguido, suspenso no ar.

O estranhamento produzido por tal contraste nos induziu a explorar o sentido metafórico e simbólico de outras imagens parciais presentes em "Un marco de puerta se erguía aún, en lo alto, con tablas de sombra suspendidas de sus bisagras desorientadas" (p. 14).

Vimos, então, que o signo "tablas" remetia, ao mesmo tempo, a dois significados: 'estado, no jogo de xadrez, em que nenhum dos jogadores pode ganhar a partida' e 'cenário de teatro'.

unesp

Como a reversão temporal anunciada pela seqüência inicial do conto já se encaminha para o dramático limite do sacrifício primordial, a associação entre o primeiro significado de "tablas" e o de "tablero" é inevitável. Portanto, pode-se prever que, no plano simbólico, a partida de xadrez entre a vítima sacrificial e o mago sacerdote terminará em empate. Vejamos.

O perfeito paralelismo sintático entre "Melchor era caballo" e "Él era Rey" aponta para esse equilíbrio de forças ou de poderes.

Quanto à ordenação discursiva dessa duas orações, parece sugerir a defesa que, no jogo de xadrez, o cavalo deve ao Rei. Aliás, o movimento em ele (L) executado pela primeira peça ("Melchor debía saltar una de frente y dos de lado, o viceversa") reforça, ao figurar uma espécie de moldura, essa idéia de cercar ou preservar a vítima sacrificial. Afinal, o cavalo estava consagrado a Marte, simbolizando presságio de guerra ou luta.

Mas o cavalo, já o sabemos, também simboliza a mãe, expressando o lado mágico do "sacerdote" Melchor, a intuição do inconsciente.

Este último sentido nos leva, por oposição, aos valores simbólicos que o signo "Rey", assim com erre maiúsculo, passa a atualizar no contexto.

No plano mais abstrato e geral de significação, parece atribuir, ao pequeno Marcial, a qualificação de homem universal e arquetípico, dotado de poderes mágicos e sobrenaturais que lhe permitam, por exemplo, reintroduzir-se no ventre materno e devolver-lhe, com esse ato, todo o seu potencial de fonte primordial da vida.

unesp

Mas "Rey" expressaria também a suprema consciência, a virtude do autodomínio que orienta a vítima sacrificial no seu "avanzar de una en una", até que se cumpra o destino que lhe corresponde na obra carpentieriana.

Como a coroação, apenas sugerida ("Él era Rey"), análoga à do Menino Jesus ("Mi Rey es luz"), equivale à realização, à vitória e à culminação, todo homem pode ser chamado de rei, nos momentos culminantes de sua ordem existencial pessoal, ainda que no sentido da inversão temporal de "Viaje a la semilla".

Por fim, sabe-se que o rei é o homem assumido pelo solar, elevado à condição do áureo, ou seja, salvo e eternizado. Afinal, a idéia de imortalidade passou dos deuses aos monarcas; portanto, de Marcial, convertido em "Rey", bem pode, apesar da ação do tempo, estender-se ao criador da obra em análise.

Assim, embora o simbólico jogo de xadrez entre a vítima sacrificial e o mago sacerdote, entre a suprema consciência e a intuição do inconsciente, entre o "Rey" e o "caballo", se desenvolva sobre pedras de sepulcro ("losas del piso") e se prolongue "hasta más allá" do lugar da morte ("crepúsculo"), deve prevalecer a idéia de conjunção harmoniosa dos contrários, em função da defesa e preservação da criação poética.

Com o sentido de instante suspenso, definido pela indeterminação e ambivalência, o *crepúsculo* aparece outras vezes no discurso de "Viaje a la semilla", e tem essencial importância o momento crepuscular que marca a passagem da narrativa realista (Seq. I) para a do real-maravilhoso (Seq. II-XII), início de um novo tempo narrativo, preparado pelo "obispo negro". Dotado de poderes divinos ou demoníacos, Melchor escapa às limitações do tempo: existe desde antes da origem e depois

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

do fim; é personagem mágico e mítico e seus gestos, ao entardecer, originam o tempo de dimensões cósmicas, o qual articula, numa só noite, a circularidade do mito às avessas.

Do ponto de vista da configuração arquitetônica do texto, o tempo cósmico (tempo relatado) se apóia nas duas colunas formadas pelo crepúsculo de um dia e pelo amanhecer de outro: o tempo relatado dura, portanto, o que duraria uma noite (tempo do relato). Inscrita dentro dessa moldura, a noite mágica descreve imaginariamente um arco que se sustenta nos dois limiares míticos: o crepúsculo (Seq. I) e a aurora de um novo dia (Seq. XIII).

Sempre de acordo com a temporalidade regressiva do real-maravilhoso, a seqüência XI configura o desenlaçar-se existencial do protagonista, já no limiar do primitivo e instintivo e a ponto de alcançar "la suprema libertad", mediante sua identificação fisiológica ou, se se quiser, zoológica, com o cão "Canelo".

Do ponto de vista estrutural, são vários os fatores que sugerem um certo paralelo actancial entre Melchor e o referido animal.

Em primeiro lugar, a identificação psicológica entre o menino Marcial e o cocheiro afro-cubano constitui o segmento temático da seqüência imediatamente anterior; por outro lado, a primeira frase da seqüência XI conota a idéia de comutação que caracteriza as relações paradigmáticas ("Cuando Marcial adquirió el hábito de romper cosas, olvidó a Melchor para acercarse a los perros"). A importância que "Canelo" tem para o menino também se expressa por meio de comparação, agora, com os demais cães da casa; e a cumplicidade do pequeno Marcial com seus distintos modelos de comportamento supõe análoga comunicação ("Marcial y Melchor

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

tenían en común un depósito de grageas y almendras, que llamaban el 'Urí, urí, urá', con entendidas carcajadas"; "Cuando la bizca del tejadillo calificaba a su padre de 'bárbaro', Marcial miraba a 'Canelo', riendo con los ojos"). Enfim, na descrição do animal preferido destacam a cor negra ("Siempre negro de carbón o cubierto de tierra roja") e a astúcia, comuns a Melchor e "Canelo".

No início de nosso trabalho, ao aludir ao objeto mágico "cayado", comentamos que, por sua dupla significação, associaria, no respectivo contexto (Seq. I), o mago sacerdote Melchor com a primitiva sociedade de pastores e que, por sua vez, o pastor, representaria o guia das almas e o poder supremo. Acrescentamos que, como sinônimo de "báculo", o "cayado" é atributo do pastor na igreja, expressando o poder divino, a comunicação e a conexão.

Através dessa cadeia de associações, parece reiterar-se, no plano simbólico de nossas análises, o paralelo actancial entre Melchor e "Canelo", já sugerido no âmbito da estrutura narrativa.

Ligando, igualmente, o mundo primitivo ao civilizado, o paganismo ao cristianismo, os tradicionais valores simbólicos do signo *cão* afloram em "Viaje a la semilla", em função, talvez, do sacrifício primordial, prestes a se consumar na seqüência seguinte.

Por seu serviço de pastor, o animal recebe, no simbologismo cristão, a atribuição de guardião e guia do rebanho, podendo ser alegoria de sacerdote. Com sentido mais profundo e mais característico de "Canelo", o cão é acompanhante do morto em sua "viagem noturna pelo mar", sendo assimilado, assim, pelo símbolo materno e de ressurreição.

unesp

Como alegoria do mago sacerdote Melchor ou como simbólico acompanhante da vítima sacrificial em sua iminente "viaje a la semilla", antes de sair de cena "Canelo" trata de desfrutar, com Marcial, das delícias daquela espécie de paraíso terrestre que há detrás da casa.

Em circunstâncias bastante sugestivas, outros animais se juntam a eles:

> En horas de calor, los canteros húmedos se llenaban de gente. Ahí estaba la *gansa gris*, con bolsa colgante entre las patas zambas; el *gallo viejo* del culo pelado; la *lagartija* que decía "urí, urá", sacándose del cuello una corbata rosada; el *triste jubo*, nacido en ciudad sin hembras; el *ratón* que tapiaba su agujero con una semilla de carey. Un día, señalaron el perro a Marcial. (p. 27)

O sentido da primeira frase desse enunciado não só remete, parcialmente, ao final do discurso sobre o real-maravilhoso ("cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo *caliente*, *húmedo*, lleno de *tinieblas*, que moría"), como também insinua possível relação metafórica ou simbólica entre a pequena fauna e certos personagens do conto ("se llenaban de *gente*").

Assim, a descrição do primeiro animal figuraria, plasticamente, a imagem da mãe de Marcial, agonizante ("la gansa gris"), em conseqüência do parto ("con bolsa colgante entre las patas zambas"). Enquanto sinônimo de "oca", *gansa* também representaria o princípio sexual passivo, ou seja, o seio materno ao qual há de retornar o personagem, em seu *des-nascer*, ou etapa final de seu destino de vítima sacrificial. Contudo, diferentemente da idéia de multiplicidade sugerida pelas "doce ocas", "la gansa gris" remete à idéia de retorno à unidade, de círculo como unidade inteiror (perfeição) ou evolução espiritual do *des-nascido*, e conseqüente revitalização da fonte primordial de criação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Quanto à descrição do segundo animal, sugere um traçado caricaturesco onde, não apenas ressoam as ingênuas razões pelas quais o menino "Marcial respetaba al Marqués", como também se insinua a negação do sentido fálico e espiritualidade, remetendo, portanto, à figura paterna, ao velho e decrépito Marquês de "Capellanías" ("el gallo viejo del culo pelado").

Se "gansa gris" e "gallo viejo", que aludem, metaforicamente, à dualidade mãe-pai, pertencem à mesma espécie animal (ave), o terceiro e quarto animais, "lagartija" e "triste jubo" (espécie de serpente de Cuba), por serem ambos répteis, apresentariam forma (e temperatura) do corpo similar à que implicaria a metamorfose do *des-nascido* Marcial, antes de se reintroduzir no útero materno. Daí que dêem a impressão de apontar para dois momentos decisivos da existência concreta do personagem.

Em oposição à passividade e impotência que caracterizam os dois primeiros animais, o terceiro se distingue por dupla atividade: verbal e física, com tendência à espiritualização. Assim, além de constituir o sujeito de discurso indireto, musical, ("[que] decía 'urí, urá'"), a lagartixa realiza uma ação marcada pela dinamicidade ("sacándose del cuello una corbata rosada")[27] . Por outro lado, o objeto dessa ação dinâmica se expressa mediante um sintagma nominal cujo núcleo ("corbata"), plurissignificante em espanhol, remete, pelo menos, a três campos semânticos bastante familiares a "Viaje a la semilla": guerra, jogo e teatro.

[27] Coincidência ou não, essa imagem evoca a idéia asteca de que o mundo fora criado não uma, mas diversas vezes. Esta crença, desenvolvida pelos astecas na "Lenda dos Cinco Sóis", nos é relatada no calendário solar em forma de disco. No centro deste, a imagem do sol nos mostra a língua, significando que o sol brilha, e continuará brilhando, mediante sacrifício humano.

unesp

Etimologicamente, "corbata" procede do italiano *corvatta* < do sérvio-croata *hrvad*, significando 'croata', porque a usavam os soldados de cavalaria croata. Hoje, "corbata" pode expressar: 'insígnia de certas ordens de cavalaria, civis'; 'lance de bilhar que consiste em passar a bola, daquele que está jogando, por detrás da bola do adversário, entre esta e o canto da mesa'; e também, 'parte do cenário situada entre a fila de luzes do proscênio e o ponto'.

Mas, no enunciado carpentieriano, "corbata" ainda recebe o qualificativo "rosada" que evoca, ao mesmo tempo, o tom da pele tenra dos bebês e a cor rosa, símbolo de ressurreição, para os gnósticos. Portanto, toda a frase prefiguraria a imagem de Marcial, já dotado de sentido fálico e dinamismo espiritual, necessários para *des-nascer* ou penetrar no corpo da "gansa gris", ao modo do *Kundalini* ou imagem da força interior.

No âmbito da representação de transformação e renovação estética em que se insere "Viaje a la semilla", a descrição do quarto animal parece sugerir o *des-morrer* ou nascer de Marcial para o mundo manifestado e a conseqüente morte da primeira portadora da *anima* ("el triste jubo nacido en ciudad sin hembras"). Também aqui se insinuaria a serpente *Kundalini*, mas ainda enrolada sobre si mesma como um feto. Ou seja, muito antes de se iniciar, para o personagem, o processo de evolução espiritual magicamente orquestrado por Melchor; e, para o leitor, o processo de musicalização da forma do conto.

Por fim, o quinto animal cifraria, simbolicamente, a figura de uma espécie de demônio ("el ratón"), encarregado de defender ("tapiaba") todos os valores positivos representados por "su agujero": o sexo feminino; "a porta aberta do mundo" pela

unesp

qual há de passar a alma para se liberar do ciclo cármico; o "invariável meio" ou "motor imóvel" de Aristóteles; e a passagem da vida do espaço à "inespacial", da vida do tempo à intemporal: a eternização do indivíduo, personagem ou autor. E defende essa abertura do mundo material ao espiritual com as possibilidades misteriosas e ocultas ("una semilla") do arbusto ("carey") que, em Cuba, se usa para fazer bastões ou cajados.

Finalmente, o título "Viaje a la semilla", enquanto suposta síntese do desenvolvimento temático do conto, integra dois signos que parecem atualizar uma conjunção de princípios, capaz de engendrar todas as coisas, poeticamente possíveis, ao modo de "*linga* profanizado".

O primeiro deles, "viaje", conotaria o processo de evolução espiritual do personagem arquetípico, supondo, assim, distintas etapas de desmaterialização, ao modo de ritos de purificação. Como o desenlaçar-se dessa existência concreta se inicia a partir da própria morte biológica, evocaria, também, a "viagem da alma" pois, no processo de liberação das cadeias da vida, o protagonista do conto segue uma trajetória inversa à que, provavelmente, seguira no processo de entrada na manifestação. Além disso, a tal sentido simbólico se superpõe, ou parece superpor-se, a idéia de "viagem noturna pelo mar", sempre na direção oposta ao perscurso diário, aparente, do sol. Ou seja, uma espécie de descida aos infernos, uma imersão nas trevas do inconsciente (mãe) ou morte, não como negação de tudo, mas como o reverso da vida (estado latente) e como mistério que exerce fascinação sobre a consciência, atraindo-a do abismo.

unesp

Aliás, ao final da seqüência II, a descrição do personagem, ainda morto, contém signos alusivos a essa viagem simbólica. Um deles seria "acorazado" em "que yacía en su lecho de muerte, *acorazado* de medallas" (p. 15). Enquanto adjetivo verbal, derivado de "acorazar", significa 'blindado, protegido', como um barco, não com placas de ferro, claro, mas com "medallas". Na frase descritiva seguinte, outro adjetivo verbal, "escoltado", reitera esse sentido de proteção, acrescentando a idéia de que, por sua categoria, o "Rey" ou a vítima sacrificial necessita cortejo. Afinal, como personagem investido de atributos solares ("escoltado por cuatro cirios"), Marcial está preparado para empreender a viagem de regresso ao seio materno, com acompanhamento e proteção contra os diversos perigos que o possam espreitar.

Quanto ao signo "semilla", simbolizaria as forças ainda não manifestadas, as possibilidades futuras e misteriosas, encerradas, talvez, no interior de "frascos holandeses", na fonte de energia primordial ou de água da vida, ou ainda no centro místico, do qual irradiam, também, todas as criações literárias renovadoras, mediante a incursão de razão e imaginação, consciência e inconsciente, luz e sombra, real e maravilhoso.

Com toda essa carga simbólica, "viaje a la semilla" promete um retorno ao início. Início que pode resumir-se na origem de um indivíduo —neste caso, a volta do protagonista ao ventre materno, ao começo da vida, o que sugere a possibilidade de que a nova vida em potência seja diferente da anterior já vivida—, ou pode estender-se à origem da humanidade, à volta ao caos inicial, ao lugar em que se anuncia, talvez, uma nova chance, uma possibilidade diferente de existência para o homem.

unesp

Se, por um lado, tal interpretação remete o leitor ao niilismo de Nietzsche e de Heidegger, por outro o reenvia ao texto bíblico (*Gênesis*), na sua versão sobre o surgimento do homem a partir do elemento barro e do sopro divino da criação. Também neste sentido, estão contidas as possibilidades de um destino diferente ou, quiçá, a confirmação do mesmo destino, com a repetição dos mesmos erros humanos.

Contudo, o que, em princípio, poderia acenar com a esperança de novas possibilidades, adquire o significado dramático da amarga revelação: uma vez expulso do Paraíso, o homem (e tudo o que o rodeia) está submetido à força destruidora do tempo que conduz, irremediavelmente, à morte. De posse desse saber, em luta agônica contra o inexorável, ao homem lhe restam as suas obras de inteligência e criatividade. E neste sentido a arte significa a grande vitória sobre o fator tempo. A verdadeira obra de arte sobrevive ao criador e perdura além de seu tempo limitado, assegurando a sua memória numa tangível dimensão.

Alegorias

Como outro possível componente da linguagem aberta, centrada na recepção do texto, a alegoria constitui um procedimento construtivo ou expressivo —intencionalmente utilizado pelo autor do discurso— cuja finalidade é, mediante técnica metafórica, representar ou personificar abstrações. Quanto à sua interpretação, ato do receptor, o autor conta com a capacidade perceptiva e intelectiva do leitor para desvendar o subtexto que vai sendo produzido à medida que se desenvolve a leitura.

unesp

Evidentemente, o desconhecimento do leitor, a obscuridade ou a incoerência do discurso implícito determinam alterações na recepção.

Ao abordar as imagens sonoras que permeiam "Viaje a la semilla", obervamos que, em determinado trecho da obra, o insistente apelo ao visual (gráfico), combinado com a musicalidade inerente ao jogo fônico, convidava o leitor a decifrar o mistério de sua "letra escrita", pois talvez, ali, se plasmasse uma sugestão alegórica da poética carpentieriana em curso na estruturação do texto, convertido, assim, em metatexto. Mais adiante, a análise de metáforas presentes no discurso descritivo-narrativo ensejou uma leitura inversa do real-maravilhoso. Nessa oportunidade, retomamos o mesmo trecho, enquanto descrição metafórica da reificação total do personagem, surpreendido no ato de refletir sobre o misterioso significado da "letra escrita", que o teria conduzido à ruína, à perda, inclusive, de seus bens materiais.

Como intuímos que a ambigüidade inerente à linguagem do autor como um todo parece apontar para a dimensão metalingüística dessas reflexões, uma vez mais, retomamos sua expressão lingüística:

> Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley; cordón al cuello, que apretaba su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel. (p. 16)

unesp

Trata-se do único momento da obra em que o narrador, num estranho uso de sua onisciência, incursiona na mente do protagonista, para captar e descrever seus pensamentos sobre o próprio destino histórico.

Conseqüentemente, estamos diante de uma descrição metafórica que é, ao mesmo tempo, uma singular, por inesperada, descrição onisciente.

Tal fato, por si só, funciona, no contexto, como suporte técnico para a sugestão da imagem do texto que se volta sobre si mesmo, ao favorecer a mútua contaminação de personagens com distintos papéis actanciais: o protagonista e o personagem narrador.

Assim, ao adentrar a consciência de Marcial, enquanto este medita, com certa autonomia, acerca do efeito reificador da "letra escrita" em sua existência concreta, de "hombre de carne", o narrador projeta, nela, ou então espelha, através de sua própria consciência, reflexões de outra ordem. Daí que, quiçá, se superponha a agônica percepção crítica da natureza ficcional do personagem carpentieriano, independentemente de seu *status* no conto. Ou seja, a lucidez de se perceber convertido em "hombre de papel", no âmbito de uma experimentação estético-literária, baseada no entrecruzamento de duas linearidades opostas: no enlaçar e desenlaçar-se de uma mesma realidade humana arquetípica.

Mas não é apenas o procedimento técnico-narrativo, insólito, que propicia a contaminação recíproca de distintos centros de consciência. Há, ainda, o artifício cênico que, não apenas antecede, como a prepara dramática e simbolicamente.

Desde o início da obra, o narrador se apresenta, de modo sistemático, como um observador interessado: primeiro, na atuação mágico-religiosa do sacerdote Mel-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

chor; depois, no conseqüente desenlaçar-se da existência da vítima sacrificial. Portanto, é lícito supor que estivesse muito próximo de dom Marcial, quando este, logo após *des-morrer*, executa o gesto teatral de "arreglarse la corbata frente a la luna de la consola" (p. 16), e se vê "congestionado".

Se isso ocorreu mesmo, é bastante provável que a ambivalente ação simbólica da "luna de la consola" também tenha alcançado o narrador, quando o protagonista, em processo de retornar à vida, se autocontempla e pensa, quer dizer, reflete o mundo circundante em sua consciência.

A idéia do manifestado (ou re-manifestado) como descontinuidade, afetada pela lei da mudança e substituição —peculiar aos signos da inversão—, parece motivar, no contexto de "Viaje a la semilla", o gradativo reaparecer da vítima sacrificial, justo numa lâmina que, ao reproduzir imagens, de certo modo as contém e absorve. Nesse sentido, o espelho serviria para suscitar, magicamente, a re-aparição de Marcial (com a não menos simbólica gravata), devolvendo a imagem que aceitava no passado: a vida como enfermidade, a passividade lunar, suscitando a luz solar.

Por outra parte, associado ao personagem narrador, sempre tão interessado na atuação do protagonista, a "luna de la consola" representaria a multiplicidade da alma, a sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retêm o seu interesse. Assim, simbolizaria a porta pela qual a alma do narrador carpentieriano se dissocia e passa ao outro lado, onde, talvez, se superpõe à de Marcial.

Quanto ao trecho em análise, todo ele, além de remeter à realidade humana representada, sintetizando, assim, o voltar a estar num mundo, onde a reificação do indivíduo se dá pela letra escrita, também figuraria o modo de representação literá-

unesp

ria dessa realidade, pelo qual, talvez, o mesmo indivíduo, re-humanizado com o sacrifício primordial, alcance a imortalidade.

Nesse sentido metalingüístico, a descrição de reflexões sobre a alquimia artística ("los misterios de la letra escrita"), que transforma o homem histórico em personagem literário, parece sugerir, visualmente, o próprio processo de escritura da obra ainda *in fieri*. Daí, o espessamento gráfico: "esas *hebras negras* que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas"; "*maraña de hilos*, sacada del tintero"; "*cordón al cuello*, que apretaba su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad".

Mas, simultâneo ao ato de escrever "Viaje a la semilla", se daria o processo de elaboração da obra: a projeção de sua estrutura arquitetônica e a plasmação do tecido descritivo-narrativo.

Do ponto de vista da sugestão alegórica da estrutura da obra, o trecho se revela bastante significativo, se o dividirmos em cinco partes.

A primeira ("Pensaba en los misterios de la letra escrita") e a quinta ("Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel"), corresponderiam à introdução das reflexões críticas e ao comentário ou conclusão final das mesmas, respectivamente. Portanto, teriam por centro de consciência e sujeito da enunciação, apenas, o personagem narrador (antes de entrar e depois de sair da mente do protagonista). Como se trata do mesmo narrador interessado que atua tanto no relato de corte realista (Seq. I e XIII) quanto no relato do real-maravilhoso (Seq. II-XII); e as formas gramaticais de *passado* da primeira parte ("Pensaba" e "escrita") se refletem,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ao inverso, nas duas da última ("atado" e "se hacía"), configura-se uma espécie de moldura para as reflexões críticas propriamente ditas, insinuando uma imagem de circularidade, evocadora do *Ouroboros*.

Quanto às demais, as nucleares ou centrais, aparecem separadas entre si por uma pausa mais ou menos longa, marcada do no texto por ponto e vírgula, equivalendo, talvez, ao desenvolvimento dialético do enunciado metalingüístico: *tese*, *antítese*, *síntese*. Assim, enquanto objeto da descrição metafórica e onisciente, as reflexões críticas partiriam de dois centros de consciência em mútua contaminação: o protagonista e o personagem narrador.

A segunda parte do trecho (*tese*) reuniria elementos ligados ao enredo de "Viaje a la semilla" ainda em execução. Em primeiro lugar, a presença exclusiva de formas gramaticais de *presente atual* ("se enlazan y desenlazan") e de aspecto *durativo* ("enlazando y desenlazando") remeteriam, visual e musicalmente, ao processo de elaboração artística do real-maravilhoso, no ponto em que a magia de Melchor atinge o protagonista e este *des-morre*, *des-morrendo*. Quanto ao seu funcionamento metafórico, as mesmas formas verbais apontariam para o trabalho artesanal de tramar, de urdir ou tecer a trama do conto, baseado no princípio dual que permeia o texto, sobretudo o da inversão temporal: o entrecruzar-se de linearidades, progressiva ("se enlaza", "enlazando") e regressiva ("desenlaza", "desenlazando"). No plano simbólico de significação, parecem opor as idéias de "ligar" e "desligar", associando-as, talvez, com o sentimento primitivo e o contemporâneo, respectivamente, em relação com o criador. Num caso, o sentir-se "ligado" ao mundo, ao criador, à ordem e à sociedade a que pertence, peculiar ao homem primitivo e o das culturas

unesp

astrobiológicas. No outro, o sentir-se lançado no mundo, próprio da versão existencialista da contemporaneidade. Por outro lado, também é possível que a idéia de "enlazar, enlazando", no seu aspecto negativo de ligadura exterior ("dominar", "possuir") se metamorfoseie e adquira o sentido místico de 'conexão interior', 'ligação interna da criatura com o criador', mediante a inversão do símbolo ("desenlaza", "desenlazando"). Além disso, todo o segmento ("esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas") suscitaria, visual, sonora, metafórica e simbolicamente, a idéia de roda da vida como duração (*Ouroboros*), com suas duas etapas: involução (materialização) e evolução (espiritualização), começando esta em *Libra* ("balanzas"). Por fim, a longa seriação nominal, que expressa o objeto direto de "enlazando y desenlazando", dá a impressão de recolher motivos associados da fábula ou argumento de "Viaje a la semilla".

A terceira parte (*antítese*), tão curta como o relato de corte realista, se caracteriza pela presença de formas de *passado* ("sacada" e "se enredaban") e sugere um estilo literário, tradicional, que não libera o ser humano das ligaduras exteriores, seu fim último ("maraña de hilos sacada del tintero"); mas antes o aprisiona nas malhas do materialismo ("en que se enredaban las piernas del hombre"), desprovido, por princípio, do impulso verticalizante ou espiritualização ("vedándole caminos desestimados por la Ley").

A quarta parte, se *síntese* das duas anteriores, recolheria, ao mesmo tempo, elementos de ambas, associando-os ao sintagma "cordón al cuello". Referido à *antítese*, este supõe uma forma gramatical de *passado* ("apretaba"); associado à *tese*, implica uma forma de *infinitivo* ("percibir"). No primeiro caso, remeteria anaforica-

unesp

mente a "maraña de hilos, sacada del tintero", conotando a sensação de asfixia da vida humana, porque ("que") esse estilo tradicional, tão antimusical, abafa as sonoridades idiomáticas ("apretaba su sordina") quando intui as infinitas possibilidades musicais e liberadoras da *tese* ou prosa poética ("al percibir el sonido temible de las palabras en libertad"). No segundo caso, "cordón al cuello" suscitaria a figura *O Enforcado* que, no Tarô, corresponde ao arcano de número *doze* e apresenta semelhanças com o primeiro arcano, *O Mago*, símbolo da atividade originária e do poder criador existente no homem. No conto carpentieriano, aludiria ao protagonista, ao conotar suspensão espácio-temporal, vôo onírico, inversão, purificação, poderes mágicos, misticismo, abnegação, sacrifício...

Em resumo, apenas um trecho de "Viaje a la semilla" conteria a sugestão alegórica da poética carpentieriana, subjacente ao texto. Preparada por artifício cênico, tal sugestão apóia-se em suporte técnico-literário para, logo, encaixar-se numa espécie de moldura estrutural que insinua, ou parece insinuar, a imagem de circularidade imanente ao fragmento, evocando, assim, o *Ouroboros*.

Porém, talvez a grande alegoria presente no texto seja configurada pela própria estrutura da obra como um todo, conforme deixamos implícito no começo de nossas análises. Agora, vamos explicitá-lo, de forma suscinta.

Do ponto de vista estrutural, "Viaje a la semilla" se abre com uma imagem de suspensão espácio-temporal, configurada, lingüisticamente, por uma oração interrogativa parcial ("—¿Qué quieres, viejo?"), cuja entonação ascendente descreve uma curva melódica verticalizante em permanente tensão, pois, ao prescindir de resposta, mantém a expectativa do intervalo distensivo. Enquanto espessamento de tal ima-

unesp

gem, segue-se a intensificação tonal, mediante metalinguagem e jogo estético: "Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía".

Da perspectiva lúdica, a reiterada leitura da pergunta-referência suscitaria a mágica sensação auditiva dos toques ritmados que, no teatro, anunciam a suspensão do real para passar ao mundo da ficção. Do ponto de vista gramatical, as formas verbais de *passado* ("cayó", "respondía") contrastam com a de *presente atual* ("quieres") que ocorre uma única vez no enunciado de abertura da obra.

Coerentemente, esta se fecha com análogo contraste formal, embora em ordem inversa de aparição no contexto (*passado*, *presente*) e mediante distribuição proporcional de oito verbos no último comentário do narrador: "Uno *recordó* entonces la historia (...) de una Marquesa (...) *ahogada*, (...). Pero nadie *prestaba* atención al relato, porque el sol *viajaba* de oriente a occidente, y las horas que *crecen* a la derecha de los relojes *deben* alargarse por la pereza, ya que *son* las que más seguramente *llevan* a la muerte".

O jogo especular de temporalidades, ao unir fim e princípio do discurso lingüístico, envolvendo-o com as indefinidas possibilidades do *presente* (passado, presente e futuro), investe a primeira e a última seqüências narrativas da função de moldura circular, onde vão-se encaixando, ao modo de círculos concêntricos ou de espiral, não apenas o mito às avessas do segundo relato, como também todos os demais mitos com os quais o conto dialoga, a começar pelo universo dramático de Lope de Vega.

unesp

Dessa perspectiva, a estrutura de "Viaje a la semilla" também parece evocar a imagem do *Ouroboros* e se oferece como alegoria da circularidade da obra que se inscreve, assim, no âmbito sem espaço nem tempo do mito.

A linguagem da multiplicidade na unidade

Com Wölfflin aprendemos que, diferentemente da arte renascentista, na qual cada uma das partes da composição possui um valor próprio, autônomo, coordenando-se num todo harmonioso, na arte barroca a unidade resulta da confluência de todas as partes num único motivo, ou da subordinação total das diversas partes a um elemento principal. Em outras palavras, no barroco os elementos isolados perdem a expressividade, pois o que primeiro se percebe na composição é a visão única, globalizada.

Assim, a anulação da independência uniforme das partes em favor de um motivo total unificado só é possível através da confluência das categorias anteriores que preparam esta *unidade*: o pictórico libera o isolamento das formas; o princípio do profundo substitui a série sucessiva de planos, por um impulso de profundidade; o gosto pelo atectônico dissolve a estrutura rígida das relações geométricas, transformando-as em fluência, e todo o quadro se precipita num movimento total.

Na arte literária a dissolução da função autônoma das formas particulares e a elaboração de um motivo total dominante também intervêm conjuntamente para a formação da unicidade do todo, o que nos leva outra vez ao nível sintático.

unesp

Na linguagem da multiplicidade na unidade, a unicidade do todo nos remete ao predomínio dos processos de subordinação sintática sobre os processos de coordenação. No plano da construção do discurso, a unidade se configura por meio dos processos técnicos da plurimembração (seriações e paralelismos), da correlação e da disseminação com recolha dos elementos compositivos.

Construções plurimembres

Seriações

No âmbito da construção dos sintagmas nominais, um dos traços marcantes do estilo carpentieriano é a enumeração de elementos, procedimento que revela uma das possíveis formas de organizar o mundo.

Tais construções plurimembres são correlatas à tendência proliferante das estruturas sintáticas em nível de frase, em que as orações vão-se alinhavando, entrecruzando, enganchando umas nas outras em prodigioso jogo expressivo no qual as idéias vão, igualmente, progredindo e multiplicando-se para compor a totalidade da obra.

As seriações nominais em "Viaje a la semilla", bem como nas demais obras de Carpentier, podem compreender conglomerados de três, cinco ou ainda onze membros encadeados por justaposição. Neste caso, permanece implícita a possibilidade de inserção de outros elementos que completariam a série, de uma saturação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sem limites. No exemplo abaixo, a série contém três membros justapostos, com a ausência de determinação:

> Las puertas se oscurecieron de *fámulas, cuadrerizos, sirvientes,* que venían de sus lejanas dependencias y de los entresuelos sofocantes, para admirarse ante fiesta de tanto alboroto. (p. 20)

Designando criados da casa segundo a sua categoria, a aglutinação de nomes sem artigo determinado produz, aqui, o efeito estético de preenchimento do espaço criado pelas portas abertas do salão (*horror vacui*), em cujo interior Marcial e seus amigos dançam ao compasso da valsa.

Em consonância com o movimento transbordante veiculado pelo processo de seriação assindética, a aglomeração de criados negros no vão das portas, saídos da obscuridade de suas dependências, sugere uma massa indefinida, de cor escura, que contrasta com o colorido e a variedade dos antigos trajes de corte e fantasias de carnaval, com os quais os jovens se disfarçam. Lingüisticamente, a ausência de atualização do artigo, ao destacar a realidade qualitativa das coisas, no caso, a cor negra dos criados, intensifica o caráter indefinido ou difuso da referida sugestão.

Outra seriação trimembre ilumina aspectos recônditos da casa que passam inadvertidos aos olhos dos que vêem o mundo circundante de cima para baixo:

> Hay *bellezas de la madera, misteriosos caminos de insectos, rincones de sombras,* que se ignoran a altura de hombre. (p. 23)

Este enunciado se articula sintaticamente em dois membros. O primeiro, bastante longo, se compõe do verbo "hay" e seu objeto direto, representado pela seriação em análise. O segundo, introduzido pelo pronome relativo "que", constitui uma

unesp

oração subordinada adjetiva, cujo antecedente é o complemento verbal indicado. Essa articulação interna corresponde, a nosso ver, a uma oposição entre a visão emotiva e a visão racional na expressão do mundo.

Além da subordinação sintática, o próprio sentido do segundo membro "que se ignora a altura de hombre", o associa com a racionalidade do ser humano adulto, sobretudo ocidental. Em contrapartida, o primeiro membro do enunciado está impregnado de signos que apontam para a esfera do irracional ligada, habitualmente, à visão infantil ou primitiva do mundo.

Neste caso, o presente da enunciação em "Hay", que denuncia o narrador e sugere sua identificação com o menino Marcial, desencadeia o fugaz aflorar "de las palabras en libertad". Assim, a ausência de artigo, acompanhada de um conato da emoção lírica, aponta para a organização irracional da expressão que libera os substantivos da dependência sintática. No plano fônico do discurso, "el sonido temible de las palabras en libertad" se materializa mediante oposição de timbres vocálicos: a oposição timbre aberto /a/, timbre fechado /i/ em "hay" enseja a disseminação de oposições análogas ([a]/[e]), [i]/[o]), com recolha ([i] [o] [e] [a]) ao final da seriação.

Às vezes, o olhar agrupa, de forma homogênea, unidades heterogêneas em séries pentamembres, indicando, cinematograficamente, o campo de visão do protagonista adulto que circunscreve, primeiro, os objetos mais próximos e vai-se ampliando em profundidade, até alcançar, pela abertura da janela, os mais distantes, localizados no exterior da casa. A anteposição do artigo definido a cada membro da série nominal aponta, estilisticamente, para a idéia de que se trata de objetos fami-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

liares aos olhos do personagem que, uma vez ressuscitado, retorna ao estado de consciência:

> *Los pomos de medicina, las borlas de damasco, el escapulario de la cabecera, los daguerrotipos, las palmas de la reja,* salieron de sus nieblas. (p. 15)

No exemplo abaixo, o encadeamento de formas ou frases substantivas, todas elas dependentes do núcleo adjetivo "aligerado", parece preencher, na leitura, o silêncio e a ausência deixados pela cessação de ruídos, odores e sensações táteis no ambiente da casa demolida:

> El aire se hizo más fresco, aligerado de *sudores, blasfemias, chirridos de cuerdas, ejes que pedían alcuzas y palmadas en torsos pringosos.* (p. 14)

O conglomerado verbal composto de elementos veiculadores de diversos nódulos de significação alcança o exagero total na série fechada pelo conectivo. Dez membros se juntam ao décimo primeiro e todos semelham girar em torno de um único eixo semântico: operação de compra e venda de bens materiais, produzindo não somente um efeito de saturação como também um adensamento de uma das idéias que se quer exprimir. Ou seja, uma avalanche de negociações que arrasta o personagem à ruína:

> Pensaba en los misterios de la letra escrita (...) enlazando y desenlazando *compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras*; (...) (p. 16)

Em alguns casos, as séries enumerativas incluem a reiteração anafórica de um elemento, por exemplo, o artigo definido:

unesp

> *Los armarios, los bargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas,* salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas (p. 28);
>
> *Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras,* se derretían, engrosando un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. (p. 28)

Paradoxalmente, à organização racional da expressão (o uso sistemático do artigo destaca a referência lógica ao objeto real) se opõe a idéia de 'desordem', 'caos', sugerida por esses dois conjuntos abertos. Ambos encerram designações de objetos de madeira, no primeiro caso, e de metal, no segundo, para conotar um sentido de retorno ao caos original, contrário, portanto, ao que se poderia esperar de uma ordenação nominal com atualização do artigo. Note-se que, por trás da diversidade dos elementos compositivos destas séries, há uma unidade que ultrapassa a natureza do material em questão (madeira e metal). Trata-se da reunião de elementos múltiplos em torno da qual se expõe uma idéia central em cada série: a volatilidade da madeira no primeiro conjunto e a fusão do metal (típica do barroco), no segundo.

No exemplo seguinte, os seis elementos da série se reordenam em dois subconjuntos, por campos semânticos ou nocionais: "peplos, jubones, golas y pelucas" (vestuário de época) e "controversistas y ergotantes" (discurso lógico):

> Lo que había sido, al principio, una ecuménica asamblea de *peplos, jubones, golas y pelucas, controversistas y ergotantes,* cobraba la inmovilidad de un museo de figuras de cera. (p. 21)

Esta cadeia de elementos metonímicos, compostos de duas e três sílabas no primeiro subconjunto e de quatro no segundo, descreve um movimento ascendente,

unesp

tanto no que diz respeito ao ritmo silábico das palavras quanto no sentido das partes do corpo humano a que se referem: tronco ("peplos, jubones"), pescoço e cabeça ("golas y pelucas") e, no interior desta última, cérebro ("controversistas y ergotantes"). O dinamismo formal da seriação e o sentido de universal animação que ela explicita contrastam com a estaticidade formal e conceitual da frase seguinte: "[todo eso] cobraba la inmovilidad de un museo de figuras de cera".

A pluralidade abaixo, composta de dez membros que se associam a um mesmo campo semântico (ícones cristãos), expressa a proliferação de imagens que povoam o espírito e o aposento do personagem em sua adolescência. A irregularidade deste sistema de ordenação (diversidade no número de signos lingüísticos que compõem cada membro e diversidade na organização da expressão) parece corresponder ao caos interior do personagem em crise mística:

> Ahora vivía su crisis mística, poblada de *detentes, corderos pascuales, palomas de porcelana, Vírgenes de manto azul celeste, estrellas de papel dorado, Reyes Magos, ángeles con alas de cisne, el Asno, el Buey, y un terrible San Dionisio* (...) (p. 22)

Paralelismos

Ascendendo ao nível de articulação das frases, que com sua disposição seqüencial vão compondo a totalidade do texto, verificamos que o modo de modelar a realidade —inerente ao espírito humano— manifesta-se no plano da estrutura de superfície através de paralelismos, em abundância quase tropical.

unesp

Consideraremos paralelísticos os segmentos de discurso que contenham dois ou mais conjuntos cujos membros são sintaticamente semelhantes entre si. Isto é, pluralidades nas quais seus componentes —totais ou parciais— coincidem, ao pertencerem a um gênero próximo e se separam em diferenças específicas. Dito de outro modo, estruturas paralelas serão aquelas aparentadas do ponto de vista das formas de construção (paralelismo formal), ou aquelas equivalentes ou opostas do ponto de vista semântico (paralelismo conceitual).

Em "Viaje a la semilla" as estruturas paralelísticas ocorrem na construção de um mesmo período sintático, de um mesmo parágrafo composto de vários períodos, ou ainda em distintos fragmentos do texto, estabelecendo múltiplas relações entre si.

Vejamos, em primeiro lugar, alguns exemplos de construções paralelísticas num mesmo período. Para marcar a percepção do tempo invertido, o narrador constrói orações psiquicamente subordinadas que se justapõem a outra subordinada explícita, mediante o anafórico advérbio de tempo "luego". A monotonia da reiteração adverbial e do paralelismo sintático e rítmico das frases sugerem a reprodução do metódico fluir do tempo medido pelo relógio mecânico. Em contrapartida, a elipse do sintagma nominal (sujeito) e do núcleo do predicado (verbo "dar") nas frases de estrutura paralelística produz a concomitante sensação de agilidade ou rapidez ritmada no passar do tempo invertido, diferente portanto do "normal" transcorrer das horas no mundo empírico. Convém recordar que em nenhum momento do discurso o narrador, ele mesmo, pondera sobre o processo de inversão temporal, e que somente em estado de embriaguez (modo de neutralizar as relações lógicas do racio-

unesp

cínio), o protagonista tem um lampejo perceptivo das horas que decrescem à esquerda do relógio:

> Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de *que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media...* (p. 18-9)

Assim, subordinada à oração principal "Marcial tuvo la sensación extraña", a oração "de que los relojes de la casa daban las cinco" sustenta o estranhamento do protagonista e propicia a estrutura paralelística das orações posteriores. Dependendo do verbo "dar" e do sujeito "los relojes de la casa", cuja elipse fortalece o travamento sintático das orações por ela afetadas, a cadeia formada pelas três construções paralelas fica suspensa pelo signo gráfico de reticências, que sugere a continuidade indefinida do processo. Os elementos elípticos (sujeito e verbo) são como fios invisíveis que, ao serem lançados no contexto, asseguram a sua unidade. Papel semelhante tem a anáfora ("luego"), sintaticamente dominante, e ambos mecanismos (presença implícita e repetição sublinhada) funcionam como elementos tensores da elocução total.

Em outro exemplo similar, as estruturas paralelísticas se constituem de orações subordinadas causais cujo nexo é a anafórica conjunção "porque":

> Lo respetaba *porque* era de elevada estatura y salía, en noches de baile, con el pecho rutilante de condecoraciones; *porque* le envidiaba el sable y los entorchados de oficial de milicias; *porque,* en Pascuas, había comido un pavo entero, relleno de almendras y pasas, ganando una apuesta; *porque*, cierta vez, sin duda con el ánimo de azotarla, agarró a una de las mulatas que barrían la rotonda, llevándola en brazos a sua habitación. (p. 24)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Do ponto de vista da estrutura de superfície, a atualização de certos elementos gramaticais de categoria semelhante, tais como a localização temporal ("en noches de baile", "en Pascuas", "cierta vez") que atinge três das orações, ou a coordenação de elementos oracionais por meio da conjunção "y" ("era de estatura elevada *y* salía...", "el sable *y* los entorchados", "relleno de almendras *y* pasas"), ou ainda as orações de gerúndio ("ganando una apuesta" e "llevándola en brazos...") conferem certa similitude às construções oracionais.

Porém, é no plano da estrutura profunda do discurso que todas elas se nivelam negativamente, pois o uso reiterado de "porque" ao longo do período contrasta com o caráter vazio das explicações que essa conjunção introduz, sob um tríplice aspecto: social, religioso e moral. Aliás, o enunciado cujo desenvolvimento dialético se materializa por meio do período em questão já aponta, ironicamente, para a nossa interpretação: "Marcial respetada al Marqués, pero era por razones que nadie hubiera acertado suponer".

No trecho abaixo, a construção plurimembre consiste na simples justaposição de orações independentes; não obstante, tal recurso confere ao fragmento um real efeito estético por terem as frases quase a mesma cadência. O ritmo expressivo se intensifica ainda mais, se a composição for considerada em conjunto com a frase onomatopéica que a antecede, pois esta, além de reproduzir os sons físicos das armas de fogo, apresenta o mesmo número de membros (três) que a construção paralelística, e estabelece certa correlação com ela:

> —¡Pum!... ¡Pum!... ¡Pum!...
> Caían caballos, caían abanderados, caían tambores. (p. 23)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Embora aparentemente simples do ponto de vista formal, talvez a mais interessante ordenação paralelística, do ponto de vista conceitual, seja esta:

> El gnomon recobró su categoría de duende; el espectro fue sinónimo de fantasma; el octandro[28] era bicho acorazado, con púas en el lomo. (p. 21)

A justaposição de orações simples, de estrutura semelhante (sujeito - verbo - complemento) é, à primeira vista, apenas um recurso expressivo de intensificação sintática e rítmica. Entretanto, neste caso, não está em jogo somente o destaque rítmico como possível fator expressivo do enlace entre orações dentro do discurso; mas também uma forma interior do ritmo que resulta das associações psíquicas ou mentais de imagens e conceitos.

Tal justaposição de orações semelhantes ocorre num contexto mais amplo, onde emerge uma multiplicidade de alusões a descobertas científicas, com o propósito de expressar o desinteresse do protagonista pelos processos racionais, à medida que involuciona no tempo e admite "tan sólo un concepto intuitivo da las cosas" (p. 21). Portanto, a aparente simplicidade desta construção plurimembre é extremamente coerente.

Por outro lado, sabe-se que a base do paralelismo é a combinação do princípio da identidade com o da diferença. No fragmento em questão, o paralelismo formal das orações pode ser resumido na fórmula "isto é outra coisa" e se reflete

---

[28] Por uma questão de coerência no contexto, optamos aqui pela versão editorial de *Guerra de tiempo*. 7ª. ed. Barcelona: Barral Editores, 1978, p. 70, e *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 18, que grafam *octandro* em vez de *octaedro* (Viaje a la semilla. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Op. cit., p. 21, tomo III).

unesp

também na escolha dos vocábulos "gnomon, espectro, octandro" em oposição a "duende, fantasma, bicho acorazado, con púas en el lomo".

Nessa perspectiva, o *gnomon*, símbolo dos instrumentos que permitem investigar os segredos do tempo e do espaço e, portanto, alcançar o *conhecimento*, transforma-se em *gnomo*, ser invisível que, por intuição, imaginação ou sonho, torna visíveis os objetos invisíveis; mas este signo verbal (gnomo) não aparece: é substituído por seu sinônimo *duende*. O *espectro*, com o significado que tem na Física ('luz ou série de freqüências de uma radiação dispersada'), fica reduzido a *espectro* ('figura irreal, geralmente asustadora, que se pode ver na imaginação como se fosse real') e se expressa pela palavra *fantasma*. Por sua vez, o *octandro*, que em Botânica designa a flor de oito estames livres, aludindo portanto aos estudos de Lineu sobre o sistema sexual de certas espécies de flores, não encontra parônimo ou homônimo no eixo paradigmático do código lingüístico, e assume metaforicamente a imagem de "bicho acorazado, con púas en el lomo".

De modo que, jogando astutamente com a plurissignificação das palavras, o narrador evita a homonímia em *espectro* (solar) — *espectro* (aparição) e a paronímia *gnomon* — *gnomo*, superpondo ao termo imaginado (ausente) um sinônimo que elimina uma possível homofonia e uma eventual ambigüidade entre o som (do significante) e a figura (do significado): "gnomon" → "duende"; "espectro" → "fantasma"; no caso de "octandro", a atribuição de conceito distinto está baseada na semelhança da figura e, por processo metafórico, o objeto se transforma em animal com couraça e puas.

unesp

A técnica de ordenação de conjuntos semelhantes se mostra também nos dois exemplos abaixo, nos quais os elementos se justapõem para expressar o carácter mais sensorial do fragmento, mediante a plasmação de imagens materiais extraídas do mundo sensível. No primeiro, o conjunto de frases paralelas se refere aos cães da casa senhorial e a cada um se lhe atribui uma qualidade, quer por meio de um adjetivo, quer através de uma oração de igual valor adjetivo. Cada segmento justaposto (com a elipse do verbo "haber") explicita o objeto direto indefinido ("varios") da oração independente que antecede a construção paralelística:

> Había varios en la casa. El atigrado grande; el podenco que arrastraba las tetas; el galgo, demasiado viejo para jugar; el lanudo que los demás perseguían en épocas determinadas, y que las camareras tenían que encerrar. (p. 26)

No segundo exemplo, o processo de ordenação é basicamente semelhante, já que predominam as orações subordinadas adjetivas, explícitas ou implícitas. Trata-se agora de expressar o conjunto de animais, vistos como "gente", que freqüentam a intimidade do jardim interno da casa, ao redor da fonte, e convivem com o menino Marcial:

> En horas de calor, los canteros húmedos se llenaban de gente. Ahí estaba la gansa gris, con bolsa colgante entre las patas zambas; [ahí estaba] el gallo viejo del culo pelado; [ahí estaba] la lagartija que decía "urí, urá", sacándose del cuello una corbata rosada; [ahí estaba] el triste jubo, nacido en ciudad sin hembras; [ahí estaba] el ratón que tapiaba su agujero con semilla de carey. (p. 27)

Análogo processo de construção plurimembre se verifica no paralelismo de orações adjetivas que atribuem qualidades positivas ao núcleo do sujeito ("hombre", "señor") da oração principal "sabía también lo fresco que era el suelo de mármol en

unesp

verano". Esse sujeito oracional remete ao negro Melchor, e a anáfora, chamamento intensificador para o paralelismo formal, volta a se atualizar, agora, através da partícula "aquel":

> *Aquel* hombre *que dominaba los caballos cerreros* con sólo encajarles dos dedos en los belfos; *aquel* señor de terciopelo y espuelas, *que lucía chisteras tan altas*, sabía también lo fresco que era un suelo de mármol en verano (...) (p. 25)

Ao analisar o paralelismo de orações subordinadas causais como suposto veículo das razões pelas quais o menino Marcial respeitava o pai, apontamos para o seu nivelamento negativo: as quatro atualizações de "porque" parecem contrastar com o caráter vazio das explicações introduzidas por essa conjunção. Em contraposição, no contexto acima, o aparente distanciamento com respeito ao aqui e agora da enunciação, sugerido pelo duplo uso de "aquel", se neutraliza, não apenas por meio do sentido de cada enunciado paralelo, mas também, e sobretudo, pela densa carga emotiva que envolve a predicação de um saber tão concreto.

Dissemos, antes, que as construções paralelísticas ocorrem também em diferentes momentos narrativos e, não raro, repetem a relação sintática que se estabelece entre duas orações iniciais do conto. Voltemos a elas:

> Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. *Pero* el viejo no respondía. (p. 13)

O esquema sintático de valor adversativo que subjaz a essa construção paratática, ganha relevo à medida que se vai reiterando ao longo do discurso. A propósito, em oposição ao estilo barroco datado que dá ênfase à hipotaxe ou subordinação, o discurso descritivo-narrativo de "Viaje a la semilla" atualiza, com fre-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

qüência, a parataxe ou coordenação, que caracteriza a organização lírica da expressão poética. Ludicamente, contudo, no plano da estrutura de superfície, Carpentier seleciona a construção paratática adversativa, a qual admite, no plano da estrutura profunda, sua conversão em período subordinado concessivo, mediante inversão das relações lógicas internas entre as orações coordenadas. Por exemplo, "Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía" equivale, na estrutura profunda, à "Aunque varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios, el viejo no respondía".

Extraindo as múltiplas ocorrências daquele esquema sintático dos respectivos contextos e reordenando-as sucessivamente, percebe-se com mais clareza a sua semelhança estrutural e, sobretudo, o significado antitético da conjunção "pero", o qual ressoa na mente do leitor, ao modo de um *leitmotiv* que parece retomar, no plano gramatical, o princípio gerador da poética carpentieriana (a reversibilidade do mito):

> Al principio, la idea de traer una mujer a aquel aposento se le hacía casi razonable. **Pero**, poco a poco, las apetencias de un cuerpo nuevo fueron desplazadas por sus escrúpulos crecientes, que llegaron al flagelo. (p. 16);
>
> Los caballos de la calesa no traían en las crines más humedad que la del propio sudor. **Pero**, durante todo el resto del día, dispararon coces a las tablas de la cuadra, irritados, al parecer, por la inmovilidad de nubes bajas. (p. 17);
>
> No había día en que el agua no revelara su presencia. **Pero** esa presencia acabó por no ser más que una jícara derramada sobre el vestido traído de París (...) (p. 17);
>
> Partieron para el ingenio, en gran tren de calesas (...). **Pero**, a la sombra de las flores de Pascuas que enrojecían el soportal interior de la vivienda, advirtieron que se conocían apenas. (p. 18);
>
> El recuerdo (...) lo perseguía, en tardes de calor, como un dolor de muelas. **Pero**, un día, la cólera y las amenazas de un confesor le hicieron llorar de espanto. (p. 22);

> Tuvo ganas de llorar, **pero** en ese momento apareció el calesero Melchor, luciendo sonrisa de dientes en lo alto de sus botas sonoras. (p. 24);
>
> Marcial respetaba al Marqués, **pero** era por razones que nadie hubiera acertado a suponer. (p. 24);
>
> Para Marcial era más Dios que Dios, porque sus dones eran cotidianos y tangibles. **Pero** prefería el Dios del cielo, porque fastidiaba menos. (p. 25);
>
> Todos daban de patadas al "Canelo". **Pero** Marcial se enfermaba cuando se lo llevaban. (p. 26);
>
> Eso costaba castigo de cintarazos. **Pero** los cintarazos no dolían tanto como creían las personas mayores. (p. 26-7);
>
> El cuerpo, al sentirlo arrebozado en su propia sustancia, resbaló hacia la vida.
> **Pero** ahora el tiempo corrió más pronto, adelgazando sus últimas horas. (p. 27);

e, finalmente, no fragmento conclusivo:

> Uno recordó entonces la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías, ahogada, en tarde de mayo, entre las malangas del Almendares. **Pero** nadie prestaba atención al relato (...) (p. 28)

Diante de tantas reiterações estruturais engendradoras do paralelismo formal, pode-se dizer que a construção lingüística que abre o conto constitui uma linha ou motivo musical que se repete à exaustão, com variações, ao longo de todo o discurso, e que esses conjuntos de orações "gêmeas", autônomas, completas em si mesmas, de estrutura sintática semelhante, embora não necessariamente idênticas, são representativos de uma função, de uma idéia ou estado de ânimo equivalentes. Consciente ou intuitivamente[29], portanto, o escritor cubano projeta em sua obra literária uma maneira de criar que não é alheia a certos procedimentos da composição

[29] Segundo Carlos Bousoño (1963, p. 218), o paralelismo não implica uma excessiva intromissão do racional nos domínios da arte.

musical, ou mesmo da arquitetura. Nesse sentido se estabelecem, no texto, novas relações entre a literatura e outras artes.

Correlações

Outro processo de ordenação de conjuntos, baseado menos no sensorial do que as seriações e as construções paralelísticas, é a correlação. De forte caráter intelectual, a correlação representa uma análise de fenômenos ou uma ordenação do mundo por suas categorias genéricas (D. Alonso; C. Bousoño, 1963, p. 68).

Ainda que tal procedimento estilístico se manifeste com maior claridade formal apenas uma vez no discurso de "Viaje a la semilla", o exemplo é bastante significativo, pois ocorre num contexto em que o protagonista se torna *menos cerebral* e *mais intuitivo*, o contrário, portanto, da atitude exigida pela construção correlativa. O contraste entre a atitude do personagem e a do narrador intensifica o seu valor estilístico e reitera a dissolução da relação de causa-efeito, perseguida em todo o relato:

> Marcial se contentaba ahora con una exposición escolástica de los sistemas, aceptando por bueno lo que se dijera en cualquier texto. *"León", "Avestruz", "Ballena", "Jaguar", leíase sobre los grabados en cobre de la Historia Natural.* Del mismo modo, *"Aristóteles", "Santo Tomás", "Bacon", "Descartes", encabezaban páginas negras, en que se catalogaban aburridamente las interpretaciones del universo,* al margen de una capitular espesa. (p. 21)

Trata-se de duas pluralidades quatrimembres, em certo sentido paralelísticas, cujos elementos constitutivos se vinculam a duas espécies genéricas: animais irra-

cionais e animais super-racionais. O esquema correlativo proposto dá margem a dupla leitura. À primeira vista, não parece existir uma relação lógica entre os elementos do conjunto de animais irracionais (História Natural) e os do conjunto de animais super-racionais (filósofos). Assim, as séries paratáticas dos elementos, submetidos a um processo artificioso de ordenação rígida, produzem apenas um efeito cômico, condizente com a postura do protagonista diante da complexidade das interpretações do universo. Entretanto, visto que no texto carpentieriano nada é gratuito ou casual, pode-se tentar outra leitura da correlação com base na importância de cada um dos filósofos catalogados para a história do pensamento ocidental, e na representação simbólica de cada animal da lista, procurando estabelecer relações ou correspondências entre cada elemento dos dois conjuntos.

Nessa perspectiva, poder-se-ia dizer que à figura de *Aristóteles*, mestre e "rei" dos filósofos da Antigüidade, se associa a *sabedoria* do *leão*, rei dos animais, pai e mestre, que pode ser ao mesmo tempo admirável por suas qualidades e insuportável por sua tirania. A simbologia do *avestruz*, cujas plumas representam, em algumas culturas, a ordem universal fundada na justiça, na eqüidade e na *verdade*, encontra relação em parte do sistema filosófico de *Tomás de Aquino*, especialmente nos aspectos que mais o distanciam de Aristóteles: a proposta de que as *verdades* racionais e as *verdades* de fé não se contradizem mas formam uma *unidade*.

Entre os elementos *Ballena* e *Bacon* as relações são bastante obscuras, exceto no nível fonológico dos dois nomes, encabeçados pela mesma sílaba: BA. Contudo, no simbolismo da *baleia* tem-se a idéia de novo nascimento; além disso, a *baleia* contém em si a polivalência do desconhecido e do interior invisível, e estabelece

unesp

relação com o simbolismo da *entrada na caverna* (Chevalier, 1989, p. 116). Por outro lado, sabe-se que Francis Bacon tem importância na Idade Moderna, por ser o fundador do método indutivo e o pioneiro no intento de sistematização lógica do procedimento científico. Talvez se possam buscar relações entre o simbolismo da baleia e certos episódios da vida de Bacon (condenado a encarceramento na torre do castelo de James, afastado perpetuamente da Corte inglesa) ou, mais diretamente, em parte de sua filosofia. Um dos aspectos mais famosos de seus escritos filosóficos é a classificação do que ele chama "ídolos", para significar os maus hábitos do espírito que levam o homem a cair em erro. Dentre as cinco classes de "ídolos baconianos", a que nos chama a atenção agora é justamente a denominada "Ídolos da caverna", segundo a qual cada indivíduo procede como se tivesse encerrado em uma caverna a sua própria personalidade.

Curiosamente, parece haver certa analogia entre as correspondências Leão-Aristóteles e Jaguar-Descartes: ambos animais são felinos e ambos filósofos são fundamentais para o pensamento ocidental. Descartes desempenha na Idade Moderna papel semelhante ao de Aristóteles até o período clássico. Do ponto de vista mitológico, o *jaguar* é considerado um herói civilizador que dá o fogo (luz = conhecimento) aos homens.

De modo correlato, *Descartes*, com a sua filosofia de tipo idealista que fundamenta a verdade no pensamento —oposta, portanto, à filosofia racionalista de Aristóteles, segundo a qual a verdade está nos objetos—, "ilumina", através do predomínio absoluto do intelecto, do entendimento, da razão, o chamado Século das Luzes ou Iluminismo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Esse esforço interpretativo pode parecer fantasioso; contudo, encontra respaldo no destacado papel que o pensamento cartesiano desempenha na filosofia, na religião, na ciência e na política européias a partir da segunda metade do século XVII, durante todo o século XVIII e começos do XIX. Acrescente-se a isso a importância que o próprio Carpentier lhe confere em seu romance *El siglo de las luces* e, especialmente, em *El recurso del método*, cujo título é irônica paráfrase do *Discurso do método*, de Descartes. Em diálogo com o leitor, as dezenove epígrafes que orientam a leitura do romance, tomadas da obra do filósofo francês, justificam, invertidamente, os delirantes atos do ditador latino-americano e denunciam a errônea interpretação do pensamento de Descartes feita na América, continente, segundo Carpentier, nada cartesiano.

Disseminação com recolha

Outro procedimento estilístico que condensa a multiplicidade na unidade é a disseminação de elementos com recolha final, técnica largamente utilizada na literatura barroca espanhola, principalmente por Lope de Vega, Góngora e Calderón de la Barca. Numa espécie de revigoração das barrrocas fontes inspiradoras de Carpentier, em "Viaje a la semilla" os principais conjuntos de elementos sensoriais, disseminados ao longo do discurso, são recolhidos num único parágrafo da seqüência XII, final do relato inscrito no universo do real-maravilhoso.

unesp

Assim, quando o protagonista se torna, pela ação do tempo invertido, um ser apenas sensível, se re-introduz no ventre materno. Reduzido às realidades essenciais senso-perceptivas ("hambre, sed, calor, dolor, frío"), Marcial

> renunció a la *luz* que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado el bautismo, con su *sal desagradable*, no quiso ya el *olfato* ni el *oído*, ni siquiera la *vista*. Sus *manos* rozaban *formas placenteras*. Era un ser totalmente *sensible* y *táctil*. El universo le entraba por todos los *poros*. Entonces cerró los *ojos* que sólo divisaban *gigantes nebulosos* y penetró en un *cuerpo caliente, húmedo*, lleno de *tinieblas*, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado en su propia sustancia, resbaló hacia la vida. (p. 27)

A ação representada propriamente dita termina com o *des-nascer* de Marcial, imediatamente seguido do *des-morrer* da mãe. Assim, a reintrodução do *ser* no *não ser* o ressuscita como fonte de vida, como *Ser*. Contudo, a tensão dramática imanente a esse momento do relato (Morte/Vida; Não Ser/Ser; Morte/Ressureição; Fim/Recomeço) impulsiona a narração a ir mais adiante, a ultrapassar o seu limite. Acompanhando o movimento involutivo do protagonista, os elementos do mundo exterior, mas ao mesmo tempo íntimos do personagem, sofrem uma metamorfose completa e regressam ao seu estado primitivo, original, pela aceleração do tempo invertido: últimos grãos de areia da ampulheta mítica. Todos os elementos recolhidos no final do fragmento aparecem, explícita ou implicitamente, ao longo do discurso narrativo:

> Las *aves* volvieron al huevo en *torbellino* de plumas. Los *peces* cuajaron la hueva, dejando una nevada de escamas en el fondo del *estanque*. Las *palmas* doblaron las pencas, desapareciendo en la *tierra* como abanicos cerrados. Los *tallos* sorbían sus *hojas* y el *suelo* tiraba de todo lo que le perteneciera. El *trueno* retumbaba en los *corredores*. Crecían pelos en la gamuza de los *guantes*. Las *mantas* de lana se destejían, redondeando el *vellón de carneros* distantes. Los *armarios*, los *bagueños*, las *camas*, los *crucifijos*, las *mesas*, las *persianas*, salieron volando en la *noche*, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera *clavos* se desmoronaba. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los *mármoles del piso* y de la *fuente*. Las *panoplias*, los *herrajes*, las *llaves*, las *cazuelas de cobre*, los *bocados de las cuadras*, se derretían, engrosando un *río* de metal que *galerías* sin *techo* canaliza-

unesp

> ban hacia la *tierra*. Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la *casa*. (p. 28)

Análogo a essa técnica de disseminação de elementos com recolha final, formalmente perceptível, é o procedimento de construção do próprio discurso narrativo. Isto é, para construir o texto, Carpentier parte da realidade estilhaçada (decadência da família "criolla", morte do protagonista, casa demolida), recolhe os seus fragmentos e vai reconstruindo os seus pedaços. Desse modo, ao mesmo tempo que, por um ato mágico, a casa se reconstrói parte por parte diante dos olhos do leitor, mediante um afastamento temporal se recompõe uma imagem da Havana colonial e, paralelamente, a do protagonista.

Numa espécie de quebra-cabeça, jogo que consiste em combinar peças que se encontram baralhadas para formar um todo, vai-se reconstituindo, aos poucos, a história de uma família da sociedade cubana —e, simbolicamente, um momento da história literária da América espanhola. Com essa re-construção mágica surge a magia construtiva do texto. Da combinação das peças ou dos fragmentos, com todas as suas diferenças (multiplicidade), resulta o todo (unidade) perfeitamente encaixado; a independência das partes fragmentadas se anula em favor do motivo total, unificado. Da paisagem de escombros da "casa demolida", nasce no escritor cubano o desejo de buscar uma nova forma de narrar, própria da Hispano-América, aceitando a condição de "cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascedentales mutaciones" (Cf. Carpentier, 1981, p. 25).

unesp

Ao contrário do que se poderia esperar, Carpentier não dinamita a estrutura de sua obra: deixa percebê-la e a estiliza com requinte, criando verdadeiros desenhos de ordenação indireta, mas que têm extraordinário valor funcional e estético.

A linguagem do claro-escuro

Resumindo em poucas palavras a quinta categoria estabelecida por Wölfflin (*clareza absoluta/clareza relativa*), pode-se dizer que a clareza está intimamente relacionada com a forma de representação. O caráter linear da composição em superfície, típico da arte clássica, favorece a leitura da obra, enquanto que a claridade da forma fica perturbada na arte barroca, construída por diversos planos de profundidade e movimentada por contraste de luz e sombra. A clareza relativa do barroco, produto do estilo que encobre a nitidez da imagem, deve ser entendida, portanto, como um aumento da força sugestiva da representação; contudo, a representação da imagem está pensada com vistas ao espectador e às suas necessidades óticas e, nesse sentido, há também uma claridade no que é indistinto ou impreciso.

Na arte literária, a linguagem do claro-escuro está, como nas artes plásticas, diluída nas demais categorias, especialmente na linguagem aberta, situada no nível do receptor do texto. Representa a tendência literária para sugerir, em vez de mostrar. Em outras palavras, a clareza relativa da linguagem vai-se definindo nas outras categorias e se reflete, sobretudo, na interpretação e na análise do texto; é uma conseqüência das categorias anteriormente enfocadas. Concorrem, nesse senti-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

do, o aproveitamento da similitude de imagens sonoras com a finalidade de jogar com os conceitos, e até mesmo de sugerir enigmas; o uso de analogias sensoriais que determinam um enfoque da realidade em seus aspectos mutáveis e a sua representação; a relativização das diferenças objetivas pela aproximação de elementos contrastantes, aspectos estes já apontados ao longo de nossa exposição.

Por esse motivo, em vários momentos da mesma, vimo-nos diante da necessidade de nos reportar a algumas passagens já comentadas e conhecidas, embora procurando sempre focalizar um novo ponto de vista essencial a respeito do que estava em consideração.

Com relação à linguagem do claro-escuro é inevitável que ocorra algo semelhante, porquanto esta é decorrente das demais e se encontra, do mesmo modo que a linguagem aberta, na hermenêutica do texto. Assim, levando em conta tudo o que já ficou registrado acerca dos processos fragmentários de leitura e interpretação dos elementos constitutivos do discurso, bem como da leitura multidirecionada que "Viaje a la semilla" proporciona ao leitor, possibilitando-lhe uma múltipla compreensão do texto (regresso ao "nada" pelo tempo invertido, retorno às origens ou volta ao caos original, eterno retorno), cabe acrescentar apenas que, quanto mais autocentrado for o texto, quanto mais fechado for em sua constituição lingüística, mais aberto ele será na recepção do leitor. Em contrapartida, quanto mais aberto for em sua concepção, em sua constituição lingüística, mais fechado se mostrará na sua recepção.

Tanto na linguagem aberta quanto na linguagem do claro-escuro, ambas voltadas para o receptor, encontra-se a tensão poética consubstancial ao texto literário,

unesp

que solicita do leitor um empenho interpretativo e uma análise minuciosa a partir de seus elementos mínimos constitutivos para desvendar os segredos de sua estrutura encoberta por procedimentos retóricos. Ao tentar decifrar os enigmas e mistérios do texto, ao penetrar na sua intimidade, o leitor se depara com uma composição que privilegia a interpenetração de suas partes, de tal forma que as seqüências narrativas se tornam indissociáveis. Diante da fusão dos elementos compositivos, fatalmente o leitor se sentirá incomodado pela "desarmonia harmônica" que o texto suscita, por mais que ele aceite as propostas de concepção textual.

Criando espaço para a plurissignificação, "Viaje a la semilla" transita na tensão gerada entre a natureza sintética e visual, polissêmica enfim, e a eloqüência, o transbordamento retórico da expressão poética, recurso fundamental da linguagem literária. Esta tensão se relaciona estreitamente com a reflexão sobre o próprio ato de representar, com o teor de verossimilhança da obra e com a busca de outra realidade, situada em outra dimensão: a mítico-poética.

Através da leitura, cumpre ao leitor participar da re-criação do texto e então se sente gratificado pela fruição de uma obra que revela e esconde as suas formas, deixando sempre algo de inapreensível; de um texto que lança mão, por princípio, da clareza relativa e que conta com a permanência desta impressão no íntimo do receptor.

O universo de "Viaje a la semilla" é completamente fragmentado. Cada fragmento possui outros universos que, por sua vez, também se fragmentam. No exercício da leitura desse mundo em pedaços vê-se o desenrolar de uma "guerra" em que a sucessividade do tempo cronológico entra em confronto com a simultaneidade de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

outro tempo —o invertido, na esfera mítica—, guerra esta travada no espaço mágico da criação literária. Perante essa batalha, não resta ao leitor outro caminho a seguir para iniciar a "viagem à semente", senão identificar e reconhecer os meios de representação, atitude indispensável para poder apreender, pelo menos, o essencial do discurso narrativo.

"Viaje a la semilla" parece ser inesgotável. A cada leitura o texto se renova, pois fica sempre a impressão de que algo se nos escapou da vez anterior; nada parece estar terminado ou ser definitivo diante das constantes interrupções ou cortes temporais, que deixam ao capricho do leitor as mudanças de ponto de vista.

A luz imprecisa, a difusão das cores, a silhueta dos personagens apenas insinuada, a impressão de movimento, a clareza casual de certos momentos, o disfarce das estruturas básicas que dão suporte à arquitetura do texto, a visão em perspectiva, as relações simbólicas, metafóricas e antitéticas, enfim, toda a variada gama de recursos compositivos do discurso que formam o conjunto (o todo), matizado por detalhes menores, por tênues alternâncias, vão compondo a modalidade de expressão carpentieriana. Se, por um lado, cada um desses elementos dificulta a eficácia da leitura, por outro, é graças a eles e às suas relações sucessivas que se chega à unidade do texto e à sua abertura interpretativa.

unesp

Capítulo II

Composição e linguagem de *Concierto barroco*

1. A estrutura circular: superposição de "viagens" e vertentes

Dividido em oito fragmentos, *Concierto barroco* ambienta inicialmente a ação representada em Coyoacán, no México; em seguida, a desloca, a partir do porto de Veracruz, para Villa de Regla, em Cuba; e, daí, para a Europa, mais precisamente Madri e Veneza, com algumas cenas em cinco cidades espanholas, situadas à beira do caminho que desce na direção do Mar Mediterrâneo.

Do ponto de vista estrutural, o romance cubano superpõe dois relatos de viagem, ligados a distintas vertentes, mas centrados no mesmo personagem: um próspero explorador de minas de prata do México, mexicano descendente de imigrantes espanhóis, culto, amante da música "castiza", do vinho e, sobretudo, dos prazeres carnais. Sua característica principal consiste, porém, na carência de "rosto", ou seja, de identidade histórica, marcada no texto, pela atribuição de cinco denominações diferentes ("Amo", "viajero", "mexicano", "Montezuma" e "indiano"), substitutivas, talvez, de um possível nome próprio.

unesp

Referido à vertente do real, um dos relatos superpostos aborda uma viagem por mar ao continente europeu, com o fim de, ali, exibir o poder do "dinheiro" e desfrutar dos prazeres mundanos que o mesmo possa proporcionar ao "Amo-viajero". Tal viagem compreende duas etapas: projeto e execução. A primeira se condensaria no meio do fragmento I:

> *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 —plata, para ello, no le faltaba— que tanto hubiesen alabado, en sus escritos, algunos viajeros ilustres (...) (p. 149)

A segunda etapa se resume, ou dá a impressão de se resumir, no início do fragmento VIII:

> — "Ya me jode esta ciudad, con sus canales y gondoleros. Ya me he tirado a la Ancilla, la Camilla, la Zulietta, la Angeletta, la Catina, la Faustolla, la Spina, la Agatina, y otras muchas cuyos nombres he olvidado —¡y ya basta! (p. 198)

O outro relato se associa à vertente do real-maravilhoso e parece concentrar seu desenvolvimento nos seis fragmentos centrais (II-VII). Tecido de imagens e alusões dirigidas à percepção imediata e concreta do "fabuloso" e do "simbólico", sugere uma onírica peregrinação do personagem "sem rosto" a um determinado espaço sacro-profano, em busca da revelação de sua identidade histórica. Para isso, conta com a intervenção singular de Filomeno, personagem afro-cubano, introduzido no romance (fragmento II), após uma devastadora tempestade de ventos alegóricos e em meio a uma implacável e divina epidemia de "fiebres malignas".

Trata-se de um jovem "negro libre", bisneto de Salvador Golomón, cavalariço, que também se revela amigo do vinho e dos prazeres da carne. Contudo, sua

unesp

característica principal reside numa "endiabrada" vocação para improvisar: no canto, na narração e, especialmente, na produção jazzística, que o projetará no futuro, quando, despertado para a consciência de seu ser mestiço (composto de Montezuma e Hernán Cortés), o "indiano" retorna à noite ou ao "ayer" da criação literária, num "culebreante" trem:

> 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... (p. 201)

Regido, assim, pelo princípio dual que contrapõe sonho e realidade, riqueza material e pobreza existencial, consciência e inconsciente, tese européia e antítese indígena, o *Concierto* de Carpentier ainda superpõe harmonias musicais híbridas — do passado e do presente—, e alusões à história —sagrada e profana, antiga e moderna— de povos mediterrâneos e meso-americanos. Além disso, mobiliza, tensivamente, outras linguagens artísticas, muito em particular, a representação lírico-dramática.

De acordo com essa linha de análise, chama a atenção do leitor o fato de que apenas os fragmentos I e VIII vão precedidos de epígrafe, inspirada no Salmo 81 (Antigo Testamento) e na Carta aos Coríntios, I, 52 (Novo Testamento), respectivamente. Como o primeiro texto bíblico remete a uma etapa mais remota da história da Revelação divina e o segundo, a uma etapa mais avançada dessa mesma história, são possíveis duas inferências preliminares.

Primeira. Os fragmentos inicial e final do romance talvez funcionem como moldura espácio-temporal para a peregrinação onírica, sem espaço nem tempo defi-

nidos, que se desenvolve livremente nos seis fragmentos centrais. Segunda. As duas epígrafes, colocadas ao modo de espelhos que se defrontam, se refletiriam mutuamente, conferindo consistência histórica à identidade a ser revelada no âmbito do sacro-profano.

Sabe-se que o *Saltério* e o *Cantar dos Cantares* constituem as coleções da poesia lírica de Israel. Mas enquanto este é a coleção da poesia amatória ou lírica profana do antigo Israel, o livro dos Salmos recolhe a poesia lírica religiosa ou cultual do povo israelita. Trata-se de um conjunto de poemas que, acompanhados de música e ritmo, eram cantados nas festas e demais atos litúrgicos do templo. Refletem, como a Bíblia em geral, o sentimento comum a todos os salmistas: uma ânsia infinita de justiça e confraternização perfeita na terra, de acordo com o Plano de Deus, manifestado na Revelação.

Originariamente, o Salmo 81 fora composto para ser cantado em procissão, estando destinado ao culto solene da festa dos tabernáculos, que comemorava a permanência no deserto e aquela Lei recebida do Senhor:

> Aclamad al Señor, nuestra fortaleza,
> dad gritos de alegría ante el Dios de Jacob;
> entonad un cántico, tocad el tamboril,
> la dulce cítara junto con la lira;
> tocad la trompeta en el mes nuevo,
> en la luna llena, el día de nuestra fiesta (...)[1]

Selecionado como epígrafe de abertura do *Concierto* carpentieriano, mediante mobilização parcial de determinada estrutura morfossintática, que se repete cinco

[1] *La Santa Biblia*. 11ª. ed. Trad. dirigida por Evaristo Martín Nieto. Madrid: Ediciones Paulinas, 1992, p. 798-9.

unesp

vezes ao longo de seus versos iniciais (...imperativo de 2ª. pessoa do plural + complemento direto...), o Salmo 81 se condensa na frase "*...abrid el concierto...*". Esta, além de funcionar como expressão de "ordem" aos leitores, também parece se oferecer como síntese temática daqueles versos bíblicos.

Talvez, por isso, a referida epígrafe esteja investida de tripla função estrutural, no âmbito do romance cubano.

Pela primeira, aproximaria o sentido particular do 5°. verso do Salmo ("tocad la trompeta en el mes nuevo") e o da frase que, no nível da estrutura profunda, constitui o núcleo da Carta aos Coríntios, I, 52: "Y sonará la trompeta...". Ao fazê-lo, suscita a relação tensiva entre a emotividade ou irracionalidade, peculiar ao estilo lírico, e o caráter lógico, racional, do estilo epistolar, espelhando, assim, o singular discurso descritivo-narrativo de *Concierto barroco*.

Do ponto de vista da história da religiosidade humana, tal aproximação de sentidos ainda contrapõe a postura radical dos salmistas (judeus piedosos ou pobres) que, empenhados em realizar em si mesmos o Plano de Deus, desejavam o extermínio dos impiedosos (judeus ricos ou corruptos), vistos como obstáculo àquela realização; e a postura liberal do evangelista Paulo, quando a Revelação divina se desloca do deserto para uma cidade como Corinto: populosa, importante centro comercial e célebre por sua corrupção moral[2] .

Ali, o cristianismo se chocava, pela primeira vez, com a cultura grega e corria o risco de ser confundido com uma espécie mais das sabedorias reinantes.

---

[2] Até o ponto de serem sinônimos os verbos "fornicar" e "corintizar". (*La Santa Biblia*, op. cit., p. 1617).

unesp

Mas Paulo resolveu os problemas dos incipientes cristãos, recorrendo a princípios evangélicos e teológicos válidos para todos os tempos: a vida cristã se achava vinculada a Jesus crucificado. Para ser cristão, não é preciso "sair da cidade", isto é, mudar de profissão. A ceia do Senhor, a ressurreição... conservam todo o seu valor e frescura originais. Assim em Corinto, bem como em Coyoacán, Madri, Roma, Veneza etc.

Pela segunda função estrutural, a epígrafe de abertura de *Concierto barroco* prenuncia a série de execuções do Concerto Universal revelado pelo Senhor no deserto, sendo que a última delas, a cargo de Louis Armstrong, tem lugar ao final do fragmento VIII, configurando-se, portanto, uma imagem de circularidade do romance cubano:

> Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong (...) —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. (p. 204)

Impossível resistir à percepção imediata e concreta dessa circularidade projetada, também, no plano simbólico, na medida em que o discurso carpentieriano começa com uma expressão atributiva "de plata" e termina com outra similar: "del Orologio".

A excessiva reiteração da primeira, no fragmento I, parece conferir vida própria a seu núcleo substantivo ("plata") —já essencializado por máxima indeterminação—, evocando, assim, "prata viva", "raíz de si mesmo", ou seja, a primeira matéria, o estágio original do qual parte a alquimia artística de Carpentier, para chegar à transmutação áurea. Nesse sentido, o estágio final do processo, o "ouro" obti-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

do, literariamente, estaria semi-oculto em "*Oro*[logio]", o núcleo substantivo, definido, da expressão atributiva final. Recorde-se ainda que, em sua plenitude formal, esse núcleo também remete, simbolicamente, à criação mágica de seres com autonomia existencial.

Quanto à terceira função estrutural da epígrafe "*...abrid el concierto...* Salmo 81", parece apontar, parodicamente, para o estágio inicial da figuração de outra imagem de circularidade que se insere no círculo mítico de *Concierto barroco*. Refere-se, agora, à história da existência individual do personagem arquetípico da obra: sua peregrinação onírica em busca da própria identidade histórica. Nesse caso, o fragmento I anteciparia tal figuração que se desencadeia a partir do fragmento II e cujo último estágio, representado no fragmento VII, ressoa, também em tom de paródia, ao final da Carta aos Coríntios, I, 52:

> En un momento, en un abrir y cerrar de ojos, al son de la última trompeta, *pues sonará la trompeta, los muertos resucitarán, incorruptos, y nosotros seremos transformados*[3] .

Por sua vez, a epígrafe extraída dessa carta talvez aponte, sempre parodicamente, para a síntese daquela peregrinação e sua comemoração jazzística com Armstrong, representadas ambas no fragmento final.

A natureza supostamente onírica da viagem em questão é sugerida por distintos artifícios que simulam circunscrevê-la no âmbito indefinido do inconsciente.

O primeiro desses simulacros nos remete, outra vez, à expressão atributiva "de plata" que, ao saturar e emoldurar lingüisticamente o fragmento onde se apre-

---

[3] *La Santa Biblia*, op. cit, p. 1633.

unesp

senta o personagem "sem rosto" da obra, dá a impressão de converter o "homem de papel" em "prata viva", uma espécie de paródia da primeira matéria[4], assimilável ao inconsciente.

Nesse sentido, fechando a transformação do viajante "prateado", o fragmento VII termina assim:

> Afuera, los "mori" del Orologio acababan de martillar las seis, entre palomas ya dormidas y neblinosas garúas que, resubidas de los canales, *ocultaban los esmaltes y oros de su reloj.* (p. 194)

Outro simulacro consiste em situar a última e noturna cena do fragmento inicial numa cama, para "oficiar los júbilos de la despedida" (p. 153). Como após semelhante celebração deve ter sobrevindo o sono, e o fragmento seguinte, sem nítida transição lógica, projeta o personagem num ambiente marítimo, real e maravilhoso, o leitor se pergunta se se trata de sono ou vigília, consciência ou inconsciente, vida ou sonho. Além disso, o fragmento onde o "indiano" será depertado para a consciência de sua identidade mestiça, começa deste modo:

> Y los "mori" de la torre del Orologio volvieron a dar las horas, atentos a su ya muy viejo oficio de medir el tiempo, aunque hoy les correspondiera martillar entre grisuras de otoño, envueltos en una lluvia neblinosa que, desde el amanecer, asordinaba las voces de bronce. Al llamado de Filomeno, el Amo salió de un largo sueño —tan largo que parecía cosa de años. (p. 184)

A propósito, convém lembrar que, para a cultura asteca, herdeira dos ensinamentos de Quetzalcóatl, a terra é "un lugar misterioso y hostil, donde la vida es un

---

[4] Coincidentemente, o estágio original do qual partia o trabalho alquímico, para chegar à transmutação áurea, também recebia outras designações: água, mar, terra, lua, mãe, veneno, fogo, caos etc. E dado que, à semelhança de outros elementos narrativos, as denominações atribuídas ao personagem "prateado" perfazem um total de cinco, parece inevitável a associação simbólica desse número com a Seção de ouro, correspondência, aliás, notada pelos pitagóricos.

unesp

sueño: todo pasa y sólo la muerrte es cierta. Pero esto no es razón para desesperar, pues todos poseemos los dones de la risa, el sueño, la cocina, la salud y, finalmente, el acto sexual, celebrado como «semilla de los pueblos»"[5] .

Quanto aos artifícios que apresentam o personagem carpentieriano ainda inconsciente de seu modo de ser mestiço, destacam-se certas molduras espácio-temporais que tendem a enquadrá-lo no âmbito do latino-europeu.

A mais sugestiva delas consiste na transposição desse âmbito para o interior da casa do Amo em Coyoacán, figurando, assim, uma imagem de fechamento em torno do sujeito.

Situado bem no centro desse espaço fechado, e após ter zelado, não pela guarda do contido em "tabernáculos", mas pela segurança de bens materiais encerrados em "cajas, cofres, huacales y petacas" (p. 148), o personagem, lentamente e sem aparente razão, contempla ou se autocontempla em quatro quadros.

Dispostos de frente, num ambiente mais íntimo da casa, os dois primeiros apresentam algumas características comuns. Por um lado, são retratos de família ("la sobrina profesa" e "el dueño de la casa") e de autores desconhecidos. Por outro, tal proximidade, espacial e biológica, conota certa afinidade psicológica entre os retratados. Ou seja, o forte apelo à sensualidade ("hábito blanco", "enjoyada", "cubierta de flores" e "con mirada acaso demasiado ardiente") que envolve a figura da jovem esposa do Senhor, parece se projetar no contemplador.

---

[5] FUENTES, C. *El espejo enterrado*. 1ª. edición; 1ª. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 115.

unesp

Tomado isoladamente, o sóbrio retrato deste, encerrado numa moldura preta e quadrada, se oferece como imagem visual, prenunciadora daquela trajetória circular, em direção à consciência do sujeito, inerente à viagem onírica em busca da própria identidade histórica:

> (...) ejecutado con tan magistral dibujo caligráfico que parecía que el artista lo hubiese logrado de un solo trazo —enredado en sí mismo, cerrado en volutas, desenrollado luego para enrollarse otra vez— sin alzar una ancha pluma del lienzo. (p. 148)

Com um mínimo de recursos expressivos, portanto, se antecipa, nesse enunciado, o movimento de transformação psicológica que, partindo do fechamento do indivíduo numa identidade alheia ("enredado en sí mismo, cerrado en volutas") se abre à revelação da própria identidade ("desenrollado luego") e, com ela, retorna ao ponto de partida, ou centro de consciência do sujeito ("para enrollarse otra vez").

Simulando enquadrar o personagem em questão no âmbito do latino-europeu, o terceiro quadro se associaria ao início ou ponto de partida de sua transformação psicológica. Nesse sentido, enquanto versão pictórica da conquista do México, e, embora colocado num espaço do social matizado de índices culturais meso-americanos ("chocolates", "atoles" etc.), destaca-se como signo de "las grandezas" do neto de imigrantes espanhóis[6]. Além disso, o autor do quadro, um pintor italiano em trânsito por Coyoacán, dispensa um tratamento singular à figura de Hernán Cortés. Ou seja, ao se manter fiel ao caráter arrogante do conquistador espanhol, utiliza um traçado ("estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora") que evoca,

[6] A propósito, note-se como o personagem se define a si mesmo, no início da já referida síntese: "Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés." (Frag. VIII, p. 197).

parcialmente, a caricatura do dono da casa ("enredado en sí mismo, cerrado en volutas").

Tal associação sugere, portanto, uma possível identificação histórica, sobretudo quando se pensa que o personagem carpentieriano não apenas se autocontempla como sucessor do ficcionalizado Cortés, mas como sua personificação superada, por ter atingido o que este, cerceado pela Coroa Espanhola, não chegou a alcançar: a consolidação de seu projeto pessoal de poder e riqueza em terras americanas.

Tanto pelo conteúdo quanto pela origem européia de sua autora, o quarto quadro contemplado, *Tres bellas venecianas*, dá a impressão de formar com o primeiro outra espécie de moldura, que circunscreve o objetivo da viagem a ser empreendida, no âmbito exclusivo do erotismo latino-europeu, definido em termos de Veneza.

Análoga função desempenhariam outros elementos disseminados ao longo do fragmento I: o "dístico de Horacio", "la *segrete cose* cantada por el Dante", a "copla italiana" etc.

Contudo, também será na Veneza rodeada de água por todos os lados que, em meio ao "gran carnaval de Epifanía", terá lugar a revelação ou tomada de consciência da identidade latino-americana.

Enfim, o caráter sacro-profano de uma tal revelação é insinuado ao final do referido fragmento, mediante a superposição de três referências culturais: o pensamento asteca acerca do ato sexual, o *Cantar dos Cantares* e o mais jubiloso Salmo das Escrituras:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> (...) ya el Amo y su visitante nocturna habían marchado a la habitación de los *santos* en marcos de plata para *oficiar los júbilos* de la despedida *en la cama* de las incrustaciones de plata, a la luz de los velones puestos en altos candelabros de plata. (p. 153)

Embora apenas sugira o percurso do viajante carpentieriano em direção à Europa, o fragmento seguinte contém algumas indicações geográficas, cuja ordenação suscita uma espécie de imagem especular, invertida, do trajeto supostamente seguido pelo conquistador do México. Vejamos.

Com a mente tomada pelo sonho do Novo Mundo, desde que lera livros de cavalaria e escutara as fabulosas crônicas do descobrimento da América, Hernán Cortés chega a Cuba onde reside algum tempo, depois de ter participado de sua conquista. Daí zarpa ao mando das tropas enviadas contra o Império Asteca, durante a primavera de 1519. Na Quinta-Feira da Paixão, ancora enfrente da costa do Golfo e funda a cidade de Veracruz, em nome do imperador Carlos V. Em 1521, após sangrento sítio, submete a capital asteca. A Coroa Espanhola lhe concede e, em seguida, retira poder político. Para reverter essa situação, Cortés retorna duas vezes à Península. O segundo retorno é definitivo.

Quanto ao viajante de *Concierto barroco*, parte de Veracruz, o porto de entrada para a transformação e, ao mesmo tempo, o lugar perdurável da identidade mexicana[7] . Contudo, se detém em Cuba, pois a nave em que viaja chega destroçada ali, em virtude de uma fabulosa tempestade de ventos alegóricos. Por fim, prossegue viagem à Europa e, após curta e tediosa permanência em Madri, chega, através do

[7] Segundo Carlos Fuentes, "Los conquistadores españoles, franceses y norteamericanos han entrado a México a través de Veracruz. Pero las más antiguas culturas, los olmecas al sur del puerto (...), y los toltecas al norte (...), también tienen sus raíces aquí". (*El espejo enterrado*, op. cit., p. 12).

unesp

Mediterrâneo, ao berço da latinidade. Depois de participar do carnaval de Veneza, o viajante decide regressar ao México.

Como se pode depreender, essa viagem de ida e volta (Veracruz → Cuba → Europa → Cuba → Veracruz), superposta ao percurso inverso do conquistador do México (Europa → Cuba → Veracruz → Cuba → Europa), aponta para uma certa imagem de circularidade espácio-temporal, envolvendo história e ficção.

Mais importante, porém, do que tal movimento circular, no espaço e no tempo exteriores ao sujeito, é o correspondente processo de transformação psicológica do personagem ficcional, estimulado por conteúdos da memória inconsciente.

Em função dessa correspondência de sentidos, ao longo dos fragmentos centrais (II-VII) se alinham elementos que vão tecendo aquele movimento de abertura à revelação da identidade latino-americana, antecipado na caricatura do personagem ("desenrollado luego").

Assim, por exemplo, desde Villa de Regla, em Cuba (fragmento II), o "Amoviajero" é perseguido por uma crescente nostalgia de Coyoacán, entrevista como Jerusalém, a terra sagrada de judeus, cristãos e mouros. Além de desencadear uma série de comparações sempre favoráveis à cidade deixada atrás, a inicial imagem sacro-profana desta vai acompanhar o viajante até Veneza. Aí, mediante superposição espacial, se projetará como lugar propício para a revelação inconscientemente buscada (fragmento VII).

Ainda no fragamento II se desenvolvem dois motivos relacionados com a gradativa tomada de consciência do modo de ser mestiço do homem mexicano.

unesp

O primeiro deles consiste na substituição sacrificial do mimético e musical criado Francisquillo por Filomeno. Ainda mais musical que o primeiro, o criado afro-cubano se revela, porém, como o protótipo do espírito grego: curioso, inquieto, cético, independente, discutidor e amigo de brilhar, conforme sugere sua caracterização onomástica[8]. E dada a hipótese de que o Caribe pudesse ter sido povoado originariamente por africanos[9], parece tratar-se, aqui, de um sacrifício humano necessário, para a introdução do mais primitivo elemento étnico formador da latino-americanidade. É o que, talvez, insinue a seguinte imagem cromática, pouco antes do término do fragmento em análise:

> (...) el forastero le prueba una casaca *roja* que le sienta magníficamente. Luego le pone una peluca *blanca* que lo hace más *negro* de lo que es. (p. 161)

Além dos fabulosos ventos alegóricos e da divina epidemia de "fiebres malignas", ocorridos antes dessa introdução, há outros índices similares, no texto, que apontam para uma concreta e imediata aura mágico-simbólica em torno do personagem negro.

Por seu ofício de cavalariço, Filomeno está em relação de contigüidade com *cavalos*, até o ponto de que essa associação se manifeste, duas vezes mais, pelo me-

---

[8] O nome Filomeno deriva de Filomela ("amiga do canto") ou Filomena que, na mitologia grega, designa a irmã de Progne, mulher de Tereu; este a violou e as duas irmãs mataram seu filho e lhe serviram no almoço; perseguidas por Tereu, os deuses converteram os três em aves; Filomena, em rouxinol. (Cf. MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1980; TIBÓN, G. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. 2ª. ed. México: Fondo de Cultura Econónica, 1992). Recorde-se também que tal lenda mitológica é narrada por Ovídio em *Metamorfoses* (Livro VI, versos 411 a 674).

[9] Segundo Carlos Fuentes, "Las cabezas olmecas tienen rasgos llamativamente negroides, al grado de que muchos se han preguntado si el Caribe originalmente fue poblado por inmigrantes africanos." (*El espejo enterrado*, op. cit., p. 113). Análises recentes de crânio feminino, de 12 mil anos, encontrado no Brasil, apontam que povos da África chegaram à América antes dos asiáticos. (Cf. Caderno **Mais!**, p. 4. *Folha de S. Paulo*, 05 de abril de 1998).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nos, na obra. A primeira, quando, estando supostamente vestido com a indumentária herdada de Francisquillo, o criado afro-cubano "se envolvió en *la capa de cochero* que acababa de comprarse" (p. 164). A segunda, exatamente antes do início das reflexões acerca da transformação psicológica, já então sofrida pelo personagem mexicano: "Bajo la tenue llovizna que daba un cierto olor a *establo* al paño de los abrigos (...)" (p. 197).

Nesse sentido metonímico, portanto, Filomeno talvez assimile o lado mágico do homem, "a mãe em nós", a intuição do inconsciente, peculiares ao potencial simbólico de "cavalo". Aliás, o Amo utiliza a designação genérica "moros" para se referir, mentalmente, ao bisneto de Salvador Golomón:

> Y piensa que en estos días, cuando es moda de ricos señores tener pajes negros —parece que ya se ven *esos moros* (...) (p. 156)

E se sabe que, em español, o adjetivo "moro" se aplica à pessoa natural da África Setentrional, mas também ao cavalo (ou égua) preto com uma estrela branca na testa.

Por outro lado, o próprio Filomeno se sente associado aos "mori" da torre do "Orologio" que, com seus "martillos" marcam as horas em momentos-chave da transformação psicológica do viajante mexicano:

> (...) —*mis hermanos*, los llamaba Filomeno— (...) (p. 184)

Como do duplo ponto de vista, metonímico e simbólico, "martillos" e "Orologio" se complementam, pois o primeiro signo, conquanto designa "ferramen-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ta de ferreiro", está dotado de um místico poder de criação, infere-se que o personagem afro-cubano está apto para despertar a memória inconsciente do "onírico peregrino" de *Concierto barroco*, em sua simbólica viagem de conscientização.

Assim, é através de Filomeno, convertido em "rapsodo bululu", que se desenvolve o segundo motivo, antes referido: o encaixe de *Espejo de paciencia*, no fragmento II do romance cubano.

Em meio à convincente atuação épico-dramática do personagem, o texto em que o poeta Balboa canta a heroicidade de Salvador Golomón parece funcionar mesmo como espelho, ou seja, como símbolo mágico da memória inconsciente de seu singular espectador:

> (—"Así cuentan algunos feriantes en los mercados de México —pensaba el viajero— la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés.") (p. 157)

Essa incipiente abertura para a dualidade peculiar à identidade mexicana evoca a gênese trágico-religiosa da grande história do último imperador asteca, de origem divina, e do conquistador espanhol, recebido como sucessor do Quinto Sol; gênese que está cifrada numa lenda sobre Quetzalcóatl[10], a Serpente Emplumada, e outro espelho.

Com efeito, se Huitzilopochtli, o deus artífice da guerra e da morte, conduziu os astecas desde os desertos norte-americanos até o centro do México, e os conver-

---

[10] Visto como o deus criador da vida humana, emergindo, lenta e dificilmente, do caos e do medo das origens, Quetzalcóaltl se converteu no herói da antigüidade meso-americana, pois lhe trouxe a luz da educação. Deu aos seres humanos seus utensílios e suas artes. Ensinou-lhes a pulir o jade, a tercer a pluma, a plantar o milho. Também inventou a agricultura, a arquitetura, a canção, a escultura, a mineração e a ourivesaria. (*El espejo enterrado*, op. cit., p. 107). Essa antiga lenda adquire força própria e subjaz implicitamente à elaboração de *La aprendiz de bruja*, único texto dramático carpenieriano, cuja publicação, em francês, ocorreu em Paris, em 1956. (Cf. La aprendiz de bruja. Traducción española de Cármen Vázquez. *Obras completas de Alejo Carpentier*. 2ª. edición. México: Siglo XXI, 1983, p. 25-143, Tomo IV).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

teu na nação final do antigo mundo meso-americano, Quetzalcóatl deu vida à sociedade asteca, o rosto que lhe faltava[11].

Tão importante para o mundo indígena como Prometeu ou Ulisses para o mundo mediterrâneo, ou Moisés para a cultura judaico-cristã, Quetzalcóatl também foi um exilado, um viajante, um herói que foi embora e prometeu regressar.

Segundo aquela lenda[12], um dos deuses menores do panteão indígena, um 'puck' escuro e eternamente jovem, chamado Tezcatlipoca, quer dizer, "O Espelho Fumegante", convidou os outros demônios para visitar Quetzalcóatl e lhe levar um presente. Dirigiram-se ao palácio do deus na cidade de Tula e lhe entregaram um objeto embrulhado em algodão. Era um espelho. O deus se viu refletido e gritou. Pensava que, sendo um deus, não tinha rosto. Era, depois de tudo, o rosto de um homem, de uma criatura do deus. Assim, Quetzalcóatl percebeu que, ao ter rosto humano, também devia ter um destino humano. Os demônios noturnos desapareceram vociferando alegremente e Quetzalcóatl, nessa noite, bebeu até perder a lucidez e fornicou com sua irmã. No dia seguinte, coberto de vergonha, embarcou numa balsa de serpentes, navegando na direção do oriente. Prometeu que regressaria numa data determinada, 'Ce Ácatl', o dia da cana, no calendário asteca.

Quando o tempo do destino e o da natureza coincidiam sob o signo do pavor, o universo indígena era sacudido até as raízes e o mundo inteiro temia perder a própria alma. Foi o que aconteceu, quando, após uma espantosa série de augúrios, o

---

[11] De acordo com as crônicas compulsadas por Carlos Fuentes, os astecas eram desprezados pelos habitantes prévios do vale central, descendentes dos toltecas, que os chamavam "el último pueblo en llegar", "todos los perseguían", "nadie quería recibirlos", "carecían de rostro". (Ibid., p. 107-108).

[12] *El espejo enterrado*, op. cit, p. 116.

unesp

capitão espanhol Hernán Cortés desembarcou na costa do Golfo do México, na Quinta-Feira da Paixão, de 1519. A profecia se havia cumprido. Quetzalcóatl regressou no tempo previsto: "Ce Ácatl", no ano Um Cana, precedido por um ano de portentos no mundo asteca.

Mesmo quando os espanhóis demonstraram, sem sombra de dúvida, que não eram deuses, mas seres humanos ambiciosos e cruéis, Montezuma se negou a abandonar sua aceitação fatal da divindade espanhola.

Produto, portanto, de jogo estético, a singular mobilização de *Espejo de paciencia* faz emergir outro espelho, não menos sugestivo, da contaminação recíproca entre história e ficção, a qual, ao se refletir no espaço mítico de *Concierto barroco*, o transforma em moldura especular de si mesma.

Nesse sentido, se as façanhas heróicas de um personagem afro-cubano em defesa da fé cristã se transfiguram em mito (a ode de Balboa) e são representadas vitalmente como história por Filomeno; a crença vital no poder profético do mito (a lenda sobre Quetzalcóatl) se metamorfoseia em história e é fatalmente vivida como mito por Montezuma.

Por outro lado, ao atuar como um narrador que é, ao mesmo tempo, um manejador de espelhos mágicos, Filomeno afirma sua autonomia actancial, inclusive para atravessar as lâminas produzidas pela imaginação criadora e se confundir, talvez, com o demônio noturno e eternamente jovem da lenda indígena. Afinal de contas, tanto a criatura carpentieriana quanto o personagem mítico desempenham uma função similar: a de refletir a original contradição —tese e antítese— da qual emana toda imagem. Assim, a dimensão divina e humana do herói tradicional (Salvador

unesp

Golomón, inclusive); o criador que se confunde com sua criatura (tanto a imagem do Pai celeste, como a de Quetzalcóatl, e até a de Carpentier); a natureza divina e o destino histórico de monarcas (Montezuma, por exemplo); a origem universalmente mestiça de toda identidade histórica (no caso mexicano, a tese espanhola e a antítese indígena).

Mas, para que essa última relação dialética emerja à consciência do personagem carpentieriano, é preciso que ele chegue com Filomeno à Veneza e, ali, se submeta a outros rituais propiciatórios.

O primeiro deles, de caráter mais abrangente, consiste em participar do "gran carnaval de Epifanía", ou seja, da festa pagã que, na antiga Itália, sucede historicamente às Saturnais, coincidindo com a comemoração cristã da adoração de Jesus pelos Reis Magos. Convertido, assim, numa espécie de paródia do rei das Saturnais, o personagem "sem rosto" de *Concierto barroco* adere ao universal fingimento de personalidades e se disfarça de "Montezuma", para gozar das prerrogativas do último imperador asteca, por algum tempo, e depois ser "sacrificado".

Precedendo a esse burlesco sacrifício, porém, ao longo dos fragmentos IV-V se instaura uma cadeia ritualística que propiciará, musical e inconscientemente, o aflorar, à consciência, do modo de ser mestiço do homem mexicano.

Nesse sentido, os personagems americanos conhecem nada menos que Vivaldi, Haendel e Scarlatti, formando com eles um estranho quinteto que dá a impressão de reeditar a mitológica bebedeira de Quetzalcóatl, antes de participar de um "concerto grosso", no âmbito sacro-profano do Ospedale della Pietà. Além de intervir na produção musical dos europeus, com uma verdadeira *jam session*, Filomeno — "co-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mo si oficiara en una extraña ceremonia ritual" (p. 174)—, exorciza uma pictórica serpente (antítese cristã, talvez, da Serpente Emplumada dos astecas) e arrasta todos os presentes numa frenética e "culebreante" dança (p. 175).

E como já "Moría la alegre noche" (p. 176), ao final do fragmento V começa propriamente a paródia do ritual de sacrifício, cujo término parece coincidir com a primeira intervenção dos "irmãos" de Filomeno: "Accionando sus martillos de bronce, daban la hora los 'mori' de la torre del Orologio" (p. 184).

Trata-se daquele longo e profundo sono que, pouco a pouco, vai tomando conta do disfarçado "Monteuzma", desde que o embriagado quinteto toma uma barca com destino, a princípio, desconhecido. A associação de tal fenômeno psíquico com a morte simbólica do personagem "sem rosto" do romance se intensifica, sobretudo, pela percepção concreta e imediata de alusões mitológicas. Assim, o "Barquero" atua como um "Caronte" que atravessa o "Estige", ao conduzir o grupo a um cemitério, para um tranqüilo e macabro desjejum, regado com muito vinho (talvez uma paródia da Santa Ceia). Mas, enquanto os músicos discutem animadamente acerca da originalidade ou não de certos argumentos dramáticos, o disfarçado "Montezuma" só reage ao estado de sonolência, ou "lenta agonia", mediante a pressão de conteúdos da memória inconsciente. Isso ocorre cinco vezes no cemitério. A primeira, no momento em que, imitando o estilo narrativo de Filomeno, "Montezuma" repete a história do imperador asteca, o que induz Vivaldi a recompor sua ópera sobre o assunto. A segunda, quando se vê impelido a defender o possível aproveitamento operístico de *Espejo de paciência* que, sugerido por Filomeno, é ridicularizado pelos músicos europeus. A terceira vez corresponde à premente necessidade

unesp

de esclarecer a ignorância européia sobre a localização geográfica do México. A quarta, quando, contrariando seu antigo gosto musical, é levado a elogiar o *concerto grosso* da noite anterior. A quinta e última vez, no momento em que se sente pressionado a abandonar o macabro recinto, porque, com o crepúsculo, se superpõem, em sua nublada mente, a dúvida hameletiana e o pensamento asteca acerca da existência humana. Exatamente neste ponto, intervém outra vez o "Barquero" que, ao reconduzir o quinteto à cidade, se detém em considerações sobre a morte de Wagner.

Fecha-se, assim, o burlesco círculo sacrificial em torno da peregrinação onírica do "indiano" que chega simbolicamente "morto" à hospedaria, enquanto o jovem "puck" escuro ainda tem energia para sair e provar o som da "trompeta" que lhe deram no Ospedale della Pietà.

Analogicamente, portanto, se o "Estige" veneziano simboliza o esquecimento de uma determinada fantasia ou quimera humana —a de fingir a personalidade do Quinto Sol dos astecas—, "el amanecer" anunciado pelos "mori" da torre do "Orologio" prenuncia, parodicamente, o último estágio da transformação do personagem "sem rosto", ou "desconhecido" para si mesmo, do romance:

> Al llamado de Filomeno, el Amo salió de un largo sueño —tan largo que parecía cosa de años. No era ya el Montezuma de la víspera, puesto que llevaba una afelpada bata de dormir, gorro de dormir, calcetas de dormir, y el traje de anoche no estaba ya en la butaca donde acaso lo hubiese dejado —o lo hubiesen puesto— con los collares, las plumas y las sandalias de correas doradas que tanto lucimiento habían dado a su persona. (p. 184)

unesp

O personagem se vê despojado, assim, de seu disfarce carnavalesco, para que o intérprete de Montezuma o maneje como espelho da dualidade, inerente à identidade histórica a ser revelada, no âmbito do ensaio geral da ópera de Vivaldi.

Ao longo da execução desse penúltimo concerto universal, os "irmãos" de Filomeno e os "tramoyistas del Sant'Angelo" harmonizam suas mágicas marteladas com a transbordante inspiração do músico italiano, para que se dramatize aquela transposição espacial, já operada liricamente pelo viajante ornírico de *Concierto barroco*. Ou seja, a gradativa transposição do ambiente latino-americano para o interior do teatro, situado no espaço sacro-profano da carnavalesca Veneza.

Paralelamente a isso, e antes de que se atinja o clímax ou momento epifânico da representação operística, o Amo, instalado com Filomeno na penumbra de um camarote, assiste a uma espécie de recolha de todo o processo de sua própria transformação. Há cinco passagens, no penúltimo fragmento da obra carpentieriana, nas quais parece manifestar-se tal técnica barroca.

Na primeira delas, se sugere uma simples oposição de ambientes, o latino-europeu e o meso-americano, e de identidades históricas, a indígena e a européia:

> Hiciéronse escuchar nuevamente los martillos de los "mori" (...), pero ahora el sonido de sus martillos se confundió con el de los presurosos martillazos de los tramoyistas del Sant'Angelo que, tras del telón (...), acababan de colocar la gran decoración del primer acto. (...) Y, sobre un brazo de agua venido de la laguna de México, un puente de esbelta arcada (harto parecido, tal vez, a ciertos puentes venecianos) separaba el atracadero de los españoles de la mansión imperial de Montezuma. (p. 184-5)

Nas duas passagens seguintes, embora se insinue a transposição do âmbito meso-americano para o interior do teatro veneziano, predomina o ocultamento da antítese indígena, mediante um insólito Montezuma "vestido a la española".

unesp

Representa-se, aqui, o ponto de partida da transformação do personagem "prateado":

> (...) cambia la decoración y nos vemos, de pronto, en el interior de un palacio cuyas paredes se adornan de símbolos solares, donde aparece ahora el Emperador de México vestido a la española. (p. 187)

> Suenan nuevamente las horas dadas por los "mori" del Orologio; se conciertan en presurosas percusiones los martillos tramoyistas, (...), ábrese el escenario, y estamos en una vasta sala de audiencias, en todo parecida a la que se nos muestra en el cuadro que posee el indiano en su casa de Coyoacán, donde se asiste a un episodio de la Conquista (...). Aparece Montezuma encadenado (...); hay mutación de escena (...), y, en luminosa visión, aparece el gran lago de Texcoco, con volcanes por fondo, (...), y es el incendio de la flota azteca (...).
> —"¡Bravo! ¡Bravo! —clama el indiano—: ¡Así fue! ¡Así fue!" (p. 188-190)

Imediatamente antes do clímax operístico, se concretiza, na quarta passagem, aquela mágica transposição, ao mesmo tempo que a antítese indígena, representada por um Montezuma vestido outra vez de Montezuma, evoca especularmente a tese européia, refletida na figura do deus asteca da guerra e da morte:

> Pero pronto se arma el concertante de martillazos que anuncia nuevo decorado, (...), al abrirse nuevamente la embocadura del escenario, se admira una torre de maciza fábrica, con fondo panorámico, en juego óptico, de la magna ciudad de Tenochtitlán. (...) Y se vuelve a enredar la acción, con un Montezuma vestido de Montezuma (...). Como por artes de birlibirloque se transforma la torre en un templo, en cuya entrada se yergue la estatua amenazadora, retorcida, orejuda, tremebunda, de un Dios que mucho se parece a los diablos inventados por el pintor Bosco (...) (p. 190-1)

Dramatizada, assim, a abertura do sujeito para a original dualidade inerente à própria identidade histórica, segue-se o momento de máxima tensão da ópera de Vivaldi: o sublime lamento do imperador asteca derrotado. Ao mover o ânimo do "indiano" até o limite da catarse, esse breve, mas intenso instante lírico-dramático, lhe

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

revela o seu modo de ser mestiço, o qual se projeta, também, na fugaz superposição de âmbitos culturais: o meso-americano e o latino-europeu:

> Y enjugábase el indiano las lágrimas arrancadas por tan sublimes quejas, cuando el telón, en un cerrar y abrirse de escenario, nos puso en la Gran Plaza de México, ornada de triunfos a la romana (...) (p. 191)

Uma vez concluído, na quinta passagem do fragmento VII, o movimento circular em direção ao centro de consciência do sujeito ("...para enrollarse otra vez..."), esse resultado final é recolhido, no início do fragmento VIII, como ponto de partida de uma dramática reflexão, cujo objeto é a própria transformação psicológica sofrida:

> Bajo la tenue llovizna que daba un cierto olor de establo al paño de los abrigos, andaba el indiano, ceñudo, *metido en sí mismo*, con los ojos puestos en el suelo, como contando los adoquines de la calle —azulados por las luces municipales. (p. 197)

Note-se que, quase ao término de tal reflexão —e estando a ponto de se concluírem os dois relatos de viagem centrados no personagem mexicano—, este recolhe as sugestões, disseminadas ao longo do romance, acerca da natureza onírica de sua simbólica viagem de conscientização:

> —"Acaso los oigo [a los 'mori'] por última vez —dijo el indiano—: Mucho aprendí con ellos en este viaje." —"Es que mucho se aprende viajando." —"Basilio, el gran capadocio, santo y doctor de la Iglesia, afirmó, en un raro tratado, que Moisés había sacado mucha ciencia de su vida en Egipto y que *si Daniel resultó tan buen intérprete de sueños —¡y con lo que gusta eso ahora!— fue porque mucho le enseñaron los magos de la Caldea*." —"Saque usted provecho de lo suyo —dijo Filomeno—, que yo me ocuparé de mi trompeta." (p. 200-1)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Contudo, antes de que o último concerto universal, a cargo de Louis Armstrong, festeje essa transformação, se explicita a índole paródica da imagem de circularidade, tecida pela história individual do personagem arquetípico de *Concierto barroco*. Isso ocorre duas vezes no fragmento final, através da intervenção diabólica de Filomeno.

A primeira, quando, ao se despedir do personagem supostamente transformado, insinua que, talvez, como propugna o liberalismo do evangelista Paulo, trata-se de uma transformação superficial ou paródia de metamorfose, na medida em que não atinge a dimensão moral do indivíduo:

> —"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." —"*Yo desconfío de las revoluciones*." —"Porque tiene mucha plata, allá en Coyoacán. Y los que tienen plata no aman las revoluciones..." (p. 200)

A segunda vez, quando Filomeno sugere, mentalmente, a irremediável fugacidade daquela imagem de superposição de cidades, criada como espaço sacro-profano da revelação, inconsciente ou oniricamente buscada pelo outro viajante de *Concierto barroco*:

> Se volvió Filomeno hacia las luces, y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente. (...) Los campaniles, caballos griegos, (...), habían perdido, en esa multiplicación de imágenes, el prestigio de aquellos Santos Lugares que exigen, a quien pueda contemplarlos, la prueba de viajes erizados de obstáculos y de peligros. Parecía que el nivel de las aguas hubiese subido. (...) Venecia parecía hundirse, de hora en hora, en sus aguas turbias y revueltas. (p. 201-2)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Analogamente ao que ocorre no *Quixote*, esta ambígua passagem do romance cubano também parece apontar para uma certa contaminação actancial, tão real quanto maravilhosa. Explicamos.

Tendo convivido tanto tempo com o criado afro-cubano, o Amo mexicano talvez haja assimilado algo de seu poder mágico-simbólico; o suficiente, como para resgatar a imagem da antiga capital asteca, pouco antes de Veneza afundar em suas próprias águas. Afinal de contas, a fugaz superposição espacial, operada no âmbito mágico do teatro, é precedida de uma lírica, mas consistente transposição de Coyoacán para o contexto latino-europeu. Como tal imagem se confunde com o sujeito, é lícito supor que, uma vez resgatada antes da visão apocalíptica de Filomeno, deve acompanhar o "indiano" em sua viagem de regresso, através de inversa incursão pelo espaço mítico do real-maravilhoso.

E para que se possa perceber similitudes topográficas entre México-Tenochtitlán e a atual Veneza, as quais também terão inspirado a alquimia artística de Carpentier, convidamos o leitor a deter sua atenção nas gravuras que seguem.

unesp

Vista da cidade do México antes da drenagem de suas lagoas. (Gravura do século XVII)

Vista da cidade de Veneza com os Alpes italianos ao fundo. (Mapa holandês do século XVII)

2. *Uma vontade de estilo decifrada por meio da multiplicidade na unidade*

Diante da necessidade operacional de analisar *Concierto barroco* à luz de *apenas uma* das categorias propostas por Wölfflin, optamos pelo quarto par opositivo, pois consideramos que a multiplicidade na unidade constitui um dos aspectos mais ricos e interessantes deste pequeno romance, embora seja difícil a tarefa de isolá-lo dos demais procedimentos "barrocos", estando como estão todos estreitamente relacionados entre si. Além disso, já o dissemos em outro lugar, esta categoria resulta da confluência das anteriores, que a preparam.

Com efeito, uma leitura da obra basta para identificar o importante papel do *pictórico como referência direta*, mediante as imagens visuais, sobretudo as cromáticas, que contrapõem o exuberante e suntuoso ambiente mexicano —refletido pela cor prata dos objetos trabalhados, com riqueza de detalhes, em metal polido— aos demais ambientes, de colorido e tonalidade específicos, conforme a projeção anímica conotada. Assim, o brilhante tom prateado, predominante no fragmento I —enquanto signo da maior fonte de riqueza do México colonial— é substituído pelo tom amarelado, no fragmento II, como equivalente cromático daquela divina e "maligna" febre amarela que assola a cidade de Havana. Em território cubano jaz o criado Francisquillo, imitador do Amo mexicano e da cultura de importação.

A quase ausência de colorido, no fragmento III, ressalta o estado de ânimo descorado, apagado, que representa a pobreza espiritual e cultural de uma Madri decadente, bem como a decepção dos personagens americanos diante do desbotado

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

aspecto da metrópole espanhola, se comparado com a exuberância da capital mexicana.

O ambiente veneziano (fragmentos IV a VIII, onde se desenvolve a maior parte da ação representada) adquire tons de aquarela. Uma vasta gama cromática, de tonalidade esfumada, varia entre o acinzentado da constante neblina, o sépia, o ocre, o opalino e matizes crepusculares no azul celeste. Entretanto, a pálida aquarela, expressão simbólica do contexto aquático de Veneza, cede lugar às cores berrantes ("amarillo naranja, amarillo mandarina, amarillo canario, verde rana, rojo granate, añil, azafrán, p. 33), ao explodir, em alegria, cor e vivacidade, o carnaval. Ao espetáculo cromático se somam formas geométricas de losangos e listrados de disfarces e máscaras, em movimentos de dança, sob a iluminação espacial e os desenhos, cores e brilhos dos fogos de artifício, estampados no firmamento. Essa atmosfera apoteótica, orgiástica, ativada pela cor, luz e movimento da festa pagã, irrecusável convite ao *Carpe diem,* contrasta com o tom predominantemente apático e desbotado do fragmento anterior.

O jogo de luz e sombra, prevalente no fragmento V, parece brotar dos pincéis de um Rembrandt, criando o cenário silencioso e noturno do Ospedale della Pietà, onde se realiza o *concerto grosso.* Os fugazes pontos de luz do convento deixam entrever a riqueza e o luxo do espaço pouco iluminado e as figuras apenas esboçadas das orfãs que, paulatinamente, se desumanizam e se transformam em puros sons musicais. No final do fragmento, coincidindo com a chegada do amanhecer do novo dia, essas figuras se desrealizam e se esfumam como "ánimas de teatro" (p. 176), no interior do Ospedale.

unesp

O fragmento VI se desenvolve num cemitério, entre o amanhecer de um dia claro e ensolarado, cujas horas se aceleram vertiginosamente, e o cair da tarde. Um tom espectral domina a cena, manchada de preto e branco, de verde escuro dos ciprestes e do bronze dos túmulos, conduzindo de um modo irremediável ao trágico (morte). É nesse ambiente de fantasmagorias que os personagens se deparam com o túmulo de Stravinsky (morto em 1971) e com o cortejo fúnebre de Wagner (morto em Veneza em 1883), sugestivos índices de uma viagem atemporal.

O fragmento VII reflete o esquema cromático da representação teatral, entre tons neblinosos do exterior e matizes de vermelho e ouro do interior do teatro de Sant'Angelo, assim como o colorido dos cenários da ópera de tema americano, produzida por Vivaldi.

Finalmente, o tom azulado da iluminação pública, evocando o neón, e o envelhecimento da cidade de Veneza, característicos do fragmento VIII, situam o leitor no século XX. As neblinas e as marteladas dos "moros" no sino da Torre del Orologio marcam a passagem do tempo cronológico.

O *pictórico como referência mediada* também funciona expressivamente em *Concierto barroco.* Nesse sentido, a riqueza da vasta casa mexicana se manifesta não apenas através dos ornados objetos de prata; mas também pela função decorativa dos quadros que adornam suas paredes.

Também é um quadro, uma Eva tentada pela serpente com listras verdes, o elemento que motiva Filomeno a oficiar em "extraña ceremonia ritual" (p. 174) no Ospedale della Pietà, introduzindo, assim, a cultura afro-cubana no ambiente europeu e interferindo no ritmo da música barroca.

unesp

Uma breve referência à locomotiva de Joseph M. W. Turner (1775-1851), provavelmente a do quadro *Chuva, vapor e velocidade* (1884), encerra a "visão" dos personagens carpentierianos no episódio do enterro de Richard Wagner (p. 183). A arte de Tiziano (1488-1576) se reflete no traje da imperatriz asteca, em sua versão operística (p. 186). Hieronymus Bosch (1450-1516) é recordado num dos cenários da ópera vivaldiana sobre a conquista do México (p. 191) e, finalmente, no teatro onde se desenvolve o concerto de Armstrong, uma pintura de Giovanni Battista Tiepolo (1698-1760) decora a cúpula do edifício (p. 203).

Em simultaneidade com o pictórico como referência direta ou mediada, encontra-se o *pictórico como expressão*. Impossível não prestar atenção à linguagem trabalhada com esmero, que origina uma prosa tão polida como os objetos de prata ilustradores da página inicial de *Concierto barroco*, uma prosa musical, entremeada de rimas internas, aliterações e assonâncias, em que tanto as massas sonoras quanto o ilusionismo sensorial (imagens auditivas, olfativas, gustativas e táteis) ocupam lugar privilegiado no discurso.

A música, por sua vez, princípio sistematizador da estrutura narrativa e tema onipresente, perpassa todo o texto; quer por meio das sonoridades idiomáticas; quer mediante referências explícitas a instrumentos musicais e discussões sobre a arte de compor música; quer ainda pela presença de músicos como Vivaldi (o protagonista de *Concierto barroco*, segundo Carpentier), Scarlatti, Haendel, Armstrong e do próprio Filomeno.

Assim, se no primeiro fragmento Francisquillo canta as "mañanitas del Rey David" (p. 151), antes de entoar madrigais italianos; no segundo, Filomeno, impro-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

visa um *concierto* (p. 156); rememora outro, ao "dramatizar" *Espejo de paciencia*, qualificado como "universal concierto" (p. 160). Já no terceiro fragmento, o leitor se depara com uns "entremeses" bascos (p. 162), uma orquestra de cegos que toca um "minué de empaque lagarterano" (p. 163) e a "tonada" afro-cubana de "La Culebra", cantada por Filomeno.

No quarto fragmento, ao som de "címbalos y matracas, de tambores, panderos y cornetas" (p. 166), em meio ao carnaval veneziano, surgem os três músicos europeus (Vivaldi, Haendel e Scarlatti), legítimos representantes da música barroca. No quinto, realiza-se o verdadeiro *concierto barroco* no Ospedale della Pietà, no qual Filomeno também insere o som afro-cubano (p. 174-5) e tudo se transforma numa "sinfonía fantástica" (p. 176). No sexto fragmento, há uma discussão animada sobre música e músicos, no cemitério; Filomeno ensaia uma *música* ("estridencias, trinos, glisados, agudas quejas", p. 182) ao trompete, e os pássaros cantam seus "madrigales y motetes en petirrojo mayor" (p. 182). Ao som do ritmo dos remos da góndola e das marteladas de bronze dos "mori" do relógio na torre do tempo, encerra-se este fragmento. No sétimo, o leitor assiste à montagem da ópera *Montezuma* de Vivaldi, desde a busca do tema até a encenação, e segue as interpelações críticas ao autor, por parte do espectador mexicano. No último fragmento, este adquire partituras musicais e as guarda "en una petaca de sólido cuero que ostentaba el adorno de un calendario azteca" (p. 200), apontando, assim, para um possível emblema de mestiçagem; por sua vez, Filomeno assiste ao *novo concerto barroco* de Armstrong, símbolo do patrimônio mais universal de todos os povos, convergência dos concertos de todos os tempos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A *linguagem profunda* de *Concierto barroco* se mostra em sua dupla forma de manifestação: a *profundidade referida* (intertextualidade) e a *profundidade concretizada* (figuras de oposição e metáforas). Por outro lado, a presença de frases ambíguas, símbolos e alegorias projeta, no texto, o entrelaçamento da *linguagem aberta* com a *linguagem profunda*, oferecendo várias possibilidades de interpretação.

De modo que, sob a forma de quadro, de fantasia de carnaval, de uma ópera e de livros, o narrador enfoca também —simbólica e alegoricamente— a história da conquista do México e, por extensão, a história da América, quase sempre desvirtuadas pela visão européia, e estabelece relações entre as culturas dos dois continentes.

A cultura de formação do Amo mexicano, convertido em protótipo do *criollo* americano, revela-se tanto pela escolha dos quadros de pintores europeus que ostenta nas paredes de sua casa, quanto pelo dístico de Horácio gravado sobre a porta de um de seus aposentos; pelas palavras e expressões italianas e latinas que denunciam marcas da sua cultura cosmopolita e indicam a sua habilitação para se mover e se entender no estrangeiro. A erudição do mexicano milionário, não raras vezes confundido na obra com o próprio autor, lhe permite citar, de cor, palavras de Lucrécio, contidas em *De Rerum Natura*, livro VI.

Como já indicamos em outro lugar, a incorporação a *Concierto barroco* de partes de *Espejo de paciencia,* escrito em 1608, ultrapassa o simples efeito de uma intertextualidade literária. Na verdade, além de consistir numa homenagem ao primeiro texto poético cubano de que se tem notícia e, conseqüentemente, num resgate

unesp

histórico-literário de uma produção épico-heróica perdida e esquecida durante alguns séculos da história cubana[13], acaba sendo também um modo de resolver, do ponto de vista do fazer literário, a distância temporal que separa os dois escritores —Balboa e Carpentier— e suas respectivas obras. A partir dessa conjunção espacial narrativa, ou elo de ligação que anula a dimensão cronológica, pode-se observar a gênese de uma produção literária colonial e de outra contemporânea, numa ação de reciprocidade e complementaridade (processo semelhante se dará em relação à música barroca e o jazz ou, para ir mais longe, aos concertos da Caldéia, mencionados pelo profeta Daniel, e o concerto de Armstrong).

À medida que os personagens de Carpentier transitam pelos dois continentes —América e Europa—, o autor vai incorporando ao seu discurso trechos de obras fundamentais da literatura universal ou de reconhecida importância na história literária.

Assim, por exemplo, após a seguinte alusão a dom Quixote:

> Bajando hacia el mar, en jornadas cortas que les hicieron dormir en las posadas blancas (...) trató el mexicano de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andado por esas regiones, y que, en una ocasión, había creído que unos molinos ("como aquel que ves allá"...) eran gigantes (p. 164),

sucedem-se frases inteiras da obra cervantina, embora não se revele a etiqueta de propriedade do texto aproveitado. Trata-se, no caso, do episódio que relata a entrada

---

[13] O estudo crítico de Felipe Pichardo Moya, introdutório à edição de 1941 de *Espejo de paciencia*, atesta que a existência desta obra foi ignorada até 1838, quando José Antonio Echeverría publicou fragmentos da mesma em seu jornal *El Plantel*, depois de ter encontrado, nos arquivos da "Sociedad Patriótica de La Habana", uns manuscritos, até então considerados perdidos, da *Historia de la Isla y Catedral de Cuba*. Escrita pelo bispo Pedro Morel de Santa Cruz, a *Historia* continha uma cópia do poema de Balboa. Os cadernos de Morel se extraviaram durante um século e só vieram à luz em 1929. Segundo Pichardo Moya, *Espejo de paciencia* aparece incluído também em *Evolución de la cultura cubana*, publicado em 1928. A edição do poema de Balboa de que dispomos é a de 1941.

unesp

de dom Quixote em Barcelona, mesmo caminho percorrido agora pelo Amo mexicano e seu criado negro:

> Y así, luego de seguir caminos de donde siempre se veía el mar, llegaron a Barcelona, *alegrándose el oído* con *el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles,* gritos de *"aparta", "aparta", de corredores que de la ciudad salían. Vieron las naves que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrían llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento, y besaban y barrían el agua. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro,* parece que *iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes* (p.165).[14]

Porém a intertextualidade da obra de Carpentier não se limita a motivos de ordem espacial; estende-se também ao estilo de narrar uma história no interior de outra, ou à intersecção da literatura oral e escrita. Referimo-nos ao trecho de *Concierto barroco* em que Filomeno divaga, em comentários paralelos, ao relatar os fatos históricos que deram origem ao poema de Balboa. À maneira do personagem dom Quixote no episódio do "Retablo del Maese Pedro", o mexicano diz ao criado:

> Prosigue tu historia en línea recta, muchacho (...) y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas. (p. 157)

Compare-se o texto carpentieriano com o cervantino:

> —Niño, niño —dijo en voz alta a esta sazón don Quijote—, seguid vuestra historia en línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas.[15]

---

[14] O que está destacado neste exemplo corresponde às expressões idênticas ou semelhantes contidas no *Quixote* de Cervantes. Vale a pena comparar o texto carpentieriano com o original cervantino, pois a semelhança se encontra inclusive no tom do discurso. O trecho mencionado se localiza no capítulo LXI, segunda parte da obra cervantina, à p. 1051 da edição compulsada (Ver nota 15). Cf. também nosso artigo "Um concerto das artes" em *Revista de Letras*. São Paulo: Unesp, 1994, v. 34, p. 141-156.

[15] CERVANTES SAAVEDRA, M. S. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín Riquer. Madrid: Planeta, 1988, Cap. XXVI, II, p. 781.

unesp

Por outro lado, apoiado em tradições afro-cubanas, o narrador carpentieriano reproduz a conga de *La Culebra* (tema de uma *comparsa* de mesmo nome, existente em Havana)[16], que é cantada e ritmada tanto no bordel madrileno (p. 163), quanto no Ospedale, durante o concerto (p. 174-5).

No âmbito ficcional de *Concierto barroco*, a fantasia carnavalesca do Amo mexicano funciona como pretexto ou ilustração da história que motiva Vivaldi a compor a ópera *Montezuma* (historicamente, a estréia dessa obra operística se deu em 1733 no Teatro de Sant'Angelo, em Veneza). Convém destacar que é o disfarce, e não a personalidade do mexicano, o elemento inspirador do músico europeu. Com base na crônica de Antonio Solís, *Historia de la conquista de México* (1685) e em *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), de Bernal Díaz del Castillo, o Amo identifica como "grandísimo disparate" (p. 186) a versão vivaldiana da conquista do México e questiona o músico europeu. Este, baseado nos mesmos textos históricos e citando, inclusive, os capítulos nos quais o poeta Alvisi Giusti se inspirou para escrever o libreto da ópera, destrói os argumentos do mexicano.

Além dessas relações de intertextualidade, figuram em *Concierto barroco* alusões a Lope de Vega (a introdução, no teatro, de cenários da Polônia e da Escócia), a Virgílio, à *Divina Comédia*, a Marco Polo, a Shakespeare (*Hamlet, Otelo, Tito Andrônico, O Rei Lear*), a Valle-Inclán. Destacam também referências a Voltaire e à sua obra *Zaira* (1748), a Ariosto (*Orlando furioso*) e à Virgínia Wolf (*Orlando*), bem como à *Bíblia*, da qual o autor cubano toma as duas epígrafes que

[16] Em *La música en Cuba* (Op. cit., p. 292), Carpentier recolhe o motivo da dança de *la culebra*, vista por Fernando Ortiz como uma derivação do culto daomeano da cobra. Este mesmo tema foi explorado por Nicolás Guillén no poema "Sensemayá (Canto para matar una culebra)". (Cf. *Sóngoro cosongo*. 6ª. ed. Buenos Aires: Losada, 1975, p. 68-70).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

direcionam as possíveis leituras de *Concierto barroco*. Ocorrem, ainda, evocações à *Odisséia* e à *Ilíada* de Homero; e até mesmo a citação de uma frase do próprio Carpentier que remete o leitor ao desenlace do seu romance *Los pasos perdidos* (1953) —epopéia do reencontro do homem americano consigo mesmo—, encaminhando o leitor para a abertura interpretativa de *Concierto barroco.*

Entretanto, apesar de todos esses procedimentos "barrocos" que permitem enfocar a obra à luz da tipologia wölffliniana dos cinco pares antitéticos, é na *linguagem da multiplicidade na unidade* que *Concierto barroco* ganha relevo, a começar pelo título, elemento condensador da obra.

Sob a aparente simplicidade da construção formal do título, se esconde grande parte do universo criado por Carpentier em seu romance. Nada mais que dois nomes justapostos, o substantivo *concierto*, palavra polissêmica veiculadora de múltiplos significados, e o adjetivo modificador *barroco*, palavra-chave do ideário estético do autor —e sempre polêmica—, conformam um título, que bem poderia batizar um tratado sobre música.

Com efeito, numa primeira instância, *Concierto barroco* refere-se à música, arte que sempre exerceu forte atração em Carpentier e que freqüenta, de um modo ou de outro, as páginas de toda a sua obra narrativa. Trata-se concretamente do *concerto* improvisado de três notáveis figuras da música barroca européia: Vivaldi, Haendel e Scarlatti, às quais se juntam dois personagens de ficção, um americano *criollo* e outro afro-cubano, não menos barrocos, segundo a concepção de barroquismo proposta pelo autor: o Amo mexicano e o seu criado Filomeno.

unesp

No âmbito musical, *concerto* significa uma forma de composição escrita para um ou vários instrumentos solistas —os chamados *concertini*— acompanhados por um grupo instrumental ou por uma pequena orquestra —os *tutti* ou *ripieno*— (Brenet, 1981, p. 127-9). Significa igualmente, embora num sentido mais amplo, um espetáculo em que se executam várias peças ou obras musicais; pode significar também consonância de instrumentos, ou de vozes, no canto (harmonia).

Ainda dentro da mesma perspectiva, a forma mais conhecida do *concerto* está vinculada historicamente ao nome de Antonio Vivaldi (1678-1741), por ele ter consagrado o gênero: o *concerto grosso* ou *concerto barroco*, no qual um pequeno grupo de instrumentos, o *concertino*, se destacava em certos momentos, estabelecendo contraste com o resto da orquestra, geralmente reduzida, que constituía a seção denominada *ripieno* (Pérez de Arteaga, 1983, 86-113).

Contudo, *Concierto barroco* pode abarcar outros significados, uma vez que *concerto*, segundo registram os dicionários, também quer dizer 'ato ou efeito de pôr em boa ordem', ou 'de dar melhor disposição a alguma coisa'; 'harmonia, acordo'; 'comparação, cotejo, confronto'. Portanto, sem desprezar nenhuma faceta da multiplicidade de sentidos da palavra *concerto*, pode-se entender *Concierto barroco* como um modo de ordenar ou sistematizar o mundo; como uma maneira de pôr em harmonia ou de conciliar mundos ou pontos de vista diferentes; ou, ainda, como uma forma de comparar, de confrontar culturas distintas mas que, em dado momento, se combinam ou se completam.

Por outro lado, o adjetivo *barroco*, freqüentemente tomado como sinônimo de "muito ornamentado, sobrecarregado, exuberante, irregular, extravagante, es-

unesp

trambótico", atualiza um ingrediente essencial tanto da teoria quanto da praxis carpentieriana a respeito da literatura latino-americana e da própria América[17], além de especificar, na música, o gênero de *concerto* acima referido.

Nesta obra, o romancista, que antes já se autoqualificara de "barroco", volta-se para um período —histórico, cultural e artístico— barroco por excelência (o século XVII e meados do XVIII), descortinando cenários, reunindo e revelando personagens históricos e literários autenticamente barrocos, e num espaço barroco em todos os seus aspectos: a cidade de Veneza, um microcosmos dentro da Itália setecentista e um dos principais centros irradiadores da arte musical da época.

Portanto, para haver coerência entre forma e conteúdo, a linguagem de *Concierto barroco* deve ser, necessariamente, barroca, tal como são barrocos os seus cinco principais personagens: o Amo "prateado", cuja metamorfose, psicológica e onomástica, remete parodicamente ao dinamismo formal da arte barroca; Filomeno, cuja densa caracterização, além de associá-lo às formas em movimento, também o projeta num ambíguo jogo de luz e sombra com o personagem mexicano; Vivaldi (personagem histórico, barroco por excelência); Haendel (o mais claro barroco alemão, aceito na Inglaterra) e Scarlatti (admirável cravista e compositor fecundíssimo, de enorme importância histórica), todos reunidos no *concerto grosso* do Ospedale.

---

[17] Numa entrevista concedida em 1970, Carpentier afirma: "Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguirlo siendo, por una razón muy sencilla, que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo (...) siempre se es barroco." (Cf. Toth, E. Tradición e invención en la obra de Alejo Carpentier. Revista *Casa de las Américas*, vol. 21, nº. 125. La Habana, mar.-abr., 1981, p. 96-9). Em outro lugar, o autor cubano sustenta: "Nuestro mundo es barroco por la arquitectura (...), por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos". (CARPENTIER, 1981, 131-2).

unesp

Evidentemente, não se trata de mera coincidência a conjunção de tantos elementos técnicos e formais, temas, título, características da edição original (diagramação e ilustrações) e da própria linguagem de *Concierto barroco*, mas de clara intenção estético-literária do autor.

A linguagem da multiplicidade na unidade

Do ponto de vista formal, a linguagem da *multiplicidade na unidade* privilegia, em primeiro lugar, as construções plurimembres, dentre as quais se destacam as seriações e os paralelismos.

Construções plurimembres

Seriações

Um dos procedimentos estilísticos escolhidos por Carpentier para organizar o extraordinário acúmulo de elementos que integram o universo de *Concierto barroco*, preenchendo todo e qualquer espaço vazio em torno dos temas principais, é a seriação. Por meio de trechos descritivos cuidadosamente detalhados, dignos de constarem num dicionário ou enciclopédia, o leitor se depara com o instinto adâ-

unesp

mico herdado pelo escritor cubano: nomear e, assim, perpetuar a existência dos seres e objetos.

Situando a ação no México colonial de princípios do século XVIII, as primeiras páginas do fragmento inicial da obra apresentam a relação de alguns dos bens do Amo mexicano, senhor de vasta casa e muita prata —nos seus vários sentidos—, quando este seleciona, ordena e acomoda em embalagens adequadas os objetos que o acompanharão durante a viagem à Europa e os que permanecerão aguardando o seu regresso. O inventário de tais objetos se atualiza no texto carpentieriano mediante enumeração descritiva, a qual, disposta em frases paralelísticas, ressalta a qualidade (de prata) dos utensílios e a riqueza (material) de seu dono. Mencionados em plural, os dez membros do conjunto constroem uma imagem mental multiplicada, variada e abundante:

> De plata *los delgados cuchillos, los finos tenedores;* de plata *los platos* (...); de plata *los platos fruteros* (...); de plata *los jarros de vino* (...); de plata *los platos pescaderos* (...); de plata *los saleros,* de plata *los cascanueces,* de plata *los cubiletes*, de plata *las cucharillas* (...) (p. 147)

As constantes reiterações da expressão "de plata" —anteposta a cada substantivo enumerado e determinado pelo artigo definido ("los", "las")— destacam o caráter acumulativo e enfático da lista, quer pela repetição em si mesma, quer pelo jogo sônico entre "plata" e "plato" que sugere e multiplica também a ressonância de um previsível entrechoque dos objetos de metal polido durante o ato de sua seleção, transporte e acomodação nas grandes embalagens. Entretanto, contrariando as expectativas do leitor, provocadas pela sonoridade das palavras selecionadas e orde-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nadas no período, a voz do narrador procura dissimular o apelo auditivo presente no texto e acrescenta:

> Y todo esto se iba *llevando quedamente, acompasadamente, cuidando* de que *la plata* no topara con *la plata*, hacia las sordas penumbras de *cajas de madera*, de *huacales en espera*, de *cofres con fuertes cerrojos* (...) (p. 147)

Porém, tal afirmação só faz ressaltar o aspecto auditivo do texto, uma vez que nas combinações efetuadas se reitera a sonoridade do vocábulo "plata", das assonâncias e rimas internas das palavras ("llevando/cuidando"; "quedamente/acompasadamente"; "madera/espera"), assim como a repetição da técnica enumerativo-descritiva (presente também no período anterior) ao enumerar em conjunto trimembre as embalagens onde se acomodam tais preciosidades.

Em oposição ao ruidoso arranjo da prataria, o leitor assiste à seleção de peças de seda, na qual predomina o som fricativo surdo [s], imagem sonora do farfalhar do tecido de peculiar textura. Neste caso, a expressão "de seda", reiteradamente posposta aos substantivos, contrasta com a anteposição do especificativo "de plata" no exemplo anterior. A inclusão de porcelanas japonesas na enumeração, embora consista, por sua natureza, em elemento distoante ou diversificador da série hexamembre, colabora com ela do ponto de vista sonoro, além de exemplificar o fino e requintado gosto do personagem mexicano:

> (...) pero, más bien, *camisas* de seda, *calzones* de seda, *medias* de seda, *sederías* de la China, *porcelanas* del Japón (...) y *mantones* de Manila, viajados por anchísimos mares del Poniente. (p. 147)

unesp

No exemplo abaixo, são recolhidos, em três conjuntos bimembres, os elementos antes disseminados. Mais uma vez surge no texto a conjunção "y" com valor de enlace extra-oracional, estabelecendo um paralelismo formal entre as suas orações e as contidas no exemplo antes citado ("y todo eso se iba llevando..."):

> Y también quedaron, a la puesta del sol, *los platos* y *platerías, las chinerías* y *japonerías, los mantones* y *las sedas,* guardados donde mejor pudieran dormir entre virutas o salir a larguísimo viaje (...) (p. 148)

Na mesma página, uma enumeração contendo quatro elementos reúne três dos já mencionados tipos de peças utilizadas para guardar os objetos pessoais do rico viajante; a estes, se junta um quarto tipo, para formar a série quadrimembre, cujos componentes dispensam particular adjetivação:

> [el Amo] invitó al sirviente a compartir con él un jarro de vino, al ver que todas *las cajas, cofres, huacales* y *petacas* quedaban cerrados. (p. 148)

Já sabemos que o motivo central do fragmento I consiste em apresentar o personagem "sem rosto" de *Concierto barroco*. Daí que, coerentemente, sua caracterização ocorra de modo indireto: em nenhum momento o leitor se depara com uma descrição física ou psicológica do personagem, mas conhece, nominal e detalhadamente, os bens que possui. Por isso, uma vez recolhidos em caixas os preciosos objetos de prata, signo principal de sua riqueza, nova menção a eles volta a figurar no texto, em conjunto pentamembre. A expressão "buena plata" (= 'bastante dinheiro'), como referência aos gastos com as aulas de música de Francisquillo, funciona como mote para desencadear tal repetição. O sintagma "de plata", posposto agora aos ele-

unesp

mentos nomeados na série, tem o poder de objetivar, concretizar e intensificar o seu significado, por força da reiteração e do contraste, e de reavivar na memória do leitor a cena inicial do fragmento:

> (...) algo de aquello que enseñaban en la escuela donde *buena plata* le costaban las lecciones. Y en la vastedad de la casa de tezontle, bajo bóvedas ornadas de angelitos rosados, entre las cajas —las de quedarse y las de ir— colmadas de *aguamaniles y jofainas de plata, espuelas de plata, botonaduras de plata, relicarios de plata,* la voz del servidor se hizo escuchar, con singular acento abajeño, en una copla italiana —muy oportuna en tal día— que el maestro le había enseñado la víspera. (p. 151)

Como um motivo condutor, as "notas" de prata voltam a cintilar, no final do primeiro fragmento, mediante a seriação de outros objetos prateados. Em suas diferentes e variadas aparições, esse motivo adquire um sentido plástico e se adapta com rigor e habilidade à função expressiva que desempenha no início do discurso descritivo-narrativo:

> Pero, cuando el servidor concluyó el madrigal, apartando la mirada del mástil de la vihuela, se vio solo: ya el Amo y su visitante nocturna habían marchado a la habitación de los *santos* en *marcos de plata* para oficiar los júbilos de la despedida en la *cama* de *incrustaciones de plata*, a la luz de los velones puestos en altos *candelabros de plata.* (p. 153)

Carregada de ironia, a linguagem ambígua desse enunciado funde as idéias de sublime e grotesco, sacro e profano, na alusão a uma não menos ambígua cena de ato sexual. Tal fusão é sugerida pelo sentido do verbo *oficiar* que, associado a "motivos" tais como a luz das velas, os candelabros de prata, o canto e a música do servidor Francisquillo, remete à idéia de rito e liturgia. Conseqüentemente, tem-se a confluência tensiva da antinomia entre o material e o espiritual, os gozos celestiais e os prazeres mundanos.

unesp

A longa e curiosa lista de pedidos ou encargos, enviada por amigos ao rico mexicano antes de sua partida, constitui, em si mesma, uma série de nove elementos da mais variada natureza: essências, instrumento musical, barril de bebida, adornos para cavalos, livro, moedas, bengala, jogo de baralho, mostruário de mármores. Em três ocasiões o detalhamento de certos componentes da enumeração gera novas séries dentro do inventário geral. É o caso, por exemplo, do baralho chamado *minchiate*, cujas cartas

> ostentaban *figuras de estrellas, el Sol* y *la Luna, un Papa, el Demonio, la Muerte, un Ahorcado, el Loco* —que era baraja nula— y *las Trompetas del Juicio Final* (...) (p. 152),

ou seja, as figuras alegóricas das cartas de Tarô.

Além dessa nova série de nove elementos, que somados aos nove anteriores acumulam, já, dezoito, o mostruário de mármores italianos se desdobra em outra enumeração octomembre:

> (...) insistiendo en que no faltaran —de ser posible— *el capolino, el turquín, el brecha,* parecido a mosaico, y *el amarillo sienés*, sin olvidar *el pentélico jaspeado, el rojo de Numidia,* muy usado en la Antigüedad, y acaso, también, *algún trocito del lunarquela*, con dibujos de conchas en las vetas, y, si no fuese abusar con ello de tanta amabilidad, *una lajilla del serpentino* (...) (p. 152-3)

Uma frase parentética, inserida no texto a partir do último elemento da seriação acima transcrita, matiza as cores do mármore serpentino e passa a constituir nova série trimembre:

> (...) una lajilla del serpentino —*verde, verdoso, abigarrado,* como el que podía verse en ciertos panteones renacentistas... (p. 152-3)

unesp

Desse inventário geral de encomendas se depreende também uma relação de "amigos" do rico mexicano, disseminados ao longo do mesmo: o fiscal de pesos e medidas e sua filha; Íñigo, o mestre prateiro; o pároco; o escrivão, o juíz, além do professor de música de Francisquillo, único dos solicitantes cujo pedido pretende satisfazer. Nova enumeração quadrimembre surge no texto e, não por mera coincidência, relaciona-se com a música:

> (...) tu maestro de música, Francisquillo, (...) sólo me pide cosas modestas y fáciles de traer: *sonatas, conciertos, sinfonías, oratorios* —poco bulto y mucha armonía... (p. 153)

Já em Villa de Regla, fragmento II, onde o personagem mexicano aguarda o momento de seguir o curso de sua viagem, uma enumeração da carga do navio evoca a bagagem do rico viajante anteriormente catalogada. A construção da frase, com a conjunção "y" iniciando a cláusula, rememora a estrutura paralelística de exemplos já citados, referentes ao mesmo tema. Tais repetições de procedimentos estilísticos semelhantes, nestes casos claramente pictóricos, parecem conter em si uma estrutura musical: ritmo e medida, ordem e repetição:

> Y aquí habían venido a parar, con *cajas, baúles, fardos* y *guacales,* los pasajeros del barco enfermo (...) (p. 154-5)

Na descrição da castigada Havana do século XVIII surgem conjuntos, cujos membros consistem em locais de diversão popular, agora em silêncio: casas de dança e ruas famosas por abrigarem espetáculos de certa sensualidade e exotismo. Estes últimos aparecem ordenados em conjunto pentamembre, e os substantivos que o

unesp

constituem se fazem acompanhar de adjetivo ou expressão equivalente. Frases de estrutura paralelística dão suporte às seriações:

> Cerradas estaban *las casas de baile, de guaracha* y *remeneo,* con sus mulatas de carnes ofrecidas bajo el calado de los encajes almidonados. Cerradas las casas de *las calles de los Mercaderes, de la Obrapía, de los Oficios,* donde a menudo se presentaban —aunque esto no fuese novedad muy notable— *orquestas de gatos mecánicos, conciertos de vasos armónicos, pavos bailadores de forlana, los célebres Mellizos de Malta,* y *los sinsontes amaestrados* que, además de silbar melodías de moda, con el pico ofrecían tarjetas donde estaba escrito el destino de cada cual. (p. 155)

Com bastante freqüência surge em *Concierto barroco* a expressão formada pela conjunção aditiva "y" e a preposição "hasta", constituindo a marca indicadora de encerramento da enumeração. Usada como expressão culminativa ou ponderativa, reforça ainda mais a intensidade da gradação entre os elementos da série ou indica que o último elemento da enumeração atinge o seu limite máximo:

> (...) —parece que ya se ven esos moros en las capitales de *Francia, de Italia, de Bohemia, y hasta* en la *lejana Dinamarca* (...) (p. 156);

> Y tanto es *el contento de los viejos, y el alborozo de las mujeres, y la algarabía de los niños,* que, dolido por no haber sido invitado al regocijo, lo contempla, desde las frondas de guayabos y cañaverales, un público (dice Filomeno, ilustrando su enumeración con gestos descriptivos de indumentaria, cuernos y atributos) de *sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros, náyades, y hasta hamadríadas* "en naguas". (p. 159)[18]

---

[18] O cotejo do texto carpentieriano com o do poeta Balboa revela que o narrador de *Concierto barroco*, ao reproduzir o relato de Filomeno sobre a epopéia cubana, faz uma recolha enumerativa de sete das treze divindades que homenageiam o bispo Altamirano, libertado das mãos do pirata Girón, obedecendo praticamente a mesma ordem em que os seres mitológicos aparecem no texto poético. A expressão "en naguas", grafada entre aspas, é reprodução literal do texto *Espejo de paciencia* ("Bajaron de los árboles en naguas / Las bellas amadriades hermosas", p. 83). Quanto à nomeação das figuras mitológicas, a esperada forma "semicapros" não aparece em nenhuma das obras em questão: a edição de 1941 do poema de Balboa registra as formas "Semicrabos" (p. 82) e "Semicrapos" (p. 85); em *Concierto barroco*, por duas vezes nas edições por nós compulsadas (18ª. e 21ª. de Siglo XXI, além da 2ª. de *Obras completas*, da mesma editora), surge a forma "semicarpos". Tratar-se-ia de erro de impressão ou de inversão proposital com o fim de sugerir a ignorância ou o equívoco, tanto do poeta quanto do negro Filomeno, a respeito dos nomes desses seres mitológicos? Seja qual for a resposta, as formas utilizadas por Balboa ("Semicrabos" e "Semicrapos") não se sustentam do ponto de vista de uma composição etimológica, enquanto que a empregada por Carpentier ("Semicarpos") pode expressar seres fabulosos, metade homem e metade fruto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Neste último exemplo, a intensidade crescente da euforia dos habitantes de Yara ("contento", "alborozo", "algarabía") é proporcionalmente inversa à jovialidade ou à forma de expressar alegria de seus componentes, e aparece numa relação correlativa: "contento → viejos"; "alborozo → mujeres"; "algarabía → niños". Por outro lado, a gestualidade teatral de Filomeno contribui para ilustrar o aspecto pictórico dos elementos da seriação, inspirada na obra do poeta Balboa, o que desperta a admiração do Amo mexicano pelo "negrito" de Regla, carente de bons modos, mas capaz de reproduzir vários nomes inscritos na mitologia clássica.

Na narrativa dramatizada de Filomeno —que reproduz livremente o texto de Silvestre de Balboa em *Concierto barroco*—, um conjunto de quatro membros justapostos aglutina armas brancas e armas de fogo, utilizadas pela tropa real na batalha travada contra o pirata Girón:

> Iban en la tropa gente de *espada bien templada*, *partesanas*, *botafogos* y *espingardas*, (...) (p. 158)

A tropa de soldados se multiplica com a adesão de diversos voluntários: camponeses, negros e índios da terra, que brandem armas improvisadas. Portanto, o conjunto de armas também se diversifica; isso ressalta a plasticidade do quadro descrito e se converte numa prefiguração do "universal concierto", que se realiza depois de vencida a batalha. Tal descrição do grupo humano dotado de "armas" alongadas tem o poder de evocar o quadro de Velázquez, "A rendição de Breda" ou "As lanças", considerado por muitos peritos como "o maior quadro histórico do mundo":

unesp

> (...) llevaba éste *un herrón amolado*, junto al que sólo pudo conseguirse *una pica mohosa;* alzaba aquél *una aguijada boyera* o *un chuzo de labranza,* trayendo *un pellejo de manatí* a falta de *broquel.* (p. 158)

Para dar maior vivacidade ao relato e imprimir veracidade às comemorações da vitória, Filomeno mobiliza recursos cênicos, ao imitar e reproduzir sons. Em cena que valoriza o aspecto pictórico da representação, improvisa sozinho um "concerto de ruídos", antes de enumerar os instrumentos mencionados no texto de Balboa. Dois conjuntos de cinco e sete membros reúnem os sons produzidos pelo personagem e anunciam o seu talento de percusionista, ao mesmo tempo que descrevem o ambiente no qual se desenvolve a ação:

> Pero ahora, atropellando *remedos* y *onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos,* y con golpes dados en *cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones* y *taconeos,* trata Filomeno de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable (...) (p. 160)

Uma longa frase parentética, veiculadora do pensamento crítico do incrédulo personagem mexicano, interrompe o inventário dos instrumentos musicais que intervêm no "universal concierto", segmentando-o em dois conjuntos de três e seis elementos, respectivamente. Tal interrupção parece representar, na disposição gráfica do texto de Carpentier, o edifício de duas vozes distintas e simultâneas ou a superposição de duas melodias diferentes que constituem entre si uma espécie de contraponto. Por outro lado, a seriação dos instrumentos de variados gêneros e origens, ao acrescentar, mediante a expressão culminativa "y hasta", instrumento originário de indígenas da América, sugere a presença de sincretismo já nas bases de formação da música americana:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

(...) *flautas, zampoñas* y "*rabeles ciento*" ("ripio de rimador falto de consonante — piensa el viajero—, pues nadie ha sabido nunca de sinfonías de *cien rabeles*, ni siquiera en la corte del Rey Felipe, tan aficionado a la música, según se dice, que nunca viajaba sin llevar consigo un órgano de palo que, en descansos, tañía el ciego Antonio del Cabezón"), *clarincillos, adufes, panderos, panderetas* y *atabales*, *y hasta* unas ***tipinaguas***, de las que hacen los indios con calabazos (...) (p. 160)[19]

A exemplo do que supostamente acontece na heróica façanha guerreira, a sua celebração congrega músicos universais, propiciando a união das três etnias (branca, negra, índia) formadoras do homem americano. Multiplicidade que se funde para criar nova unidade: os *criollos,* de origem européia mas naturais da América; os *mestiços,* de naturalidade americana mas resultado de cruzamento dos três povos entre si. A expressão dessa miscigenação se ordena em conjunto trimembre, internamente reorganizado em três conglomerados bimembres. A relação do dual no tríplice pode ser lida como a junção da bipolaridade *estrangeiro* (branco europeu —peninsular ou insulano— e negro africano) e *nativo* (índio) para formar o *natural americano* ("criollos" e "mestizos") que, diversamente dos outros elementos originais, ocupa o centro do conjunto:

(...) en aquel universal concierto se mezclaron *músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros.* (p. 160)

Numa espécie de retorno a um tema musical já executado, nova seriação de conjuntos predominantemente bimembres faz referência, ao final do fragmento II, a

[19] No texto de Balboa, os instrumentos enumerados aparecem em três versos: "Flautas, zampoñas, y rabeles ciento", "Suenan marugas, alboques, tamboriles / Tipinaguas y adufes ministriles" (Op. cit. p. 85). Os demais instrumentos que constam em *Concierto barroco* não passam de mera invenção do personagem Filomeno ou do narrador, o que remete o leitor a uma das características da literatura oral e à expressão popular "Quem conta um conto, aumenta um ponto".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

alguns dos objetos pessoais de prata que o Amo mexicano leva em sua bagagem. A eles se juntam os instrumentos musicais do negro Filomeno:

> El servicio del desayuno con *tazas grandes* y *tazas chicas,* todas de plata, *la bacía y el orinal, la jeringa de las lavativas,* —también de plata—, *la escribanía y el estuche de las navajas, el relicario de la Virgen y el de San Cristóbal,* protector de andariegos y navegantes, vienen en cajas, seguidas de otra caja que guarda *los tambores y la guitarra* de Filomeno (...) (p. 161)

No âmbito das seriações Carpentier explora, à exaustão, os conjuntos plurimembres que reúnem instrumentos musicais ou elementos referentes aos sons. Em cena noturna no Ospedale della Pietà, o maestro Vivaldi inicia a apresentação das órfãs da entidade aos visitantes, mencionando o nome de cada componente da orquestra e o instrumento que lhe corresponde. O primeiro conjunto das discípulas do compositor veneziano contém oito membros, separados por um intervalo graficamente representado no texto por reticências. Nesta série, nome e instrumento musical formam um só sintagma, fazem parte de uma mesma "nota":

> (...) *Pierina del violino... Cattarina del corneto... Bettina della viola... Bianca Maria organista... Margherita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone... Claudia del flautino... Lucieta della tromba...* (p. 172)

Mas, à medida que progride a apresentação do elenco, as jovens instrumentistas se despersonalizam, se desumanizam: seus nomes próprios dão lugar aos nomes dos instrumentos com que participam da orquestra e por eles são identificadas. Assim, convertem-se em puro som[20]. Um conjunto aberto de onze membros, verbe-

[20] Neste contexto, a "desumanização" das discípulas de Vivaldi, em privilégio do instrumento, parece evocar o processo de "humanização da música instrumental", ocorrido no século XVIII, graças ao humanismo que impregna o pensamento da época. Segundo Pérez de Arteaga, tal processo "consistiu na mudança de eixo do movimento musical da voz para o instrumento (Cf. Antonio Vivaldi. *Enciclopédia SALVAT dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat Editores do Brasil, 1983, fasc. 23, p. 94).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

tes de uma enciclopédia ou dicionário de música, encerra a etapa das apresentações pessoais:

> Como si las muchachas no tuviesen otra personalidad, cobrando vida en sonido, las señalaba con el dedo: *Clavicémbalo... Viola da brazzo... Clarino... Oboe... Basso di gamba... Flauto... Organo di legno... Regale... Violino alla francese... Trompa marina... Trombone...* (p. 172)

A capacidade de improvisação de Filomeno e sua habilidade para produzir som e ritmo, a partir de qualquer objeto disponível, confirma-se na noite do *concerto grosso* no Ospedale. Desprovido de seus instrumentos musicais, o negro improvisa, antes do *Da capo,* um solo de percussão ao longo de trinta e dois compassos, utilizando utensílios de cozinha. A nomeação dos diferentes objetos com os quais, ao modo de baquetas, o personagem cubano arranca sons de uma bateria de caldeirões de cobre forma um conjunto de seis elementos justapostos. A atuação do percussionista, marcando o ritmo, desencadeia outro conjunto trimembre:

> Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos los 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. (p. 173)

Durante o *Da capo,* indicativo de repetição da peça, a intervenção de vários instrumentos de corda e de sopro dá lugar, no texto, à constituição de novo conjunto de seis membros justapostos. A estes se acrescenta um sétimo elemento que, sem nomear instrumentos, engloba a totalidade de objetos passíveis de produzir som, existentes no salão de música. É a prodigiosa *inventio* barroca, a inspiração divina:

unesp

> (...) y todo el mundo arrancó sobre el ***Da capo***, con tremebundo impulso, sacando el alma a *los violines, óboes, trombones, regales, organillos de palo, violas de gamba,* y *a cuanto pudiese resonar* en la nave, cuyas cristalerías vibraban, en lo alto, como estremecidas por un escándalo del cielo. (p. 173)

No concerto do século XX, o de Armstrong, evocador e atualizador de todos os demais concertos, uma longa seriação se apresenta para recordar, renovar e ampliar a gama de sons disseminados ao longo da narrativa. Repetindo a estrutura da primeira enumeração de instrumentos musicais —a do primeiro concerto americano (p. 160)—, uma frase parentética suspende, momentaneamente, a listagem dos instrumentos jazzísticos para fazer referência às "tipinaguas" indígenas, provável forma primitiva das maracas. Após a interrupção, o inventário tem prosseguimento e o período termina com uma alusão ao barroco Bach e seu "cravo bem temperado", ao mesmo tempo que remete ao clavicímbalo ou cravo, predecessor do piano:

> Y concertábanse ya en nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: *saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas* (¿no serían, acaso, aquellas "tipinaguas" mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), *címbalos, maderas chocadas en mano a mano* que sonaban a *martillos de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos* y *triángulos-sistros,* y *el piano* de tapa levantada que ni se acordaba de haberse llamado, en otros tiempos, algo así como "un clave bien temperado". (p. 203-4)

Note-se que a frase "maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platerías" evoca o som produzido por Filomeno, ao marcar o ritmo dos estribilhos com um par de "toletes marineros" (p. 156). Estes, por sua vez, remetem o leitor ao imaginado som dos martelos nos ateliês mexicanos onde se fabricam objetos de prata (p. 147).

unesp

Ao ouvir o novo concerto barroco de Armstrong, ponto culminante da linha musical opositora e perturbadora da produção européia desenvolvida em toda a narrativa, Filomeno, enquanto mediador para a tematização do ritmo, da percussão e do instrumento de sopro —elementos fundamentais para a execução do jazz—, aproxima os concertos já ocorridos, desde a Caldéia até Armstrong, e enumera, em série pentamembre, os instrumentos mencionados pelo profeta Daniel:

> —"El profeta Daniel, ése, que tanto había aprendido en Caldea, habló de una *orquesta de cobres, salterio, cítara, arpas* y *sambucas,* que mucho debió parecerse a ésta", pensó Filomeno. (p.204)[21]

As variadas designações dos sons que o personagem Filomeno arranca do trompete, presente de uma das discípulas de Vivaldi, organizam-se em conjunto quadrimembre:

> (...) era una reluciente trompeta (...) que al punto se llevó a los labios y, después de probarle la embocadura, la hizo prorrumpir en *estridencias, trinos, glisados, agudas quejas* (...) (p. 182)

Os seres fantásticos das óperas de Wagner se alinham em conjunto pentamembre, de caráter pictórico, no qual o último membro se faz acompanhar da expressão culminativa "y hasta":

> Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían *dragones, caballos volantes, gnomos* y *titanes,* y hasta *sirenas* puestas a cantar en el fondo de un río. (p. 183)

---

[21] O profeta Daniel relata a proclamação de Nabucodonosor feita por um de seus arautos: "No momento em que ouvirdes o som da trombeta, da flauta, da cítara, da lira, da harpa, da cornamusa e de toda espécie de instrumentos de música, vós vos prostrareis em adoração diante da estátua de ouro ereta pelo rei Nabucodonosor" (Daniel, 3, 7, 10, 15).

unesp

Um hilariante conjunto heptamembre de palavras justapostas em *náhuatl* (a principal dentre as línguas mexicanas) não tem outro sentido, para Vivaldi, senão o de lhe proporcionar material fônico para exercícios articulatórios:

> "(...) Continuo trabalenguas: *Iztapalapa, Goazocoalco, Xicalango, Tlaxcala, Magiscatzin, Qualpopoca, Xicotencatl...* Me los he aprendido como ejercicio de articulación" (p. 192-3),

e justificativa para as deformações da história do México em sua ópera *Montezuma*. Revela-se, aqui, a intenção carpentieriana de expor ao ridículo as aproximações simplistas do europeu, face à cultura primitiva americana.

Outra pluralidade quadrimembre exprime a crítica do músico italiano às tragédias do teatro inglês (leia-se Shakespeare). Com ela reforça a defesa de sua composição, quando o personagem mexicano contesta o falso final dado à representação, apenas para satisfazer um gosto teatral do espectador italiano:

> —"Muy feo para un final de ópera. Bueno, si acaso, para los ingleses que terminan sus juegos escénicos con *asesinatos, degollinas, marchas fúnebres* y *sepultureros*". (p. 193)

No fragmento III de *Concierto barroco*, onde os viajantes contrastam a mesmice da capital espanhola e as excelências da América, elementos da gastronomia[22] americana aparecem catalogados em frases de estrutura paralelística, formando conjuntos de variada construção, que opõem as iguarias da cozinha mexicana e cubana

[22] Aderindo à teoria dos contextos proposta por Sartre, que Carpentier amplia e desenvolve, o escritor cubano afirma que os *contextos culinários* "têm sua importância no que se refere aos particulares contextos históricos" de cada país, já que a cozinha é o elemento que "permanece fiel às suas primeiras raízes". (CARPENTIER, s/d, 17-27).

unesp

à insossa cozinha peninsular. Note-se o apelo sensorial deste trecho, especialmente do ponto de vista visual e gustativo:

> 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 obscuras* 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 leonadas tenían más sustancia que *los solomos* de estas tierras. (p. 162)

Também em séries se ordenam os nomes das prostitutas que proporcionam uma das poucas diversões aos entediados personagens americanos na cidade de Madri, em franca decadência. Comicamente, os nomes *Filis, Cloris* e *Lucinda* parecem sair, em forma de caricatura, das páginas de conhecidas éclogas de Garcilaso ou Góngora, dedicadas a doces pastoras ou ninfas:

> (...) y, llamadas por sus nombres, aparecieron *la Filis, la Cloris* y *la Lucinda,* vestidas de pastoras, seguidas por *la Isidra* y *la Catalana* (...) (p. 163)

Comparado com o número de venezianas com as quais o mexicano supostamente se envolve na Itália, esse conjunto de espanholas é insignificante. Na confluência dos dois relatos de viagem superpostos em *Concierto barroco* (fragmento VIII), a coleção de nomes femininos se multiplica e se expressa mediante conjunto octomembre, internamente reordenado pela sonoridade rímica de seus elementos (*Ancilla-Camilla, Zulietta-Angeletta, Catina-Spina-Agatina*), ressaltando o efeito cômico do segmento:

> —"Ya me jode esta ciudad, con sus canales y gondoleros. Ya me he tirado a la *Ancilla,* la *Camilla,* la *Zulietta*, la *Angeletta*, la *Catina*, la *Faustola*, la *Spina*, la *Agatina*, y

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

otras muchas cuyos nombres he olvidado —¡y basta! Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma". (p. 198)

Centrada no pictórico, a descrição do carnaval veneziano tem como ponto de partida o contraste entre o ambiente marinho da cidade, pintado em esfumados tons de aquarela, e a explosão de cores vivas, formas e movimento, típicos da festa pagã. A ordenação lingüística do caos carnavalesco se faz, basicamente, por meio de seriações de sintagmas nominais que privilegiam, num primeiro plano, o ver; depois, o ouvir. As páginas iniciais do fragmento IV consistem, portanto, no acúmulo de elementos descritivos fundados na cor e no movimento, cujo objetivo primordial é expressar a transformação do cotidiano de Veneza, promovida pela eclosão do carnaval. Assim, em primeiro lugar, surgem listas de cores em tom pastel, refletindo o movimento sereno das águas e o ambiente silencioso e monótono da cidade; em seguida, um catálogo de cores vibrantes, de formas inusitadas e de instrumentos musicais revela o colorido, a agitação e o ruído carnavalescos. Do ponto de vista da organização sintática, um único período se estende ao longo de cerca de trinta linhas impressas. A oração principal ("había estallado el carnaval...", p. 166) se encontra quase na metade do período, sufocada entre inúmeras orações subordinadas e a saturação de sintagmas nominais veiculadores de cor, forma e som:

(...) entre *evanescencias, sordinas, luces ocres* y *tristezas de moho* a la sombra de puentes abiertos sobre la quietud de los canales; al pie de los cipreses que eran como árboles apenas esbozados; 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,* en *rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas, trajes ajedrezados en añil y azafrán, moñas y escarapelas, listados de caramelo y palo de barbería, bicornios y plumajes, tornasol de sedas metido en turbamulta de rasos y cintajos, turquerías y mamarrachos,* con tal estrépito de *címbalos y matracas,* de *tambores,*

> *panderos y cornetas,* que todas las palomas de la ciudad, en un solo vuelo que por segundos ennegreció el firmamento, huyeron hacia orillas lejanas. (p. 166)

Espécie de cornucópia, símbolo ou atributo da liberalidade e da abundância, esta pluralidade se reordena internamente em conjuntos quadrimembre e pentamembre, ao tratar das cores pálidas; e em conjuntos mais breves, predominantemente bimembres, ao combinar e matizar os tons vibrantes, as fantasias e os adereços do carnaval, agilizando, assim, a descrição. A essa acumulação de elementos visuais se somam as imagens auditivas, sugeridas pelos conjuntos bimembre e trimembre de instrumentos musicais, mas sobretudo pela insistente reiteração de sons fricativos [s] e [x] e vibrantes [r̄] e [r], em meio a outros oclusivos e nasais.

Paradoxalmente, esse arranjo de cores e sons ganha relevo à medida que anoitece e se acendem as luzes das lanternas e faróis das mais variadas embarcações fluviais venezianas. A abundância de luz artificial se expressa mediante um conjunto pentamembre de iluminados veículos marítimos, aos quais se junta um sexto elemento: o bucentauro da Sereníssima República, cujo núcleo substantivo (bucentauro) parece atualizar, no contexto carnavalesco, seu valor de símbolo mítico que expõe a dualidade essencial do homem, com ênfase na parte inferior. Engalanado para a festa, apesar de sua decadência, tal elemento constitui o ponto de partida para outros focos instantâneos de luz e cor emanados dos fogos de artifício.

Irrompe, então, novo conjunto trimembre que se desdobra em outro bimembre. Refletida na água dos canais, símbolo da música e do tempo, essa sinfonia cromática e luminosa se multiplica e estabelece uma relação entre os planos superior e inferior:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> De pronto, añadiendo su sinfonía a la de banderas y enseñas, se prendieron *las linternas y faroles* de *los buques de guerra, fragatas, galeras, barcazas del comercio, goletas pesqueras,* de tripulaciones disfrazadas, en tanto que apareció tal una pérgola flotante, todo remendado de tablones disparejos y duelas de barril, maltrecho pero todavía vistoso y engreído, *el último bucentauro de la Serenísima República,* sacado de su cobertizo, en tal día de fiesta, para dispersar *las chispas, coheterías y bengalas* de un fuego artificial coronado de *girándulas y meteoros...* (p. 166)[23]

A euforia do carnaval transforma a cidade de Veneza: o ritmo da música e da festa encobre o som contínuo das águas tranqüilas e o eco de suas vielas de pedra, agudas marcas de seus contrastes arquitetônicos. Se por um lado, máscaras brancas e negras ("antifaces de albayalde" e "antifaces de terciopelo obscuro", p. 166) petrificam e ocultam o rosto da nobreza, pronta para se perder, anonimamente, no turbilhão dos prazeres de rua, por outro, uma proliferação de conjuntos plurimembres enumera a plebe e expressa a transfiguração da fisionomia popular. Apesar da sua multiplicidade de formas, o disfarce neutraliza os contrastes e anula as diferenças:

> En cuanto *al pueblo, la marinería, las gentes de la verdura, el buñuelo* y *el pescado, del sable* y *del tintero, del remo y de la vara,* fue una transfiguración general que ocultó *las pieles tersas o arrugadas, la mueca del engañado, la impaciencia del engañador* o *las lujurias del sobador,* bajo el cartón pintado de *las caretas de mongol, de muerto, de Rey Ciervo,* o de aquellas otras que lucían *narices borrachas, bigotes a lo berebere, barbas de barbones, cuernos de cabrones.* (p. 167)

---

[23] Exceto pela iluminação dos fogos de artifício e pelo deplorável estado de conservação do barco —uma possível alusão à decadência da Veneza do século XVIII—, esta cena evoca o quadro "Festa da Ascensão em Veneza" ou "O bucentauro diante do Palácio Ducal" (de coleção particular em Milão), do pintor Antonio Canal, o "Canaletto" (1697-1768). Se, por ludismo, o leitor superpuser ao quadro de Canaleto a gravura (Archiv fur Kunst Und Geschichte) que representa a estréia da *Música para os Reais Fogos de Artifício*, de Haendel, terá uma imagem visual bastante aproximada, com referencial pictórico, da cena descrita por Carpentier. (Ver, por exemplo, *Enciclopédia SALVAT dos grandes compositores*, op. cit., fasc. 23, p. 94-95 e fasc. 30, p. 212).

unesp

No último conjunto quadrimembre do trecho acima, chamam a atenção a rima entre seus dois últimos membros ("barbones" e "cabrones"), procedimento que também se verifica entre membros da segunda pluralidade ("engañador" e "sobador"); a aliteração dos sons oclusivos [b] e [k] e a construção jocosa e irônica dos elementos "bigotes a lo berebere, barbas de barbones, cuernos de cabrones", clara expressão do pictórico, onde o visual se combina com o auditivo.

Outro conjunto quadrimembre reúne movimento, som e cor da festa veneziana, da qual também participam os personagens americanos:

> Por descansar *del barullo* y *de los empellones, de los zarandeos de la multitud, del mareo de los colores,* el Amo, vestido de Montezuma, entró en la ***Botteghe di Caffé*** de Victoria Arduino, seguido del negro (...) (p. 168)

A pausa para o descanso propicia o encontro do Amo e de Filomeno com os três músicos europeus (Vivaldi, Haendel e Scarlatti). Entretanto, se por um lado, os cinco personagens se reúnem no café e, portanto, constituem um novo conjunto, por outro, a expressão dessa nova pluralidade se faz paulatinamente no texto, sem o recurso da seriação.

Uma série contendo oito elementos, reordenados internamente em dois conjuntos trimembres fechados pela conjunção "y", de construção paralelística, e um bimembre, aberto, caracteriza os luxuosos detalhes decorativos da vasta Sala de Música do Ospedale della Pietà. Afastado do ruído carnavalesco e submerso nas sombras noturnas, o Ospedale tem, de repente, rompidos o seu silêncio e a sua penumbra com a visita inesperada dos cinco personagens. O acender progressivo das luzes coloca, uma vez mais, em primeiro plano o aspecto pictórico da linguagem

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

como referência direta (imagens visuais cromáticas) que, mais adiante, cederá lugar ao pictórico como expressão (imagens auditivas). Ainda na caracterização do Ospedale, um conjunto quadrimembre aglutina elementos atributivos, reorganizados em dois pares para expressar algumas das contradições do orfanato e, por extensão, da cidade de Veneza. O jogo do claro-escuro, particularmente neste fragmento V, demonstra a habilidade e o amadurecimento de Carpentier no uso da técnica de revelar, aos poucos, o que está oculto ou, ao contrário, de velar o explícito:

> —"¡Divina sorpresa!" —repetía la monja, encendiendo las luces de la gran Sala de Música que, con *sus mármoles, molduras y guirnaldas,* con *sus muchas sillas, cortinas* y *dorados, sus alfombras, sus pinturas de asunto bíblico,* era algo como un teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares, en ambiente a la vez *conventual y mundano, ostentoso y secreto.* (p. 171)

A introdução do elemento feminino (as órfãs do Ospedale) no ambiente de reduzida luz da Sala de Música se faz mediante enumeração (no sentido de se indicar por números); e o contraste entre penumbra e claridade, sagrado e profano se efetiva, metonimicamente, pela ordenação acumulativa dos brancos e sensuais trajes de dormir usados pelas jovens internas, sugestão de franca intimidade entre as discípulas e o Padre Ruivo:

> Y preguntábanse Montezuma y Filomeno a qué habían venido a semejante lugar, en vez de haberse buscado la juerga adonde hubiese hembras y copas, 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.* (p. 171)

A resposta às íntimas indagações de "Montezuma" e Filomeno é, portanto, imediata e se manifesta do modo mais contundente: pelo sentido da visão. A série

unesp

enumerativa das jovens, iniciada no período anterior, se conclui agora pelas expressões de caráter indefinido "otras, y otras más"; por outro lado, a sensualidade e a caracterização das órfãs se completam por meio de duas novas séries trimembres, de elementos justapostos. Na segunda delas, como se se tratasse de variação de um mesmo tema musical, novamente surge o procedimento de interromper uma enumeração mediante frase parentética, com a finalidade de emitir um julgamento ou tecer um comentário. Quanto à outra particularidade do desejo mundano de "Montezuma" e Filomeno, algo semelhante ocorre: um conjunto pentamembre, cujos elementos se distribuem em dois pares dispostos nas extremidades da enumeração, ficando no centro o membro ímpar —equilíbrio no desequilíbrio—, ordena os diferentes tipos de bebida servida aos presentes. Observe-se, na totalidade do trecho, a conjunção de detalhes sensoriais que estimulam os sentidos da visão, do olfato e do paladar; e na última série, a sonoridade rímica entre os seus membros ("aguamiel" e "mirabel") que determina o apelo para o auditivo:

> Y llegaban *otras, y otras más*, trayendo *perfumes en las cabelleras, flores en los escotes, zapatillas bordadas*, hasta que la nave se llenó de *caras jóvenes* —¡por fin, caras sin antifaces!— *reidoras, iluminadas* por la sorpresa, y que se alegraron más aún cuando de las despensas empezaron a traerse *jarras de sangría* y *aguamiel, vinos de España, licores de frambuesa* y *ciruela mirabel.* (p. 171-2)

Num dos momentos culminantes dessa festiva reunião no Ospedale, novos personagens se juntam aos participantes já enumerados ("Montezuma", Filomeno, os músicos europeus e as discípulas de Vivaldi). Um conjunto de dez membros, em que o último vem precedido pela expressão culminativa "y hasta", enumera-os pela função desempenhada no Ospedale, sugerindo a participação de todos —um *tutti*—

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nesse grande "concerto" barroco e o preenchimento de todos os espaços. Um toque sutil de ironia envolve o último elemento do conjunto:

> (...) hasta que se les unieron *las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas,* sacadas de sus camas, pronto seguidas por *el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero,* y hasta *la boba del desván* que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba (...) (p. 175)

Como se pode notar, essa longa série se subdivide em dois conjuntos que, considerado seu conteúdo, reúnem, equitativamente, cinco elementos femininos e cinco masculinos, embora o último membro feminino ("la boba del desván") apareça deslocado de seus pares, numa espécie de inclusão tardia ou corretiva.

Praticamente encerrando o quinto fragmento, uma construção plurimembre, desdobrada em dois conjuntos que agrupam designativos de alimentos salgados e doces, além do vinho, fornece o "motivo" (o café-da-manhã) que conduzirá os cinco personagens ao fragmento seguinte:

> La hermana tornera apareció con dos cestas repletas de *ensaimadas, quesos, panes de rosca y medialuna, confituras de membrillo, castañas abrillantadas* y *mazapanes con forma de cochinillos rosados,* sobre los que asomaban los golletes de *varias botellas de vino romañola:* "Para que desayunen por el camino." (p. 176)

Apresentados em sua forma plural e sem artigo determinante, os substantivos integrantes dos dois conjuntos —as "duas cestas" ou a imagem concretizada de cornucópias mitológicas, emblema de várias divindades, dentre elas Baco e Ceres— sugerem a infinita abundância dos apetitosos alimentos, expressão de um dos maiores prazeres humanos. Como se sabe, a orgia noturna do Ospedale termina em singular banquete na clara manhã do dia seguinte no cemitério, ao qual os comensais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

são conduzidos pelo "Barquero". Em sua "viagem ao Inferno", os quatro músicos discutem alegremente sobre óperas, dramas clássicos e o teatro de Shakespeare. Nessa oportunidade, outros conjuntos enumerativos surgem no texto. Desta vez, aglutinam nomes de personagens de óperas e concertos, demasiado comuns nos palcos; ou enumeram assindeticamente novos temas e cenários operísticos; ou ainda novos personagens:

> —"... Y es que me voy cansando de los asuntos manidos. ¡Cuántos *Orfeos,* cuántos *Apolos,* cuántas *Ifigenias, Didos* y *Galateas!* (p. 178);
>
> Traer *Polonia, Escocia, Armenia, la Tartaria,* a los escenarios (p. 178);
>
> Otros personajes: *Ginevra, Cunegunda, Griselda, Tamerlán* o *Scanderbergh el albanés,* que tantos pesares dio a los otomanos. (p. 178)[24]

Numa inquieta busca do novo, Vivaldi decide encenar *Motezuma (Drama per Musica)*. Uma pluralidade composta de nove elementos enumera os artifícios teatrais que simulam o incêndio da frota asteca na versão operística do músico veneziano. Cor, brilho, movimento e som apelam para os sentidos da visão e da audição:

> (...) hay *estridencias de pífanos y clarines,* y es el incendio de la flota azteca, con *fuego griego, fumarolas de artificio, centellas, humos* y *pirotecnias de alto vuelo, vocerío, confusión, gritos* y *desastres.* (p. 190)

Outra enumeração pentamembre agrupa elementos ornamentais da última cena da ópera *Montezuma*, em que se comemora a derrota do imperador asteca e projeta a efêmera superposição espacial, associada tanto à última fase da transfor-

[24] Dentre esses personagens citados na fala de Vivaldi, apenas um dá título a uma ópera de Haendel: *Tamerlano* (1724); os demais protagonizam criações do próprio Vivaldi: *Scanderberg* (1718), *Cunegonda* (1726), *Griselda* (1735) e *Ginevra, Principessa di Scozia* (1736).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mação psicológica do personagem "sem rosto" do romance, quanto ao final imprevisível, historicamente, da representação operística:

> (...) el telón, en un cerrar y abrirse de escenario, nos puso en la Gran Plaza de México, ornada de triunfos a la romana, columnas rostrales, bajo un cielo atremolado por *todas las flámulas, gallardetes, estandartes, insignias* y *banderas,* vistos hasta ahora. (p. 191)

Evidentemente esta seriação, ao modo de recolha, fixa as imagens visuais relativas a esse tipo de adorno, remetendo o leitor ao próprio texto carpentieriano, sobretudo à frase "se descubrían llenas de flámulas y gallardetes que tremolaban al viento" (p. 165), tomada do *Quixote*; bem como às imagens visuais retidas na sua memória ("vistos hasta ahora"): um convite ao leitor a participar da obra, a inserir nela a lembrança de suas experiências pessoais.

Como se pode ver, a técnica das construções plurimembres em sua modalidade de seriação é largamente utilizada em *Concierto barroco*, como forma de ordenar e ritmar um mundo em que a acumulação de elementos é essencial, ao ponto de se converter em matéria consubstancial com o próprio relato.

Mas essa técnica enumerativa não se restringe ao agrupamento de substantivos —acompanhados ou não de adjetivos ou expressões equivalentes—; a acumulação de atributos em torno a um só substantivo também atua como um traço definidor do estilo de Carpentier. Eis aqui apenas dois exemplos de singular ressonância estética.

Em sua passagem por Madri, o Amo mexicano e seu criado Filomeno, fartos de vagar por tavernas e livrarias, decidem buscar diversão num prostíbulo:

unesp

> 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.* (p. 163)

Do ponto de vista diegético, a dona do bordel não desempenha nenhuma função e poderia perfeitamente ser omitida, sem qualquer prejuízo para o relato. Aparece no texto apenas como mais uma alusão grotesca à decadente metrópole da colônia mexicana, decadência essa já bastante explorada ao longo do fragmento III. Entretanto, a quase instantânea introdução dessa figura tem enorme valor estilístico, pois situa o leitor diante do *pictórico como referência*, ao mesmo tempo que o conduz à *profundidade referida* (intertextualidade).

No âmbito do pictórico, a série de atributos conferida ao substantivo "ama" (inicialmente um conjunto de cinco elementos justapostos ao qual se juntam outros dois sintagmas de natureza qualificativa) se organiza de modo a compor uma imagem eminentemente visual. O primeiro atributo ("obesa") determina o volume, a massa, a forma arredondada da figura, enquanto os seguintes ("ñata, bizca, leporina, picada de viruelas") vão acrescentando, progressivamente, detalhes grotescos ao seu rosto. Dirigindo o olhar no sentido de uma visão de cima para baixo, a expressão "con el cuello envuelto en bocios" desencadeia o movimento descendente que só se detém no "ancho trasero", situado a poucos centímetros do chão. O caminho percorrido pelo olhar descreve, então, uma linha circular, ao passar do todo para as partes e retornar ao todo novamente. Esse retorno ou nova visão globalizada da figura se expressa no texto pelo sintagma nominal antitético —e antiestético— "enana gigante", com o qual o narrador arremata a descrição.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Essa técnica descritiva instala, pois, o leitor na vertente do *pictórico como referência mediada*, porquanto o processo de construção da figura se asemelha ao procedimento de um pintor que, depois de esboçar a imagem, vai adicionando, com rápidas pinceladas, os pormenores para conseguir o efeito final pretendido. Com arte e técnica de prestidigitação, nesse momento, o narrador leva o leitor a transitar do *pictórico* à *profundidade referida*, uma vez que a palavra mágica "enana gigante", espécie de síntese da série atributiva, tem a força de evocar o retrato da anã que integra o ambíguo e fascinante quadro *Las meninas*, de Velázquez, o expoente máximo da pintura barroca espanhola, ao lado de Zurbarán, Francisco Ribalta e Murillo. Contudo, o narrador carpentieriano, provoca um estranhamento no espírito do leitor, ao proceder a uma revisão irônica, ou mesmo sarcástica, da imagem da anã "Mary Bárbola" ternamente imparcial, tal como aparece no conjunto das variadas figuras humanas de *Las meninas*.

Ao contrário da pintura de Velázquez, a representação do escritor cubano é grotescamente cruel e irônica, desprovida de qualquer traço que pudesse amenizar as deformidades da anã ou atribuir certa dignidade humana à sua forma "anormal". Instalada num ambiente noturno e vulgar, completamente oposto à realidade doméstica da cena palaciana de Velázquez, a anã de Carpentier, como dona de prostíbulo, parece suportar todo o simbolismo associado a esse misterioso e estranho ser, iniciado nos segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas, ao qual é conferida a prerrogativa de participar de toda a malícia do inconsciente (Chevalier, 1989, p. 49-50). Em lugar de valorizar a estética do feio e do grotesco, uma das características do barroco datado, Carpentier parece ridicularizá-la.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Assim, o autor cubano interfere na leitura, até certo ponto cristalizada, que se costuma fazer do retrato da anã na conhecida obra do pintor espanhol, pois se o leitor assimilar essa desconcertante visão carpentieriana e estabelecer as possíveis relações com o quadro, dificilmente voltará a ver a figura da anã com os mesmos olhos de antes. Neste caso, o encontro do leitor-observador com as duas obras artísticas resulta numa experiência duplamente enriquecedora: por um lado, concorre para modificar a sua leitura; por outro, a obra pictórica sofre, em virtude da nova interpretação que se lhe dá, "um acréscimo de ser" (Cf. Vattimo, 1987, p. 101-2).

Curiosamente, o outro exemplo de acumulação atributiva se associa também à expressão da idéia de decadência. Desta vez, o alvo é a cidade de Veneza, etapa final da viagem dos personagens americanos. Recorde-se que, após a partida do "indiano", Filomeno lança um olhar ao seu redor e lhe parece que a cidade sofreu uma grande transformação:

> 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. (p. 201)

A impressão da súbita metamorfose de Veneza constitui mais um índice de que a ação narrativa se situa, agora, no século XX. A decadência da cidade, já entrevista no século XVIII, projeta-se aqui, fisicamente, nos edifícios e monumentos venezianos cujas imagens se multiplicaram aos milhares, durante muito tempo, em cartazes de propaganda turística. A vertiginosa passagem do tempo se estampa no aspecto envelhecido da cidade, sugerido essencialmente pela atitude expressionista

unesp

de personificação das construções urbanas que, tal como o rosto humano, adquirem rugas e manchas de senilidade ("salíanle arrugas en las caras de sus paredes cansadas..."). O conjunto quadrimembre de particípios justapostos, atualizados com função adjetiva, detalha progressivamente a decrepitude e a ruína da cidade-monumento, corroída e minada pela força destruidora do tempo.

Mas, se o aspecto envelhecido da arquitetura veneziana é desolador, por outro lado, a música —elemento de percepção acústica— sobrevive à ação corrosiva do tempo e se renova. É somente no ritmo musical, que presentifica e projeta o seu espírito no futuro, onde o otimista Filomeno parece encontrar pulsação de vida:

> Y parecíale a Filomeno que, al fin y al cabo, *lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado* hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre, era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo (...) (p. 202)

Essa enumeração quadrimembre de adjetivos justapostos, se distribui, do ponto de vista semântico, em dois pares ("vivo, actual"; "proyectado, asaeteado") que revigoram as duas idéias básicas presentes no conjunto: a sobrevivência e a imortalidade da arte musical até então desenvolvida, e a sua contribuição no que virá depois. Os dois elementos finais da série exprimem esse movimento em direção ao futuro, sugerido inclusive visualmente pela imagem de flecha apontada para frente e para o alto, clara antecipação da imagem do trompete de Armstrong que se fará ouvir em seguida.

A quase obsessiva tendência carpentieriana a ordenar o universo múltiple e revolto de *Concierto barroco* se manifesta também na organização de pluralidades constituídas pela classe de palavras ou parte do discurso destinada a designar ações:

unesp

o verbo. No exemplo abaixo, assemelhando-se a uma avalanche provocada pelo rompimento de um dique (verbal, neste caso, em seu duplo sentido), uma enumeração composta de oito elementos reúne diferentes verbos que, sem serem sinônimos, estão estreitamente vinculados também do ponto de vista semântico. Trata-se de variadas formas de o público extravasar, incentivado pelo tempo de permissividade próprio do carnaval, todas as tensões e repressões ordinárias. Como num livre mercado e sob o signo do disfarce ou da máscara, as manifestações verbais do público se entrecruzam e se confundem com a imaginada voz dos vendedores e artistas ambulantes que oferecem e apregoam os seus produtos e espetáculos a esse mesmo público:

> Cada cual *hablaba, gritaba, cantaba, pregonaba, afrentaba, ofrecía, requebraba, insinuaba,* con voz que no era la suya, entre el retablo de títeres, el escenario de farsantes, la cátedra del astrólogo o el muestrario del vendedor de yerbas de buen querer, elíxires para aliviar el dolor de ijada o devolver arrestos a los ancianos. (p. 167)

Neste contexto, onde as imagens sonoras disputam espaço com as visuais, o inventário das oito ações designadas por verbos em pretérito imperfeito do indicativo se mostra duplamente voltado para as sensações auditivas. Assim, além de agrupar vocábulos representativos da emissão da voz humana em suas diferentes modalidades de expressão (falar, gritar, cantar etc.), combina formas verbais, quase todas de primeira conjugação, sendo que a desinência modo-temporal e número-pessoal da primeira forma ("hablaba") ressoa na da segunda ("gritaba"), e assim por diante, produzindo um efeito de abundância ou de proliferação sonora e rítmica. Por outro lado, o ritmo cadenciado da enumeração de elementos em fila se acentua na

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

escolha e disposição de vocábulos inicialmente trissílabos ("hablaba, gritaba, cantaba"); alonga-se nas duas formas seguintes ("pregonaba, afrentaba") de quatro sílabas; rompe-se com o surgimento da forma "ofrecía", único verbo de segunda conjugação, para recuperar-se em "requebraba" que, por sua vez, prolonga-se e fica vibrando em "insinuaba", vocábulo pentassilábico. Na verdade, mais que um simples alinhamento de palavras (verbos), cada elemento do conjunto constitui, por si só, um predicado verbal que assinala em ordem sucessiva, quer por sua natureza, quer pela ausência do liame de conjunções, o dinamismo pretendido na representação da cena.

Em outros casos, o processo enumerativo agrupa vocábulos que expressam sucessão progressiva de ações:

> —"Gracias de todos modos" —dijo el indiano, cerrando los ojos con tal peso de párpados que apenas si advirtió que *lo sacaban* de la barca, *lo subían* por una escalera, *lo desnudaban, acostaban, arrebujaban,* metiéndole varias almohadas debajo de la cabeza. (p. 184)

O percurso e o rápido efeito do vinho tinto ingerido encontram expressão num conjunto trimembre de verbos. Imagens sensoriais (cor, forma, sabor, torpor) se combinam neste pequeno enunciado sinestésico:

> (...) y entretanto, sobre la mesa, habían desfilado varios frascos panzones, envueltos en pajas coloreadas, de un tinto liviano, de los que no ponen costras moradas en los labios, pero *se cuelan, bajan* y *se trepan,* con regocijante facilidad. (p. 170)

Mediante a justaposição de infinitivos (formas lingüísticas com duplo caráter, verbal e substantivo), de sentido antitético, outra série pentamenbre nomeia ritmadamente os incessantes movimentos dos personagens, dispostos em fila "danzante y

culebreante", em cena noturna no Ospedale della Pietà. No caso, parece estabelecer-se uma relação icônica entre realidade representada e sua expressão lingüística:

> ***Kábala-sum-sum-sum*** —repetían los demás hasta que, rendidos de tanto *girar, subir, bajar, entrar, salir,* volvieron al ruedo de la orquesta y se dejaron caer, todos, riendo, sobre la alfombra encarnada, en torno a las copas y botellas. (p. 175)

A acumulação de formas verbais justapostas constrói séries cujo efeito quase sempre é o de destacar a rapidez das ações expressas pelos verbos. Em outro contexto, a narração do combate entre o negro Golomón e o pirata Girón ganha agilidade e vigor, ao mesmo tempo que as ações descritas revelam uma gradual vantagem do negro africano sobre o branco europeu, numa demonstração que rivaliza duas habilidades: a astúcia do homem primitivo diante do animal bravio e a destreza do iniciado na arte de manejar a espada:

> 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. Pero, luego de *burlarlo, sofocarlo, fatigarlo, acosarlo,* con mañas de las que se usan en los apartamientos de ganado bravío, el animoso Salvador:
>
> *"... hízose afuera y le apuntó derecho*
> *metiéndole la lanza por el pecho."* (p. 159)[25]

O procedimento estilístico baseado na construção de pluralidades se intensifica de tal modo no discurso carpentieriano que acaba atingindo até a categoria adverbial. Após a livre inserção de dois "motivos" anacrônicos (as alusões ao túmulo de Stravinsky, enterrado em Veneza, em 1971, e à transferência para a Alemanha do cadáver de Wagner, em 1883) quando Vivaldi, Haendel e Scarlatti se encontram na

[25] Citação textual de dois versos do poema *Espejo de paciencia* (Op. cit., p. 103).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

cidade italiana; desencadeia-se no relato, justamente por impulso dos anacronismos, uma vertiginosa aceleração temporal. O novo retrocesso cronológico, possível graças à representação teatral —ópera *Montezuma* (1733)—, aliado aos episódios vividos pelo Amo mexicano no carnaval e no cemitério, levam-no a perder a própria noção do tempo mensurável, e o projetam num recorte atemporal. Tal indefinição categorial se reflete no discurso mediante a acumulação de formas adverbiais que se expandem em movimento retrospectivo. A intenção de figurar a noite do concerto barroco, já fora do tempo, de qualquer tempo, propicia a criação de neologismo e culmina com a impossibilidade de situar o episódio na linha temporal cronológica:

> —"¡Eso sí que está raro!" —observa el indiano, al darse cuenta de que el Signor Massimiliano Miler se ha quitado el disfraz que él —el que está aquí, en este palco, el rico, el riquísimo negociante de plata— llevaba puesto *anoche*, *antenoche* o *ante-ante-ante-nochísima, o no sé cuando* (...) (p. 187-8)

A confusa e arbitrária versão operística da conquista do México, assistida pelo personagem, contribui para confundi-lo ainda mais na atmosfera carnavalesca que continua repercutindo em sua memória, bem como na do personagem narrador. Três expressões temporais se ordenam em série, estabelecendo certo paralelismo com a do exemplo anterior:

> (...) se le confunde el cantante con las tantas y tantas gentes de personalidad cambiada como pudieron verse en el carnaval vivido *anoche, antesdeanoche o no sé cuándo* (...) (p. 188)

Nos dois últimos contextos, à medida que as séries enumerativas se estendem formalmente, produzem o efeito de um gradativo distanciamento temporal que, em vez de localizar o fenômeno na linha do tempo, tende à indefinição. Ou seja, cada

unesp

elemento acrescentado amplia o círculo das possibilidades de localização do fato num determinado ponto do passado, até se perder no horizonte difuso do "no sé cuándo", frustrando, assim, tanto as expectativas do personagem quanto as do leitor. Contudo, no exemplo abaixo, espécie de réplica formal de tal procedimento, o efeito produzido é radicalmente contrário: a série trimembre reúne elementos temporais que situam a ação num exato momento de um passado próximo e concreto. O acréscimo de cada uma das expressões adverbiais selecionadas reflete um estreitamento do círculo temporal, em torno de um ponto cada vez mais preciso e mais próximo do momento da enunciação. Isto ocorre no início do fragmento VIII, em meio às reflexões sobre a "viagem onírica", ou busca inconsciente da identidade mexicana, cuja etapa final acaba de ser representada literária e operisticamente no fragmento anterior. Resgatada, portanto, a vertente do real e deixado atrás o âmbito mágico da representação lírico-dramática, o personagem supostamente transformado recupera o consciente domínio sobre o tempo e pode recordar com clareza emoções e sensações antes experimentadas:

> Y sin embargo *hoy, esta tarde, hace un momento,* me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música del Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos (...) (p.197)

Paralelismos

Respondendo à vontade estilística de incluir a pluralidade dos objetos — apresentados no máximo de sua concreção— numa unidade integradora, totalizante,

unesp

o exercício carpentieriano de organizar a realidade multiforme, estridente, colorida e caótica de *Concierto barroco* se ancora no processo de ordenação de sintagmas nominais em conjuntos semelhantes, segundo se viu. Por outro lado, a organização desse mundo plural se apóia, no nível da frase, na "combinação do princípio da identidade com o da diferença, através de uma extensão" (Santos Silva, 1981, p. 134), ou seja, no paralelismo de estruturas sintáticas, já definido no capítulo anterior de nosso trabalho.

Evidentemente, na complexa organização do texto carpentieriano os distintos procedimentos estilísticos se apresentam, não raro, imbricados, entrecruzados ou superpostos. Assim, para efeito de análise formal dos processos utilizados pelo escritor e visando à clareza expositiva, recorreremos, sempre que necessário, a exemplos já mencionados anteriormente, mesmo com o risco de repetirmos informações já fornecidas ou sugeridas a partir de outro enfoque. É o caso, por exemplo, do primeiro parágrafo de *Concierto barroco*, em que o narrador enumera os objetos de prata pertencentes ao rico comerciante mexicano, antes analisado sob o prisma da acumulação de sintagmas nominais (seriação). Interessa-nos, agora, a organização de sua estrutura sintática.

Trata-se de um longo período composto por justaposição, envolvendo nove orações de predicado nominal, cujo núcleo constitui —do duplo ponto de vista, formal e conceitual— o centro do período. A partir desse centro vão-se acrescentando outros elementos que se articulam de modo a formar o todo orgânico. A predominância da parataxe sobre a hipotaxe assinala uma visão estática do objeto

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

descrito e orienta o leitor para a captação de sensações basicamente visuais e auditivas.

O conjunto paralelístico se conforma pela identidade da estrutura sintática das orações de predicado nominal, caracterizada pela elipse do verbo de ligação e a ordem inversa dos constituintes oracionais: predicativo do sujeito + sujeito. Essa ordenação, tendo por eixo a anafórica expressão atributiva inicial ("de plata"), converte o paralelismo na coluna dorsal que sustenta o tecido discursivo, ou na forma que dá relevo e consistência ao segmento. A reiterada antecipação do sintagma "de plata" torna mais espesso o seu significado (riqueza), o qual é sistematicamente retomado no interior das seguintes partes de orações: "árbol *de plata* labrada", "concavidad *de sus platas*", "granada *de plata*", "trabajadores *de la plata*", "pargo *de plata*". Contribui, destarte, para conferir plasticidade a cada um dos membros constituintes do conjunto, por meio de imagens esquemáticas e sugestivas — imagens visuais e táteis (cintilações e dureza material dos objetos descritos), além de auditivas—:

De plata *los delgados cuchillos, los finos tenedores;*
de plata *los platos* donde un árbol *de plata* labrada en la concavidad *de sus platas* [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 entrelaza- [miento de algas;
de plata *los saleros,*
de plata *los cascanueces,*
de plata *los cubiletes,*
de plata *las cucharillas* con adorno de iniciales... (p. 147)

Como se pode notar, essas unidades oracionais apresentam uma estrutura básica que parece obedecer a certos esquemas de composição arquitetônica ou musical, sendo passíveis, portanto, de representação gráfica bastante ilustrativa. Observe-se que, além do grande paralelismo, formado pela reiteração do sintagma "de plata" (predicativo do sujeito), seguido de outro sintagma (sujeito), surge um paralelismo menor, menos regular, no interior da expansão de algumas orações nominais. Assim, por exemplo, no segundo membro do grande conjunto paralelístico, o sujeito ("los platos") constitui o antecedente substantivo de uma oração subordinada adjetiva, introduzida pelo relativo "donde": "donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados"; no terceiro, a um sintagma de valor adjetivo ("de tres bandejas redondas") segue toda uma expansão de idêntico valor adjetivo ("coronadas por una granada de plata"); no quarto membro, a frase "amartillados por los trabajadores de la plata" qualifica o sujeito "los jarros de vino" e, desse modo, propicia sua aproximação formal com expansões adjetivas anteriores; no quinto, o sintagma "con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas" é reproduzido parcialmente no nono membro ("con adorno de iniciales").

Em contraste com o desenvolvimento e certa complexidade de tais membros, encontra-se o vazio momentâneo criado pela não expansão das orações nominais que constituem o sexto, o sétimo e o oitavo membros do paralelismo maior. Essa repentina mudança na construção provoca um brusco corte no ritmo lento do conjunto e promove uma breve aceleração no ritmo da descrição. A atualização de "con adorno de iniciales", para qualificar o sujeito do último membro, insinua o retorno ao ritmo anterior, mas este fica em suspenso pelo signo gráfico de reticências. Tem-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

se, assim, a impressão de que o narrador teria ainda muita coisa a acrescentar, mediante uma simples operação de enlace ou de inserção de novos elementos na estrutura básica; porém, ao mesmo tempo, as reticências parecem apontar para o procedimento de criação e ruptura do sistema rítmico. Apesar da abundância de frases e do espessamento semântico que comunicam, tais estruturas não apresentam grande dificuldade de compreensão e se ajustam perfeitamente à natureza barroca da realidade descrita.

Mais longo e bastante complexo é o enunciado que abre o fragmento IV de *Concierto barroco*, no qual predominam as construções hipotáticas, pois se pauta em estruturas paralelísticas, proliferantes em suas mais diferentes partes, formando um caprichoso desenho. Tendo em vista a natureza de sua construção, o referido enunciado pode ser representado graficamente do seguinte modo:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

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,
en llovidos reflejos sobre el embaldosado de las plazas,
en brumosas manchas puestas a lo largo de las paredes lamidas por pequeñas olas silenciosas;
entre evanescencias, sordinas, luces ocres y tristeza de moho
a la sombra de los puentes abiertos sobre la quietud de los canales;
al pie de los cipreses
que eran como árboles apenas esbozados;
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,
en rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas,
trajes ajedrezados en añil y azafrán,
moñas y escarapelas,
listados de caramelo y palo de barbería,
bicornios y plumajes (...) (p.165-166)

Em primeiro lugar, chama a atenção o acúmulo de informações contidas no período cuja construção é hiperbática, embora não exclusivamente, e paralelística em diferentes graus e modos.

A oração principal ("había estallado el carnaval, el gran carnaval de Epifanía") ocupa mais ou menos o centro da seqüência discursiva. Em torno dessa oração se forma um macroconjunto paralelístico, constituído de complementos circunstanciais, introduzidos por distintas preposições ("en", "bajo", "entre"). De acordo com a circunstância verbal denotada, se configuram dois principais subconjuntos paralelísticos.

O primeiro deles está formado por complementos circunstanciais de modo que, encabeçados pela preposição "en", circunscrevem materialmente a oração principal no centro do período em análise: "En gris de agua y cielos aneblados, a pesar de la suavidad de aquel invierno"; (...) "*había estallado el carnaval*"; "en amarillo naranja y amarillo mandarina...". Em seu interior, surge, ao modo de encaixe, o segundo subconjunto paralelístico, constituído de complementos circunstanciais de lugar que se conectam com o verbo da oração principal através das preposições "bajo"e "entre". Encaixadas dentro desses complementos circunstanciais de lugar, se desenvolvem orações subordinadas, quer de valor temporal ("cuando se pintaban..."; "al ser devueltas..."), quer de valor adjetivo ("que se abrían o se entremezclaban"; "que desdibujaban el contorno de iglesias y palacios"; "que se definía"; "que eran como árboles apenas esbozados"), as quais se fazem acompanhar ora de complemento circunstancial de modo, ora de lugar (com ou sem expansão adjetiva),

unesp

gerando microconjuntos paralelísticos. Alguns deles, os de modo e os de lugar, refletem semanticamente os dois principais subconjuntos do macroparalelismo.

As preposições "bajo" e "entre", que formam o eixo do segundo grande subconjunto paralelístico, conotam a posição de inferioridade do sujeito da oração principal ("el carnaval") em relação ao infinito, agora um tanto difuso, já que o céu e os horizontes se encontram velados pela névoa e pelas nuvens cinzentas. "Bajo" parece isolar o acontecimento do plano superior ou divino, situando-o no plano do terrenal e profano. A preposição "entre", três vezes reiterada, confina o mesmo sujeito dentro dos limites indicados na descrição do espaço ambiente, coincidindo com a sua localização no centro do período.

Por outro lado, quer funcionando como elo entre o verbo "se definía" na oração subordinada adjetiva ("humedad que se definía") e seus complementos circunstanciais de modo ("en tono de algas...", "en llovidos reflejos...", "en brumosas manchas..."); quer servindo de enlace entre o verbo da oração principal ("había estallado") e seus complementos circunstanciais de modo ("En gris de agua...", "en amarillo naranja...", "en amarillo canario...", "en rojo granate..."), a reiterada preposição "en" propicia un diálogo cromático com o segundo subconjunto encabeçado por "bajo" e "entre". Simultaneamente, desencadeia um contraste entre os tons de aquarela lavada e os tons vibrantes, introduzidos no texto após o aparecimento da oração principal. Assim, todo esse jogo de cores confere, ao discurso, um predominante caráter descritivo que enfatiza a plasticidade da cena. É notória também a aceleração no ritmo das frases descritivas, depois da introdução do sujeito "carnaval": aparente enumeração caótica de fantasias e adereços variados, nos quais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ressaltam, em primeiro lugar, os contrastes de cores e de formas geométricas. Contudo, há também aí uma certa ordem, pois os curtos sintagmas nominais se relacionam formalmente mediante a conjunção "y" e se agrupam, segundo as particularidades que designam, dentro de um campo semântico mais abrangente.

Diante da recorrência de tais procedimentos estilísticos que, além de servirem de base para o paralelismo, privilegiam imagens visuais centradas nas cores e formas dos objetos, ora esmaecidas, ora vibrantes e nítidas, parece válido relacioná-los com certos recursos utilizados na arte de compor música. Pense-se, por exemplo, na música descritiva que pretendia —através dos sons— sugerir aos ouvintes sensações visuais, táteis e até mesmo olfativas; pense-se, também, nas escalas cromáticas da música, onde as notas se sucedem por semitons. Analogamente ao gênero cromático musical, o cromatismo do texto carpentieriano está centrado na mesma base (cores pálidas ou cores fortes); as variações decorrem da matização dos tons ou modulação de cores:

> en amarillo naranja y amarillo mandarina,
> en amarillo canario y en verde rana
> en rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas (...) (p. 166)

Evidentemente, não se pretende afirmar aqui que o autor cubano reproduz em seu texto os procedimentos da arte musical, mesmo porque literatura e música são duas artes que, apesar das possíveis correspondências e analogias, conservam as suas especificidades, trabalham com diferentes códigos. Entretanto, as técnicas de composição empregadas por um escritor como Carpentier, empenhado em imprimir solidez e plasticidade às estruturas de suas narrativas, induzem o leitor assíduo a as-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sociá-las, por um lado, com técnicas arquitetônicas aprendidas pelo jovem Carpentier, quando estudante de arquitetura; e, por outro, com esquemas musicais familiares ao músico frustrado que, durante muito tempo, colaborou com músicos americanos e europeus e escreveu uma história da música cubana (*La música en Cuba*). Igualmente conhecido é um de seus objetivos fundamentais como escritor: encontrar, por meio das formas utilizadas na música, o ajuste perfeito entre o tema e a forma de expressão em suas narrativas[26] .

Retomando os exemplos analisados e seguindo essa linha de pensamento, não parece fora de propósito estabelecer uma analogia entre eles: em ambos a monotonia criada pela difusão das frases iniciais, separadas graficamente pelo ponto e vírgula, é quebrada pela introdução de frases curtas e ágeis, interrompidas apenas por vírgulas, signo de pausas mais breves no discurso. Nesse sentido, pode-se dizer que há uma certa simetria entre os dois segmentos, nos quais, para conseguir a sensação de variedade, o escritor recorre ao efeito de contraste. Tal organização do discurso evoca certos procedimentos utilizados por compositores como Vivaldi, por exemplo, em *As quatro estações*[27] , seu mais conhecido e executado concerto, incluído no

---

[26] Em seu artigo "Novela y música", publicado no jornal *El Nacional* de Caracas, em 08 de novembro de 1955, e incluído em *Letra & Solfa* (1975), Carpentier comenta o "raro hecho de que la novela sea uno de los muy pocos medios de expresión artística que suelen prescindir de toda disciplina formal". Destaca a vantagem do músico sobre o romancista, já que aquele trabalha com rigorosas estruturas, nas quais encontra "las ventajas del orden, del equilibrio, de la claridad". Tal preocupação o leva a dizer: "¿No sería interesante que, en ciertos casos, los novelistas trabajaran dentro de una forma determinada, como tan naturalmente hacen los músicos, tratando de compactar lo creado en un bloque sin fisuras? (...) La literatura actual nos ofrece ya más de un ejemplo de esa preocupación que parece responder a una honda necesidad del espíritu".

As obras de Carpentier parecem corresponder à aplicação prática de suas teorias e reflexões. Vários críticos e estudiosos de sua obra ficcional já apontaram a presença de formas musicais em *El acoso*, "Viaje a la semilla", *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces*, *El reino de este mundo*, *El recurso del método* e em *Concierto barroco*.

[27] Nessa obra, que faz parte do Op. 8, Vivaldi consegue belos e ricos efeitos sonoros utilizando-se do conceito de contraste no confronto entre o *forte* e o *piano*, no emprego das massas instrumentais (contraposições *tutti/solo*), dos andamentos (polarizações do gênero *rápido/lento* - *Allegro/Adagio*), dos ritmos (pulsar simétrico e assimétrico) e das relações tonais (a oposição entre a tonalidade básica do concerto e as

unesp

gênero *concerto grosso*, cuja estrutura parece, em certos momentos, servir de apoio ao texto carpentieriano[28].

Com efeito, sem perder de vista as especificidades dos códigos próprios da música e da literatura, não se pode negar que certos meios de expressão lingüística empregados pelo escritor cubano são análogos a recursos freqüentes na arte musical, sem falar no paralelismo que, como se sabe, é um conceito recorrente na técnica e na terminologia musical (movimento paralelo, escalas paralelas, sucessões paralelas).

Outro exemplo de frases paralelísticas arquitetonicamente organizadas —que embora mantenham correlações sintáticas, estão centradas no princípio antitético—

---

outras próximas ou mais distantes dela). Recorre, talvez pela primeira vez no conjunto de sua obra, à imitação da natureza, encaminhando-se para a "tradução de impressões" sensíveis. É inegável a inspiração literária de uma boa parte desses concertos e até mesmo do ciclo completo.

Em *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, Leonardo Acosta estabelece correspondências entre os quatro fragmentos centrais de *Concierto barroco* (IV-VII) e as quatro estações do concerto de Vivaldi: "*Las cuatro estaciones*, en la novela de Carpentier, están ligeramente 'desfasadas' con respecto a su orden habitual". Apoiado em referências do próprio texto literário, o musicólogo cubano relaciona o frag. IV com o *inverno* (carnaval); a *primavera* corresponde ao frag. V (Ospedale); o *verão,* ao frag. VI (cemitério) e o *outono*, ao frag. VII (teatro) (Cf. ACOSTA, 1981, 91). Por sua vez, Marina Galvez Acero, em "Estructura musical del *Concierto barroco* de Carpentier", procura demonstrar na estrutura da narrativa carpentieriana a estrutura formal do concerto (Cf. ACERO, 1978, 538-53).

[28] Uma referência explícita a *As quatro estações* aparece no fragmento final de *Concierto barroco*. Os dois personagens americanos entram numa loja especializada em artigos musicais e se deparam com essa obra de Vivaldi. Mais uma vez Filomeno manifesta sua irreverência, ao mencionar a "debilidade" vivaldiana pelas mulheres. O trecho é o seguinte: "—«Cada cual tiene sus debilidades. Porque, a éste, le ha dado siempre por las mujeres» —dijo Filomeno, señalando unos conciertos del Preste Antonio, titulados 'Primavera', 'Estío', 'Otoño', 'Invierno', cada uno encabezado —explicado— por un lindo soneto." Ao modo de resposta, o "indiano" acrescenta: "—«Ése vivirá siempre en primavera, aunque lo agarre el invierno» —dijo el indiano." (p.199).

A ambigüidade contida em tais comentários dá margem a mais de uma interpretação. Assim, além de aceitar a insinuação do negro a respeito do interesse do Padre Vivaldi pelo sexo oposto —sinal de juventude (a primavera, segundo a tradicional aplicação das estações do ano às diferentes fases da vida humana)—, a frase do "indiano" parece aludir também à "juventude" da obra vivaldiana, renovada a cada execução desse concerto, cuja publicação se deu em Amsterdam, provavelmente em 1724 (Op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione,* livro I: *Le quatto stagioni)*; ao "renascimento" do músico, depois de dois séculos de "esquecimento", por volta dos anos de 1930-40, quando *As quatro estações* bateram recordes de gravação em disco; à presença dessa obra no próprio *Concierto barroco* e, portanto, a confirmação de sua vigência em outra época. Porém, o mais interessante —e certamente Carpentier não o ignorava— é que, na composição da ópera *Montezuma* (1733), Vivaldi aproveita 2,15' do *Allegro* inicial do *Concerto em mi maior* (*Primavera*). Tal procedimento não deixa de ser uma maneira de "revitalizar" a própria obra que já havia completado nove anos de publicação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

pode ser tomado do trecho abaixo. Nele o narrador estabelece, indiretamente, um paralelo entre um "aquí" e um "allá", signos dêiticos que, em virtude do deslocamento espacial dos personagens, variam a indicação situacional:

> Aquí, las posadas eran malas, con el olor a aceite rancio que se colaba en los cuartos, y en muchas ventas no podía descansarse a gusto por la bulla que en los patios armaban los representantes, clamando los versos de una loa, o metidos en griterías de emperadores romanos, haciendo alternar las togas de sábana y cortina con los trajes de bobos y vizcaínos, cuyos entremeses se acompañaban de músicas que
>
> **si** *mucho divertían al negro por la novedad,* *bastante disgustaban al Amo por lo destempladas.* (p. 162)

Tanto como os três subseqüentes, esse enunciado faz parte do fragmento III, dedicado particularmente a contrastar, de modo direto ou indireto, a "ruindade" da capital espanhola com as "maravilhas" mexicanas e cubanas. Ao mesmo tempo, nas frases destacadas, de perfeita simetria, o narrador expõe as reações antitéticas do personagem Amo e as de Filomeno, diante do que vivenciam na metrópole do Vice-Reino hispânico. Assim, apesar da quase identidade formal existente entre as duas orações (complemento circunstancial de intensidade - verbo - objeto direto preposicionado - complemento circunstancial de causa), temos, do ponto de vista do conteúdo, dois elementos antitéticos essenciais: criado/amo, divertir/desagradar. Duas vozes em contraponto numa mesma melodia.

Compare-se, agora, esse exemplo com o que segue:

> Quedó la casa cerrada para mejor holgorio de los forasteros, y las horas del mediodía serían cuando ambos volvieron a su albergue, luego de almorzar alegremente con las putas. Pero,
>
> **si** *Filomeno se relamía de gusto recordando su primer festín de carne blanca,* *el Amo*, seguido por una chusma de mendigos apenas aparecía en las calles donde ya era conocida la pinta de su jarano con recamados de

> plata, *no cesaba en sus lamentos contra la ruindad de esta villa harto alabada* —poca cosa era, en verdad, comparada con lo quedado en la otra orilla del Océano — *donde un caballero de su mérito y apostura tenía que aliviarse con putas, por no hallar señora de condición que le abriera las cortinas de su alcoba.* (p. 163)

Evidentemente, a estrutura básica das frases em destaque formam paralelismo com as do exemplo anterior, tendo agora por eixo a conjunção *si*, presente na primeira parte de ambas construções. No nível semântico, a ordenação das frases obedece à mesma seqüência (reações de Filomeno - reações do Amo); mas a introdução de elementos explicativos —que reiteram a depreciação do "aquí" e a glorificação do "allá"—, no segundo membro do conjunto em análise, produz a dissolução da simetria e a conseqüente desproporção deste em relação ao segundo membro do conjunto anteriormente analisado. Por outro lado, se mantém a contraposição das reações do criado (positivas) e as do Amo (negativas), o que vem reforçar o paralelismo: enquanto o negro —protótipo da segregação étnica— regozija-se por ter dormido, pela primeira vez, com putas brancas (novidade), o Amo se decepciona por ter que fazê-lo, pois não encontra coisa melhor. Ressaltam-se, desse modo, as diferenças socioculturais entre os dois personagens, bem como a abertura do negro para vivenciar e assimilar novas experiências, em oposição à resistência do branco que deseja a manutenção de seu *status*. Contraponto de duas vozes numa mesma melodia, com variações.

unesp

O contraponto formado entre o "aquí" e o "allá", constituinte de um dos grandes paralelismos conceituais no fragmento III, suscita a exploração do contraste entre a vulgaridade ou falta de criatividade da culinária espanhola face à excelência ou ao exotismo da cozinha americana. Sua expressão lingüística se dá mediante frases ancoradas em certo paralelismo formal, desencadeado a partir da anáfora inicial (repetição da preposição "ante") em cada um dos enunciados que compõem o trecho abaixo. Nesse conjunto bimembre se particulariza a recordação de cada um dos personagens americanos acerca dos pratos típicos de seus respectivos países. Observe-se que, embora ambos reajam de modo idêntico (negativamente) perante a culinária espanhola, o segundo membro do conjunto (manifestação relativa ao negro) se apresenta mais dilatado do que o primeiro (expressão do pensamento do branco), em consonância com a estrutura que rege o exemplo anterior e o posterior:

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 obscuras 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 leonadas* tenían más sustancia que los *solomos* de estas tierras. (p. 162)

Mediante a forma do paralelismo, tem-se a reexposição do universo cultural dos personagens americanos, em situações variadas, por via de um diferente número de pormenores. A manutenção da estrutura paralelística é, portanto, um modo coe-

rente de apresentar um mesmo tema sob outros disfarces ou distintos enfoques. Por isso, novo contraste se abre no interior de cada membro do conjunto paralelístico para sugerir algumas diferenças existentes entre o mexicano e o cubano. Assim, enquanto no primeiro membro predominam pratos preparados com produtos do reino animal (iguarias como "peces guachinangos", "guajolote", ao lado das desenxabidas "albóndigas" e "merluzas"); no segundo prevalecem os provenientes do reino vegetal, frutos da terra ("aguacate", "bulbos de malanga", ao lado das insípidas "berzas", "alubias", "garbanzos" e "col"), insinuação da tendência do descendente de africanos para o telúrico, o natural e o primitivo, ou o agrário na economia escravocrata cubana. O ponto de convergência entre os elementos evocados pelos dois personagens é o fruto do mar (peixes e caranguejos), ponto de contato ou de aproximação entre as duas culturas.

No trecho subseqüente, duas orações de idêntica estrutura sintática (verbo - sujeito - complementos) formam um novo conjunto paralelístico bimembre. No primeiro membro se revela uma das habilidades do Amo (narrar histórias); no segundo, duas de Filomeno (cantar e dançar ritmos afro-cubanos):

> Aquella noche se bebió recio,
>
> *contó el Amo sus andanzas de minero por las tierras de Taxco* y *bailó Filomeno las danzas de su país a compás de una tonanada*, cantada por él, en cuyo estribillo se hablaba de una culebra *cuyos ojos parecían candela* y *cuyos dientes parecían alfileres*. (p. 163)

Nesse conjunto, além da perfeita identidade sintática da primeira oração de cada um de seus membros constitutivos,

> contó el Amo sus andanzas de minero por las tierras de Taxco
> bailó Filomeno las danzas de su país a compás de una tonada,

chama a atenção o surgimento de dois vocábulos praticamente homófonos, pertencentes a um gênero próximo: "andanzas" e "danzas", que vem reforçar a impressão de *divertimento* suscitada pela leitura de *Concierto barroco*, em geral, e do fragmento III em particular. Indo mais além, embora com o risco de incorrer em preciosismo crítico, pensamos que a referida homofonia está semanticamente motivada: Filomeno canta a conga de "La culebra" e dança a seu ritmo. Segundo o próprio Carpentier (1984, p. 291), tal dança dramática, mais que uma marcha rítmica coletiva, consistia num balé *ambulante*, ou seja, a base da relação com "andanzas". Por outro lado, de acordo com Brenet (1981, p. 254), os cantos populares pertencem à música homofônica (música executada em uníssono)[29] e esta noção musical parece espelhar-se, lingüisticamente, no efeito sônico produzido por "andanzas"/"danzas". Como era de se esperar, num texto em prosa, o efeito sonoro dos dois vocábulos é atenuado pela introdução de dois complementos ("de minero" e "de su país"), respectivamente. Tal procedimento evita que os dois substantivos ocupem o cume entonacional da frase e relativiza o efeito sonoro da rima.

De modo análogo aos exemplos anteriores, a oração principal do segundo membro do conjunto se desdobra em orações subordinadas, propiciando o surgi-

---

[29] Em *La música en Cuba*, Carpentier afirma: "Por lo general, en la música lucumí como en la ñáñiga, la melodía es amplia, noble, lenta por contraste con el dinamismo de la batería. Se canta, por los fieles, al unísono o a la octava" (Op. cit., p. 295).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mento de um paralelismo menor, independente do primeiro. A estrutura em questão exemplifica um dos procedimentos característicos e recorrentes no estilo carpentieriano: a proliferação de orações a partir de núcleos básicos para formar construções sumamente complexas. Trata-se, agora, de duas orações subordinadas adjetivas idênticas, de mesmo nível hierárquico, posto que ligadas pela conjunção coordenativa "y", as quais, mediante o nexo relativo "cuyos", articulam-se com o mesmo antecedente, "culebra". Este, por sua vez, integra outra oração adjetiva, hierarquicamente superior ("en cuyo estribillo se hablaba de una culebra"):

cuyos ojos parecían candela
y
cuyos dientes parecían alfileres.

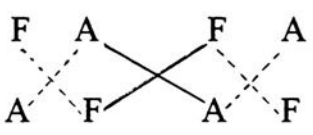
Note-se, aqui, a correlação das duas imagens sensoriais: olhos brilhantes ("candela") e dentes pontiagudos ("alfileres").

Cotejando os quatro últimos exemplos extraídos do fragmento III, verificamos que a sua organização se sustenta numa espécie de desenho ou esboço com certa geometria (a disposição gráfica que demos a esses conjuntos paralelísticos facilita a visualização). Isto leva a pressupor que para a feitura do texto, ou mesmo durante o processo de sua elaboração, Carpentier se valeu, consciente ou inconscientemente, de princípios arquitetônicos, o que, por conseguinte, aproxima o texto literário da arquitetura. Observe-se também que, após apresentar um equilíbrio formal inicial (simetria na composição dos membros do primeiro conjunto analisado), a representação sucessiva das vozes contrapontísticas (Amo e Filomeno) descreve um movimento que progride invariavelmente num mesmo sentido, ou seja, o segundo mem-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

bro de cada um dos três conjuntos subseqüentes se mostra sempre mais expandido do que o primeiro membro. Por outras palavras, o equilíbrio de volume entre as frases (composição tectônica) cede lugar ao desequilíbrio, à assimetria (composição atectônica), pois um dos lados da construção é mais acentuado do que o outro, suas frases são sempre continuadas e parecem transbordar de si mesmas do ponto de vista sintático-semântico.

Por outro lado, embora seja impossível comprovar se houve ou não intencionalidade por parte do escritor, a exposição ordenada dessas vozes contrapostas parece obedecer a um rigoroso esquema que configura um novo "desenho", a partir da intercalação dos componentes invariáveis (Amo e Filomeno). Assim, no primeiro grande conjunto paralelístico, cuja identidade se dá por meio da anafórica partícula "si", tem-se a seguinte seqüência: Filomeno-Amo (p. 162), Filomeno-Amo (p. 162); ou seja, seus membros constituintes se ordenam de modo intercalado (FAFA). No segundo, em que a ausência da partícula "si" marca a diferença em relação ao primeiro, observa-se o mesmo esquema (AFAF), embora haja uma inversão quanto à ordem de seus elementos constitutivos: Amo-Filomeno (p. 162), Amo-Filomeno (p. 163). O esquema geral dos quatro conjuntos forma, então, um grande **X** em estrutura especular, que se desdobra em dois **x** menores:



Contudo, o fundamental aqui é o ritmo dinâmico da construção visto em sua totalidade, a articulação e o manejo consciente dos efeitos de contraste, e não a mera proporção ou a disposição das partes isoladas que o compõem. Nesse sentido, o movimento oscilante que se percebe entre simetria e assimetria, verifica-se também no ritmo sintático, mediante a combinação de frases paratáticas e hipotáticas, com o predomínio destas últimas. Junto a um tipo de coordenação relativamente pura há variadíssimas modalidades de subordinação. Tais procedimentos construtivos se amoldam a um princípio dual que rege não só o fragmento III, mas a narrativa como um todo.

A breve participação do personagem Francisquillo na ação representada é suficiente para delinear as diferenças existentes entre esse servidor do mexicano e o seu sucessor negro. Uma delas, talvez a mais importante, pode ser depreendida a partir de frases paralelas que reproduzem a fala do Amo e, por imitação deste, a fala do criado Francisquillo. Do ponto de vista formal, tem-se a repetição de duas frases de estrutura sintática idêntica (complemento circunstancial de lugar, nexo relativo, predicado verbal), unidas pela conjunção "y", ou simplesmente justapostas. Porém, quanto ao conteúdo, dois elementos de cada membro do conjunto expressam idéias antitéticas (o advérbio "acá" indica localização espacial menos precisa do que a denotada pelo advérbio "aquí", e o verbo "ir" expressa exatamente o contrário de "quedar"):

> —*"Aquí lo que se queda* —decía el Amo—.
> *Y acá lo que se va"*. (p. 147)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Refletindo a culminação dos gestos imitativos do criado, sempre à sombra da grandeza ou magnificência do Amo, essa estrutura paralelística ganha relevo e entra pelos olhos e ouvidos do leitor, ao se repetir, na página seguinte, quase sob a forma de "estribilho" ou "eco":

> Francisquillo (...) también andaba del patio a las arcadas, del zaguán a los salones, coreando, como en oficio de iglesias:
>
> *"Aquí lo que se queda...*
> *Acá lo que se va".* (p. 147-8)

Paralelismo análogo, fundamentado no princípio antitético (conceitual) e na sintaxe (identidade das formas de construção), retorna ao texto no episódio da representação teatral da ópera de Vivaldi:

> (...) *suenan trompetas arriba,*
> *suenan trompetas abajo,* (...) (p. 190)

Outras vezes, conjuntos paralelísticos de estrutura semelhante e de estreita relação semântica ressaltam imagens visuais diferentes, por meio da oposição entre claro e escuro, homem e mulher:

> Y todo el mundo, entonces, cambió de cara.
>
> *Antifaces de albayalde*, todos iguales, *petrificaron los rostros de hombres de condición*, entre el charol de los sombreros y el cuello del tabardo;
>
> *antifaces de terciopelo oscuro ocultaron el semblante,* sólo vivo en labios y dientes, *de las embozadas de pie fino.* (p. 166-167)

O jogo antitético centrado na polaridade claro (ou branco) e escuro (ou negro) aparece também em frases paralelísticas de idêntica estrutura, para revelar o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

preconceito do branco europeu do setecentos com respeito à presença do negro nas representações teatrais. Por meio do contraste cromático se manifesta a visão européia acerca da desigualdade de raças:

> —"Además, una ópera sin amor no es ópera —dijo Antonio—:
> Y *amor de negro con negra, sería cosa de risa;*
> y *amor de negro con blanca, no puede ser* —al menos, en el teatro". (p. 179)

Quase fechando o fragmento V, dedicado especialmente à música, surgem frases de estrutura sintática idêntica para expressar sensações físicas também idênticas ou diferentes. A insistente repetição desse recurso estilístico reforça a sugestão de certa analogia entre o texto literário e a composição musical. Referimo-nos concretamente ao conceito de paralelismo, de largo emprego na técnica e na terminologia musical. Nesse sentido, a reiteração de tais frases parece reproduzir na linguagem articulada as chamadas *sucessões paralelas,* que na música são definidas como "representações exatas de uma pequena sucessão ou desenho harmônico realizadas a diferentes alturas ou tonalidades" (Cf. Brenet, 1981, p. 406). Comparem-se:

> —*"Tengo sueño" —dijo Montezuma.*
> —*"Tengo hambre" —dijo el sajón*—: Pero quisiera comer (...)
> —*"Tengo sueño" —repetía el disfrazado.* (p. 177)

A frase dita e redita pelo personagem mexicano continua ressoando no fragmento seguinte:

> —*"Tengo sueño" —dijo Montezuma*, repentinamente agobiado por un enorme cansancio. (p. 183);
>
> —*"Tengo sueño" —murmuró* aún— (...) (p. 184)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Em dois momentos diferentes de *Concierto barroco*, uma mesma estrutura frasal expressa a postura irreverente e desinteressada do personagem Filomeno diante das discussões, entre os músicos europeus, sobre obras já realizadas; e entre Vivaldi e o "indiano", a respeito de música e história. Assim, a frase pronunciada pelo personagem negro (p. 181) encontra paralelo mais adiante (p. 194) e induz o leitor a retroceder, na leitura, para compará-las e certificar-se de sua identidade. Ao mesmo tempo, reforça-se a imagem de circularidade do texto, recurso formal tomado provavelmente da música, em especial do barroco (concedeu-se a Vivaldi o título de pioneiro no que concerne ao uso da forma cíclica), ou de "Viaje a la semilla":

> —"Yo pienso como tú —dijo el sajón— ...aunque tampoco habría que olvidar que..." —"*No hablen más mierdas*" —*dijo Filomeno*, dando una primera empinada a la nueva botella de vino que acababa de descorchar (p. 181);
>
> —"¿No me dirás que sacó a escena un Orlando que, en cueros, en pelota, cruza toda Francia y España, con los cojones al aire, antes de pasar a nado el Mar Mediterráneo e irse a la Luna, así, como quien no hace nada?"... —"*No hablen más mierdas*" —*dijo Filomeno*, muy interesado al observar que en el escenario, abandonado por los maquinistas, la Signora Pircher (...) (p. 194)

Assim, a exemplo do que ocorre na música, Carpentier atualiza o princípio da repetição em suas diferentes modalidades: em *Concierto barroco*, ora se repete um simples "desenho" ou parte de frase, ora grandes linhas ou frases inteiras em parágrafos ou fragmentos distintos, segundo se viu antes; bem como no mesmo parágrafo ou fragmento. No trecho abaixo, concentram-se reiterações puras, isto é, as frases são reproduzidas sem a mínima modificação:

> 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 (...) (p. 192)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Observe-se que, além da reprodução exata das frases, uma delas, *da capo*, já significa, em italiano, a indicação de que se deve repetir, desde o começo, a primeira parte do fragmento musical ou de todo o movimento. Por outro lado, o ritmo imprimido ao discurso se funda em elementos ternários ("marcha, epitalamio, danza general"; "y *da capo*, y otro *da capo*, y otro *da capo*"; "falso, falso, falso"), o que sugere uma tríplice correlação entre eles. O sintagma "todo falso" sintetiza a seqüência "falso, falso, falso" e se reitera, invertido e desmembrado, na pergunta atônita de Vivaldi e na resposta irada do "indiano":

> —"¿*Falso*... qué?" —pregunta, atónito, el músico.
> —"*Todo*. Ese final es una estupidez". (p. 192)

Mas essa inversão não se limita apenas ao aspecto formal. A reação verbal do "indiano" subverte também a "normalidade" dos acontecimentos e surpreende, pois substitui o eufórico e esperado "bravo, bravo, bravo, bravísimo", preservando, inclusive, o ritmo e o número de sílabas da desejada expressão de aplauso do espectador, ao final do espetáculo. Esta, porém, não ocorre; em seu lugar se instala a desaprovação reiterada e enfática.

Todavia, esse ponto culminante da utilização da técnica repetitiva já vinha sendo preparado, das mais variadas formas, desde o começo da narrativa. Apenas a título de complementação do que vimos expondo a respeito, acrescentamos, em seguida, outras amostras de conjuntos paralelísticos, variantes do procedimento reiterativo. Em seus membros se contemplam diversas atualizações de gerúndio, forma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nominal do verbo que expressa, em geral, uma ação durativa realizada progressivamente ou por etapas sucessivas.

No enunciado seguinte, quatro frases de gerúndio compõem formalmente o eixo do paralelismo:

> El Amo *andaba* entre sus cajas amontonadas en un galpón
> —*sentándose sobre ésta,*
> *moviendo aquélla,*
> *parándose ante la otra*—,
> *rumiando su despecho* en descompuestos monólogos donde la ira alternaba con el desaliento. (p. 153)

Equivalendo a orações justapostas de semelhante valor, as três primeiras se inserem entre a oração principal ("El Amo andaba entre sus cajas amontonadas en un galpón") e a quarta frase de gerúndio ("rumiando su despecho...") que, ao modo de uma oração subordinada adverbial temporal ("mientras rumiaba su despecho..."), expressaria uma ação simultânea à da oração principal. Mas como, nesta, o verbo "andaba" conserva seu sentido próprio de movimento, as três iniciais frases de gerúndio se comportariam como orações coordenadas por meio do nexo conjuntivo "y", nas quais o gerúndio parece indicar "ação posterior". Nesse caso, tais frases, já semelhantes entre si, se assemelhariam também à oração "El Amo andaba...", a qual perderia seu *status* de principal, inclusive com relação à quarta frase de gerúndio.

Assim, no nível da estrutura profunda, sugere-se um nivelamento sintático, baseado no princípio de identidade: "El Amo andaba..., se sentaba..., movía..., se paraba... y rumiaba..."). Contudo, tal sugestão se debilita e quase se neutraliza, no nível da estrutura de superfície, ao se manifestar e manter inalterável a identidade formal das quatro frases de gerúndio que compõem, de fato, a estrutura paralelística

unesp

em análise. Conseqüentemente, a ambigüidade sintático-semântica de todo o período aponta, sobretudo, para a relação tensiva entre identidade e diversidade, que estaria na base da multiplicidade na unidade.

Examinemos, agora, as seguintes estruturas:

> Entre canto de soprano y canto de ***castrati***, era un ir y venir de los espectadores,
> *comiendo naranjas,*
> *estornudando el rapé,*
> *tomando refrescos,*
> *descorchando botellas,*
> cuando no se ponían a jugar a los naipes en lo más trabado de la tragedia. (p. 169)

Aqui, as frases de gerúndio funcionam como oração adjetiva de caráter explicativo, equivalendo a "espectadores, que comían naranjas", "...que estornudaban el rapé", "... que tomaban refrescos", "... que descorchaban botellas".

Já neste enunciado:

> Ahora, durante cuarenta días, quedarían abiertas las tiendas hasta la medianoche, por no hablar de las muchas que no cerrarían sus puertas de día ni de noche;
> *seguirían bailando los micos del organillo*;
> *seguirían meciéndose las cacatúas amaestradas* en sus columpios de filigrana;
> *seguirían cruzando la plaza*, sobre un alambre, *los equilibristas*;
> *seguirían en sus oficios los adivinos, las echadoras de cartas, los limosneros y las putas* (p. 167),

os gerúndios formam, com o auxiliar "seguirían", locuções verbais que expressam o caráter durativo das ações verbais descritas. No último membro do conjunto paralelístico ("seguirían en sus oficios los adivinos, las echadoras de cartas, los lismoneros y las putas"), embora não apareça o gerúndio, subentende-se "trabajando" ou "dedicándose a sus oficios...". A idéia de duração ou de continuidade da ação está contida tanto no verbo "seguir" quanto nas formas de gerúndio.

unesp

O último exemplo dessa natureza é mais complexo e engloba dois conjuntos paralelísticos independentes: o primeiro se forma pela repetição de duas frases paratáticas idênticas ("Y llegaban otras, y otras más"); o segundo, por quatro frases de gerúndio, com idêntico valor de oração adjetiva explicativa: "girando (que giraban) en torno..."; "sopesando (que sopesaban) los collares..."; "mirando (que miraban) al negro..."; "trayendo (que traían) perfumes en las cabelleras":

> *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,* (...) (p. 171)

Como se vê, o princípio da repetição é um recurso amplamente utilizado, das mais diversas maneiras e a partir das mais variadas unidades morfossintáticas, em *Concierto barroco*: outro ponto de aproximação entre os procedimentos, se não próprios, pelo menos recorrentes na arte musical, e os empregados na construção do texto literário.

No fragmento V da obra em estudo, consagrado ao *concerto grosso* no Ospedale, o narrador retoma e desenvolve o motivo da conga de "La Culebra", já introduzido no fragmento III. O confronto de duas culturas diferentes, cada uma com seus signos, cujos significantes são muitas vezes semelhantes e seus significados distintos, dá lugar a interessantes associações ou transformações, segundo o ângulo de leitura desses indicadores culturais.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Para Filomeno, por exemplo, a figura da serpente estampada no já mencionado quadro de assunto bíblico (uma tentação de Eva no Paraíso) adquire valor do estandarte que, nas *comparsas* cubanas, era levado por um exímio dançarino e servia de eixo para a ação acompanhada de cantos (Carpentier, 1984, p. 292)[30]. Impressionado pela figura da serpente, e contrastando-a, talvez, com valores que o animal possa ter no universo cultural americano, o personagem canta os versos da conga e encena o gesto de matar o ofídio. Improvisa e acrescenta à composição, transmitida pela tradição oral entre o seu povo, um estribilho com o propósito de animar a "marcha colectiva" e ritmar ainda mais a dança eufórica e "sacrílega" dos participantes europeus pelas dependências do Ospedale, na insólita noite do concerto:

> —*La culebra se murió,*
> *Ca-la-ba-són,*
> *Son-són.*
>
> *Ca-la-ba-són,*
> *Son-són.* (p. 175)

Típico dos cantos populares —já que parece estar formado à base de onomatopéias—, esse estribilho consiste num jogo de sons ritmados e tem, ao mesmo tempo, o poder de evocar um instrumento de música primitivo feito de cabaça vazia. Conhecido em Cuba por "calabaza" ou "calabazo" (talvez as *tipinaguas* indígenas), de tal instrumento se obtém sons por meio do atrito de uma vara de madeira, nas ranhuras ou cortes paralelos feitos em sua superfície. O ralador de cozinha utilizado

---

[30] Como se sabe, a conga era, no século XIX, uma dança dramática freqüente em agrupamentos *ñáñigos* — sociedades negras de ajuda mútua— em Cuba. Ao procederem sua inscrição, tais sociedades se especificavam, também, como "de recreo y esparcimiento", e com isso estavam autorizadas a organizar bailes e a formar suas "comparsas" de "Día de Reyes" ou, depois da abolição da escravatura, de carnaval. (Cf. CARPENTIER, 1984b, p. 291).

unesp

por Filomeno para ritmar as danças poderia ser um correlato improvisado desse instrumento musical primitivo ("Filomeno [...] ritmaba las danzas rascando un rayo [rallo] de cocina con una llave", p. 176).

A transferência do ritual afro-cubano para o ambiente europeu de aparência religiosa (o Ospedale della Pietà, com suas monjas, noviças e o Preste Vivaldi) favorece um novo processo de transformação, em virtude da ignorância européia a respeito das particularidades da cultura americana. Assim, em processo inverso, o estribilho improvisado pelo negro é logo deformado pelos personagens europeus e amoldado à cultura greco-latina. Com "inesperada inflexión de latín salmodiado" (p. 175), o estribilho se converte em *"Kábala-sum-sum-sum"*. Esse ato de "antropofagia cultural" é ironizado pelo narrador que enfatiza, mediante um conjunto de frases paralelísticas, o estribilho latinizado. Tem-se, então, uma espécie de "responso litúrgico", no qual cada solista recita o versículo do "salmo" e o coro o repete. Nesse sentido, a burla do narrador ao eurocentrismo ignorante da cultura americana assume ares de salmodia e remete novamente o leitor ao âmbito da música, em suas mais antigas raízes, quer pela forma de apresentação do estribilho, quer pelo significado da palavra "kábala"[31] . Os três músicos europeus desempenham o papel de solistas; as discípulas de Vivaldi, o papel do coro nessa divertida visão do escritor cubano:

> —***Kábala-sum-sum-sum*** *—coreó Antonio Vivaldi* (...) (p. 45)
> ***Kábala-sum-sum-sum*** *—coreó Doménico Scarlatti.*
> ***Kábala-sum-sum-sum*** *—coreó Jorge Federico Haendel.*
> ***Kábala-sum-sum-sum*** *—repetían las setenta voces femeninas del Ospedale* (...) (p. 175)

[31] A palavra "kábala" ("cábala", em espanhol) alude, por um lado, ao tratado filosófico-religioso hebraico e, por outro, conduz, no campo da música, ao saltério, de origem também hebraica, cujos textos, traduzidos ao grego e ao latim, transformaram-se em cantos apoiados em fórmulas melódicas da antigüidade judia e foram transmitidos pela tradição oral durante os primeiros séculos da Igreja cristã. (Cf. BRENET, 1981, p. 466).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Como se pode observar, a estrutura das frases é idêntica, idênticos são os verbos (exceto no último membro do conjunto: "repetían"); diferentes são os sujeitos da ação verbal descrita. De certo modo, as notações do personagem narrador repetem a forma do estribilho e enfatizam a sua estrutura paralelística.

Por outro lado, parece-nos que, para além de certa intenção burlesca, se explicitam, aqui, dois processos diferentes mas estreitamente ligados entre si. Quanto à latinização lingüística do estribilho improvisado por Filomeno, se explicitaria uma inconsciente hibridação formal, resultante de contaminação do popular pelo erudito postos em contato, em meio à atmosfera musical de um ambiente físico já híbrido, o Ospedale: sacro e profano ao mesmo tempo. Dessa latinização deriva nova improvização individual que se reflete inclusive no ritmo do estribilho, pelo deslocamento de acento tonal (Calaba > Kábala), remetendo a um dos procedimentos do jazz.

Na mesma página 175 se repete a salmodia ou o "sonsonete", para utilizar a palavra ironicamente empregada pelo narrador carpentieriano, em conjunto paralelístico trimembre. A proximidade e a estrutura frasal ressaltam a execução jazzística do tema musical, ou seja, o contraste entre as duas diferentes improvisações do estribilho:

> ***Ca-la-ba-són-són-són*** *—cantaba Filomeno*, ritmando cada vez más.
> ***Kábala-sum-sum-sum*** *—respondían el veneciano, el sajón y el napolitano.*
> ***Kábala-sum-sum-sum*** *—repetían los demás* (...)

Sobre essas construções paralelísticas cabem ainda duas observações. A primeira diz respeito à inclusão, na grafia do estribilho improvisado pelo negro, de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

acentos agudos em todas as sílabas "*son*", o que significa acentuar, também graficamente, a sua tonicidade e intensificar o ritmo, em consonância com a afirmação do narrador ("ritmando cada vez más"). A outra refere-se ao processo construtivo do segundo membro do conjunto: a série enumerativa dos sujeitos ("el veneciano, el sajón y el napolitano"), ou seja, os músicos designados, agora, por seus correspondentes adjetivos pátrios. Tal série reúne, ao modo de recolha, os três elementos antes disseminados em frases independentes (Antonio Vivaldi, Jorge Federico Haendel e Doménico Scarlatti). Trata-se, pois, de outro procedimento estilístico utilizado para expressar a multiplicidade na unidade: a disseminação com recolha posterior.

Até aqui, ativemo-nos à descrição e análise de construções paralelísticas selecionadas em segmentos de *Concierto barroco*. Porém, se tomarmos o texto em sua totalidade, veremos que idéias fundamentalmente antitéticas entrecortam o discurso carpentieriano e se convertem numa espécie de fio condutor da organicidade da obra. Obedecendo a uma intenção compositiva unitária, ancorada na dualidade, as idéias contrapostas se expressam mediante orações coordenadas adversativas. Estas acabam compondo, ao longo do texto, um grande paralelismo cujo eixo está gramaticalmente constituído pela conjunção adversativa "pero", cinqüenta vezes repetida.

Tal relação opositiva ressoa, pois, em frases sintaticamente equivalentes, as quais, por regra geral, apresentam identidade morfossintática e íntima relação semântica, seja de tipo racional, seja de tipo psicológico.

Analogamente ao que ocorre em "Viaje a la semilla", embora com diferente organização e, às vezes, com distintos efeitos, as estruturas contrapostas, ao se articularem por meio da conjunção "pero", expressam uma restrição, correção ou am-

unesp

pliação dos conceitos veiculados pelas orações afirmativas que as antecedem. Com freqüência, o nexo gramatical aparece no início de cláusula e funciona como um enlace extraoracional, denotando alguma restrição ao que foi dito anteriormente. Outras vezes, em posição inicial, é usado com valor enfático para manifestar surpresa ou estranheza, ou para interromper o discurso com uma frase alheia ao mesmo.

Embora as referidas atualizações se estendam por todo o texto, intensificam-se coerentemente no fragmento VII, a tal ponto que o narrador chega a prever, em frase parentética, intercalada precisamente numa frase iniciada com "pero", a iminente multiplicação infinita de "los peros", ou seja, da partícula gramatical elevada à categoria de susbtantivo (= "objeções").

Esse momento de verdadeira saturação estilística coincide com as posturas contrapostas de dois personagens principais (o Amo, convertido em "indiano", e o negro Filomeno), quando assistem ao ensaio da ópera de Vivaldi. Enquanto o primeiro refuta com indignação cada detalhe da história mexicana, desvirtuada na versão do músico europeu, o segundo tece comentários irônicos, bem humorados ou maledicentes sobre a representação, atores e atitudes comportamentais reinantes no meio artístico italiano da época. O trecho abaixo é longo, mas ilustra exemplarmente o que vimos expondo:

> Y aparece la Emperatriz con traje entre Semíramis y dama del Ticiano, guapa y valiente mujer, que trata de reanimar los arrestos de su derrotado esposo, puesto por un "***falso ibero***" en tan aciago trance. —"No podía faltar en el drama —sopla Filomeno a su amo—: Es Anna Giró, la querida del Fraile Antonio. Para ella es siempre el primer papel." —"Aprenda a respetar" —dice el indiano, severo, a su fámulo. **Pero** en eso, agachando la cabeza bajo las oriflamas aztecas que cuelgan sobre las tablas del espectáculo, aparece Teutile, personaje mencionado en la ***Historia de la Conquista de México*** de Mosén Antonio de Solís, que fuera Cronista Mayor de Indias. —"¡**Pero** resulta que aquí es hembra!" —exclama el indiano, advirtiendo que le abultan las tetas bajo la túnica ornada de grecas. —"Por algo la llaman 'la alemana' —dice el negro—:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Y usted sabe que, en eso de ubres, las alemanas..." —"**Pero** esto es un grandísimo disparate —dice el otro—: Según Mosén Antonio de Solís, Teutile era ***general*** de los ejércitos de Montezuma." —"Pues aquí se llama Giuseppa Pircher, y para mí que se acuesta con Su Alteza el Príncipe de Darmstadt, o Armestad, como dicen otros, que mora, por aburrido de nieves, en un palacio de esta ciudad." —"**Pero** Teutile es un hombre y no una mujer." —"¡Cualquiera sabe!" —dice el negro—: Aquí hay gente de mucho vicio... O si no, mire esto." Y resulta que Teutile quería casarse con Ramiro, hermano menor del Conquistador Don Hernán Cortés, cuyo papel de varón nos canta ahora la Signora Angiola Zanuchi... —"Otra que se acuesta con Su Alteza el Príncipe de Darmstadt" —insinúa el negro. "—**Pero**... ¿es que aquí todo el mundo se acuesta con todo el mundo?" —pregunta el indiano, escandalizado. —"¡Aquí la gente se acuesta con todo Dios!... **Pero**, déjeme escuchar la música, pues está sonando un pasaje de trompeta que mucho me interesa" —dice el negro. Y el indiano, desconcertado por el trastrueque de apariencias, empieza a perderse en el laberinto de una acción que se enreda y desenreda en sí misma, con enredos de nunca acabar. Montezuma pide a la Emperatriz Mitrena —pues así la llaman— que inmole a su hija Teutile ("¡**pero** si Teutile, carajo, era un general mexicano!"...) antes de que la doncella sea mancillada por los torvos apetitos de un invasor. **Pero** (*y aquí los* "**peros**" *se tienen que multiplicar al infinito...*) la princesa prefiere darse muerte en presencia de Cortés. (p. 186-7)

Como se pode notar, além da ambigüidade sugerida pela irreverência e ironia do personagem negro, essa citação aponta para a inversão de papéis (seja na representação levada ao palco do teatro, seja na relação amo-servidor, na platéia) que desconcerta o "indiano". Por outro lado, em pouco mais de uma página de *Concierto barroco*, a conjunção "pero" se repete oito vezes, ora para introduzir frases cujo conteúdo contraria o que vinha sendo afirmado, ora para manifestar surpresa ("Pero... ¿aquí todo el mundo se acuesta con todo el mundo?"), ora para interromper o discurso ("Pero, déjeme escuchar la música..."). Recuperando as aproximações feitas antes entre a música (som puro e não convencional) e a literatura (som articulado), mas sem perder de vista a oposição entre os seus *qualia*, talvez também se possa associar, aqui, as repetições de "pero" no texto carpentieriano com as reproduções exatas de uma pequena sucessão de notas na partitura musical.

Essa analogia ganha reforço adicional quando se observa que, algumas vezes, as construções com "pero" surgem em contextos que valorizam as sensações auditivas, sobretudo, ao longo dos fragmentos de *Concierto barroco*, onde se dramatiza tanto a transformação psicológica do personagem americano, quanto suas reflexões a respeito, bem como a celebração jazzística de ambas. Assim, pois, a relação tensiva imanente a "pero" concerta com a representação operística do *Montezuma* de Vivaldi, mas se associa, também, com outros elementos harmônicos, anteriormente analisados. Trata-se do insistente martelar das horas no sino de bronze acionado pelos "mori" da Torre do Relógio; som que, introduzido ao final do fragmento VI, se confunde com as marteladas dos montadores de cenários no Teatro de Sant'Angelo, e encerra os fragmentos VII e VIII.

Concretamente, são cinco os momentos referidos à música (ópera ou jazz), em que as estruturas com "pero" coincidem harmonicamente com tais elementos. A sua expressão repetitiva é também um "martelar" e evoca as variações sobre um tema musical, sobre uma melodia, estabelecendo estreita relação com a circularidade musical e atemporal do texto carpentieriano:

> *Hiciéronse escuchar nuevamente los martillos de los "mori"* —"mis hermanos", los llamaba Filomeno—, **pero** ahora *el sonido de sus martillos se confundió con el de los presurosos martillazos de los tramoyistas* del Sant'Angelo que, tras del telón de terciopelo encarnado, acababan de colocar la gran decoración del primer acto (p. 184-5);
>
> *Suenan nuevamente las horas dadas por los "mori" del Orologio; se conciertan en presurosas percusiones los martillos tramoyistas,* **pero** el Preste Vivaldi no abandona el ámbito de la orquesta (...) (p. 188);
>
> —"Bueno: como ocurrencia de clásica inspiración, puede pasar" —opina el indiano, dudoso, al ver cerrarse nuevamente el telón encarnado. **Pero** *pronto se arma el concertante de martillazos* que anuncia nuevo decorado (...) (p. 190);

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

—"¡A quién le importa eso! —exclamó el Preste, respondiendo, con repentina prisa por marcharse, a una impaciente llamada de la guapa Anna Giró que había aparecido, **pero** *ahora sin realce de luces y tramoya,* al fondo del escenario—: Siento que no les haya gustado mi ópera... Otra vez trataré de conseguirme un asunto más romano"... *Afuera, los "mori" del Orologio acababan de martillar las seis* (...) (p. 194);

(...) pensó Filomeno... **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*** *—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.* (p. 204)

Um outro tipo de paralelismo, que chamaríamos "paralelismo temático", pode ser detectado ainda nas páginas de *Concierto barroco*. Consiste na repetição, em diferentes passagens da narrativa, de algum tema ou motivo que adquire certo relevo no texto, não necessariamente por sua importância para o desenvolvimento diegético, mas por sua contribuição na abertura interpretativa da obra. Examinemos, à guisa de ilustração, apenas um dos exemplos mais evidentes dessa classe de paralelismo.

No começo do presente capítulo mencionamos algumas alusões, contidas no texto carpentieriano, a várias obras da literatura universal, entre as quais figura *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* (1602), de Shakespeare. As referências a essa tragédia do teatro inglês —que retoma o antigo mito escandinavo— surgem em três momentos diferentes, mas estreitamente ligados pela intenção paródica que caracteriza o segundo relato de viagem, superposto à estrutura narrativa de *Concierto barroco*: a história da busca onírica da própria identidade histórica. No primeiro momento, explorando a tendência dos ricos *criollos* americanos a imitar os costumes e modas européias, o narrador (re)vela o motivo pelo qual o Amo viajante, momentaneamente sem criado, "decide" ou é levado a contratar Filomeno para substituir o

unesp

também mimético Francisquillo, já sacrificado: é moda na Europa que senhores ricos tenham pajens negros. A evocação de importantes centros europeus irradiadores de modismos para a América (França, Itália, Boêmia) propicia a introdução de uma frase parentética que, exprimindo o pensamento do Amo mexicano, alude ao método utilizado na Dinamarca para assassinar monarcas, segundo o texto de Shakespeare. À primeira vista, tal alusão parece descabida nessa passagem do romance e, em princípio, só se explicaria pelos complicados meandros do pensamento[32], envolvendo três idéias presentes no episódio: morte - riqueza - Europa, que apontam para a "extravagância" e a "excentricidade" de uma casta social:

> Y piensa que en estos días, cuando es moda de ricos señores tener pajes negros — parece que ya se ven esos moros en las capitales de Francia, de Italia, de Bohemia, *y hasta en la lejana Dinamarca donde las reinas, como es sabido, hacen asesinar a sus esposos mediante venenos que, cual música de infernal poder, habrá de entrarles por las orejas*—, no le vendría mal llevarse al cuadrerizo, enseñándole, desde luego, ciertos modales que parece ignorar. (p. 156)

Como se trata da *longínqüa* Dinamarca, o que dificulta ou impossibilita a comprovação da "lenda", o personagem generaliza a utilização do extravagante e pérfido método descoberto pela realeza para cometer assassinatos sem deixar vestígio. Em vez do lugar-comum "beber ou dar de beber veneno", na corte dinamarquesa a droga entraria no corpo humano pelo ouvido, órgão dos sentidos destinado à audição; daí a presença do símile "cual música de infernal poder".

Contudo, dada a extrema organicidade do texto carpentieriano, a alusão mental ao método de extermínio de monarcas dinamarqueses, supostamente descrito pe-

---

[32] A alusão ao episódio shakespeariano parece também testemunhar a aspiração, consciente ou inconsciente, do escritor cubano —dono de uma invejável cultura cosmopolita e universal— de deixar transparecer em seu texto a "*praxis* circundante" do autor e de seus personagens, os quais existem em constante relação dialética com ela. (Cf. CARPENTIER, 1974., p. 16-29).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

lo dramaturgo inglês em *Hamlet*, está investida de máxima coerência, por duas razões principais. Primeira, porque aparece num contexto onde predomina a idéia de sacrifício primordial, ou de morte necessária à criação e sobrevivência de um universo em permanente mutação. A segunda razão se liga ao caráter diabolicamente metaliterário do aludido símile, em função do qual, reenviamos o leitor à magia lingüística da expressão "de plata", sobretudo, durante a apresentação do "viajante onírico" de *Concierto barroco* (fragmento I). Recorde-se que, "cual música de infernal poder", tal expressão atributiva parece converter o "homem de papel" numa paródia da primeira matéria, assimilável ao inconsciente, ou no ponto de partida para a burlesca representação de uma metamorfose psicológica: a transformação do Amo "prateado" num sujeito consciente de seu ser mestiço. Como este personagem recebe várias designações, apontamos para certa associação com a multiplicidade de denominações, peculiares ao estágio original, do qual partia o trabalho alquímico para chegar à transmutação áurea. Dentre essa variedade de nomes, figurava "veneno" (Ver nota n°. 4).

Mais adiante, no episódio do carnaval de Epifania, o motivo shakespeariano retorna ao texto e, desta vez, é decorrente da menção de Vivaldi ao vinho preferido pelo rei da Dinamarca, em suas viagens à Itália:

> —"Este mismo vino es el que toma el Rey de Dinamarca, que se está corriendo la gran farra de carnaval, de supuesto incógnito, bajo el nombre de Conde de Olemborg" —dijo el Pelirrojo. —"No puede haber reyes en Dinamarca —dijo Montezuma que empezaba a estar seriamente pasado de copas—: *No puede haber reyes en Dinamarca porque allí todo está podrido, los reyes mueren por unos venenos que les echan en los oídos, y los príncipes se vuelven locos de tantos fantasmas como aparecen en los castillos, acabando por jugar con calaveras como los chamacos mexicanos en día de Fieles Difuntos*"... (p. 170)

unesp

Com o recurso do *leitmotiv*, portanto, e exteriorizando, aqui, seu pensamento, o falso imperador asteca reproduz, à sua maneira, uma frase de *Hamlet*, proferida por Marcelo, um dos oficiais da guarda real: "Há algo de podre no reino da Dinamarca" (Shakespeare, 1978, p. 221)[33] . Não por ter lido diuturnamente livros de cavalaria, mas por ter ingerido muito vinho, o Amo viajante toma como relato fiel da realidade o texto da tragédia inglesa, e considera verdadeira a fingida loucura do príncipe dinamarquês, mero ardil de Hamlet para levar a cabo sua vingança. Além disso, ironiza a suposta debilidade mental do herdeiro do trono diante das aparições do espectro paterno, sem perceber que se trata de um artifício do dramaturgo para revelar, a seu personagem, a verdade sobre a morte do monarca traído, e dar prosseguimento à tragédia.

Assim, ao encarnar grotescamente a figura do leitor ingênuo, o personagem "sem rosto" de *Concierto barroco* está mais para Montezuma e Filomeno, do que para Hernán Cortés, embora não o saiba. Como pode saber, então, que Carpentier se utiliza cruelmente dele para simular uma simbólica viagem de conscientização e que, antes do momento epifânico, ele próprio será sacrificado? Definitivamente inútil esperar que o pobre "rei das Saturnais" —simulacro de simulacro do assassinato do rei em certas conjunções astrais ou ao final de determinados períodos de tempo— possa se dar conta do alcance estético-literário de uma alusão sua, envolvendo *Hamlet* e o universo cultural mexicano. Com efeito, a idéia de que a vida é

---

[33] Curiosamente, referindo-se ao papel que La Malinche desempenhou na conquista do México, diz Carlos Fuentes: "Se convirtió en 'mi lengua', pues Cortés la hizo su intérprete y amante, la lengua que habría de guiarle a lo largo y alto del imperio azteca, demostrando que *algo estaba podrido en el reino de Moctezuma*, que en efecto existía gran descontento y que el imperio tenía pies de barro". (Grifo nosso). (*El espejo enterrado*, op. cit., p. 119).

unesp

duração e substituição, e de que o sacrifício é a única fonte da nova criação, marca as antigas mitologias, tanto no mundo europeu como no indígena da América. Shakespeare sabia disso; Carpentier, também.

Ainda sob a forma do *leitmotiv*, mas retornando circularmente à linguagem interior inicial, a terceira alusão à obra shakespeariana e correspondentes associações com os rituais mexicanos do Dia de Finados[34] surge no texto carpentieriano. Isso ocorre, com total coerência, em meio àquele longo e profundo sono que domina lentamente o disfarçado Montezuma, desde que o embriagado quinteto toma a mitológica barca de "Caronte", atravessa o "Estige" veneziano e chega ao cemitério, para seu alegre desjejum. A passagem narrativa em questão coincide, portanto, com o início da paródia do ritual de sacrifício da criatura de Carpentier. Recorde-se que, sob a pressão de conteúdos da memória inconsciente, o personagem reage cinco vezes contra sua simbólica agonia. A quinta, quando se sente impelido a abandonar o macabro recinto, porque, com o crepúsculo, a dúvida hamletiana ("ser ou não ser...") e o pensamento asteca acerca do existir humano ("la vida es un sueño...") parecem superpor-se em sua nublada mente:

> —"Es hora de marcharse" —dijo Montezuma, pensando que se aproximaba el crepúsculo y que un cementerio en el crepúsculo es siempre algo melancólico que induce a meditaciones poco regocijadas sobre el destino de cada cual —como las hacía, en tales ocasiones, *un príncipe de Dinamarca aficionado a jugar con calaveras, a semejanza de los chamacos mexicanos en días de Fieles Difuntos*... (p. 182-3)

[34] Segundo antiga tradição mexicana, nos primeiros dias de novembro, os vivos recebem a "visita" dos parentes e amigos mortos. Por acreditarem na imortalidade da alma, passam o dia no cemitério visitando os seus defuntos, que "retornam" transformados em borboletas para se unirem aos festejos. A festa reafirma a inevitabilidade da morte e a existência de um ritmo natural entre ela e a vida. A esse respeito, cf. também PAZ, O., 1984, p. 45-61.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Se tanto na arte musical como na literária, o *leitmotiv* chega a funcionar como música de infernal poder que entra pelo ouvido, falta-nos, agora, associar tal superposição com o "ser ou não ser" mestiço que há de aflorar à consciência do homem latino-americano, arquetipicamente representado em *Concierto barroco*.

Correlações

Muitos dos segmentos de *Concierto barroco* destacados no tópico anterior, para ilustrar as formas paralelísticas utilizadas por Carpentier, apresentam também formas de correlação, não raro mais semânticas do que sintáticas. Assim, por uma questão de clareza expositiva, somos levados a retomá-los, mesmo a custa de repetições, para indicar esse hibridismo intrínseco. Portanto, convidamos o leitor a retornar à página inicial da obra carpentieriana, onde se dá a nomeação dos objetos de prata, refinados, artificiosos.

O conjunto se compõe de dez membros, todos substantivos, cada um dos quais recebe, além do atributo "de plata", uma qualidade particular que o diferencia dos demais e que acaba constituindo a série de adjetivações, eixo de aplicação da correlação. Esquematicamente, pode ser configurado em dois eixos principais: o dos objetos nomeados e o dos atributos correlatos.

Eixo dos objetos nomeados:	**Eixo de aplicação da correlação**:
cuchillos	*delgados* (= delicados, finos)
tenedores	*finos*
platos (para os assados)	*árbol de plata labrada*
platos fruteros	*granada de plata*
jarros de vino	*amartillados*
platos pescaderos	*pargo, entrelazamiento de algas*
saleros	Ø
cascanueces	Ø

unesp

cubiletes ..... Ø
cucharillas ..... *adorno de iniciales*

Observe-se que, no eixo dos objetos nomeados, o elemento unificador é a *destinação* desses mesmos objetos: todos eles consistem em *suportes* para a *ingestão de alimentos*; no eixo dos atributos correlatos, o traço semântico comum é o *lavor*, *o trabalho artístico e artesanal* de cada objeto confeccionado no material precioso. Nesse sentido, o adjetivo "delgados", atribuído a "cuchillos", supera o seu significado primeiro ('finos, de pouca espessura') e acumula o sentido 'finos, delicados', correlato, pois, de "finos" (= *lavrados*) referido a "tenedores". Os "platos" para assados exibem, como qualidade particular, uma árvore de prata (= *lavor*); uma "granada" —fruta que, por sua forma e estrutura interna, simboliza o "ajuste adequado do múltiplo e do diverso no seio da unidade aparente" (Cf. Cirlot, 1984, p. 502-3)—, também de prata (correlato do *lavor*), distingue "los platos fruteros"; o trabalho de tauxia (= *lavor*) caracteriza os "jarros de vino"; um gordo pargo, em relevo, nadando entre algas entrelaçadas (= *lavor*) particulariza decorativamente o fundo dos "platos pescaderos"; as "cucharillas" recebem, como atributo, as iniciais do dono dos objetos (= *lavor*).

Entretanto, causa certa inquietação no espírito do leitor o fato de que *três* dos *dez* elementos do conjunto ("saleros", "cascanueces" e "cubiletes") não possuam nenhum correlato no eixo dos atributos. Contrariando as expectativas, o narrador cria vazios na descrição, em aparente inovação do barroco. Tal procedimento acaba constituindo-se numa pista para o leitor moderno, que deve preencher os espaços deixados em branco. Para tanto, o texto lhe oferece dois caminhos. O mais simples

unesp

consiste na abertura de possibilidade para o exercício da livre imaginação. O outro, menos arbitrário, é também mais complexo e interessante porque justifica, em certa medida, a ausência de menção a lavor nos referidos objetos. E o percurso semântico a ser seguido vem, maliciosamente sugerido, na seqüência do próprio discurso narrativo. Com efeito, quando se pensa que a lista nomeadora dos objetos destinados ao circuito alimentar terminou, o narrador acrescenta um novo elemento:

> (...) bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, en chorro certero, abundoso y percutiente, en una *bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata*, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada... (p. 147)

Desse modo, a posterior inclusão do urinol de prata (recipiente reservado à expulsão de excrementos) forneceria a chave para que o leitor desvende o enigma da criação de vazios entre os objetos adornados, referentes à ingestão de alimentos. Note-se que o urinol traz como ornamento um "malicioso ojo de plata" que, no contexto, parece suportar dupla conotação, por sua simultânea referência ao plano da enunciação e ao do enunciado. No primeiro caso, apelaria para o "metabolismo" intelectual do leitor, no sentido de fazê-lo entender ("ojo") os aludidos vazios como um intervalo de silêncio necessário para que, paralelamente, se complete, no plano do enunciado, o metabolismo fisiológico do Amo: o percurso simbólico da ingestão-digestão-expulsão, concernente ao ciclo alimentar. No segundo caso, a malícia do leitor será tanto mais aguda se for capaz de perceber o alcance metonímico do espesso significado de 'riqueza', conotado pela expressão anafórica "de plata". Atribuído inicialmente aos objetos-suporte da ingestão de alimentos, se estenderia, por

unesp

contigüidade, à urina do personagem, ao seu respectivo órgão excretor e, até mesmo, ao sujeito do metabolismo fisiológico. Afinal, "de tanto reflejar la plata", o próprio Amo "acababa por parecer plateado".

Em correlação com a "bacinilla de plata" adornada tem-se o "tibor de barro", recipiente de uso pessoal do criado Francisquillo, correlato e imitador do Amo "plateado" :

> Francisquillo (...) remedando al Amo, y meando a compás del meado del Amo, aunque *no en bacinilla de plata sino en tibor de barro*, también andaba del patio a las arcadas, del zaguán a los salones, coreando, como en oficio de iglesias (...) (p. 147-8)

Como se pode inferir, o urinol de barro, necessariamente sem adorno porque referido a outro universo, corrobora o preenchimento dos espaços vazios e o percurso simbólico da digestão, além de enfatizar a diferença de classes: amo-criado, rico-pobre. Vem sugerir, por outro lado, que os utensílios, suportes de alimentos do criado, não são de prata, mas também de barro.

Na relação criado-Amo se encontram novos elementos correlativo-paralelísticos: o criado reproduz os gestos do Amo (andando pelo pátio, do saguão aos salões, e urinando ao compasso do urinar do outro). Numa espécie de *coro*, repete a mesma fala do senhor:

> — "Aquí lo que se queda... Acá lo que se va". (p. 148)

Essas imitações vão-se refletir ao longo de todo o discurso, em correlação cruzada, por inversão, à distância. Assim, do mesmo modo que Francisquillo imita o Amo, este espelhará, mais adiante, Montezuma, primeiro por meio do disfarce para

unesp

a festa carnavalesca em Veneza; depois, pela identificação psicológica com o imperador vencido. Mas isso não é tudo: ao recontar a história da conquista do México a Vivaldi, o Amo imita a maneira de narrar do criado Filomeno (p. 177-8).

Para descrever os quadros que adornam as paredes da luxuosa casa mexicana, o narrador estabelece o posicionamento dos mesmos no eixo do espaço, mediante um conjunto de quatro advérbios de lugar: "aquí", "enfrente", "allá" e "más allá". Os elementos correlativos de cada um deles são o retrato da sobrinha ("aquí"), o retrato do dono da casa ("enfrente"), o quadro histórico ("allá") e o quadro *Tres bellas venecianas* ("más allá"). Mas a correlação não se limita à correspondência indicador situacional-quadro: está presente também na relação de um quadro com outro. Senão vejamos.

No retrato da sobrinha do mexicano, um dos elementos de destaque é o *adorno*; o outro, a ambigüidade da figura da "religiosa":

> Aquí, un retrato de la sobrina profesa, de *hábito blanco y largo rosario, enjoyada, cubierta de flores* —aunque con *mirada acaso demasiado ardiente*— en el día de sus bodas con el Señor. (p. 148)

Encerrado em moldura negra, o retrato do dono da casa que, em desenho caligráfico, parece ter sido conseguido com um só traço,

> (...) —enredado en sí mismo, cerrado en volutas, desenrollado luego para enrollarse otra vez— (...) (p. 148),

corresponde, de certa forma, à ambigüidade e à abundância de adornos presentes no retrato da sobrinha professa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Correspondendo ao indicador situacional "allá", o terceiro quadro, representação do "máximo acontecimiento del país" (p. 148), apresenta uma série de figuras e de elementos compositivos cujos adornos podem ser vistos como correlatos do ornamento dos quadros precedentes:

> Allí, un Montezuma entre *romano y azteca*, algo *César tocado con plumas de quetzal*, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era *mixto de pontificio y michoacano*, bajo un *palio levantado por dos partesanas*, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con *cara de joven Telémaco* que tuviese *los ojos un poco almendrados*. Delante de él, Hernán Cortés con *toca de terciopelo y espada al cinto* —puesta la *arrogante bota* sobre el primer peldaño del solio imperial—, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con *gesto de pocos amigos*, mientras Doña Marina, de *sandalias y huipil yucateco*, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. (p. 148-9)

A ambigüidade dos detalhes que compõem as figuras (um Montezuma romano e asteca ao mesmo tempo, cuja coroa de louros dá lugar às plumas de quetzal; um "indeciso" Cuauhtémoc —sobrinho do imperador asteca—, com cara de Telêmaco —filho do Ulisses grego— de olhos amendoados; um religioso com cara de poucos amigos; uma índia amante e intérprete do conquistador espanhol, de sandálias e típico traje de Yucatán) é também correlativa da ambigüidade contida nos quadros antes descritos.

Dividido em três partes, este quadro apresenta uma subcorrelação imperfeita com o posicionamento espacial correspondente aos advérbios já referidos, e, nesse aspecto, é também correlativo do conjunto maior: a figura do imperador asteca está ladeada por Cuauhtémoc ("a su lado"); à sua frente se encontra Hernán Cortés ("delante de él"), com quem o personagem Amo se identifica neste momento narrativo; atrás, o frei Bartolomé de Olmedo e Doña Marina ("detrás"). Com as suas aparentes

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

incoerências e ambigüidades, o quadro se projeta no futuro de *Concierto barroco*, mais precisamente na ópera de Vivaldi; consiste, portanto, na versão pictórica da obra lírico-dramática (em três atos) representada no teatro veneziano.

Tal composição artística em três volumes é correlata, por sugestão, à das três belas venezianas que aparecem no pastel de Rosalba Carriera, situado "más allá". A profusão de cores tênues ("grises, rosas, azules pálidos, verde de agua marina") e a "belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto eran distantes" (p. 149) ocupam, agora, o lugar correspondente ao adorno dos demais quadros. Como a anterior, esta pintura constitui um elemento de correlação à distância e vai-se refletir em outros espaços da narrativa: nas cores e nos ambientes de Veneza e no conjunto das mulheres com quem, supostamente, o personagem mexicano se relacionará, num futuro não tão distante:

> ***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 —plata, para ello, no le faltaba— que tanto hubiesen alabado, en sus escritos, algunos viajeros ilustres, y que, muy pronto, se divertiría, él también, con aquel licencioso ***juego de astrolabios*** al que muchos se entregaban allá, según le habían contado (...) (p. 149)

O caráter ambíguo do pastel de Carriera não se liga à descrição da tela, mas à frase parentética introduzida com a finalidade de explicar em que consiste o "licencioso *juego de astrolabios*", com o qual o viajante pretende divertir-se em Veneza:

> (...) —juego consistente en pasear por los canales angostos, oculto en una barca de toldo discretamente entreabierto, para sorprender el *descuido de las guapas hembras* que, *sabiéndose observadas, aunque fingiendo la mayor inocencia*, al ajustarse un ladeado escote *mostraban, a veces, fugazmente pero no tan fugazmente como para que no se contemplara a gusto, la sonrosada poma de un pecho*... (p. 149-150)

unesp

Um detalhe mais aproxima os dois últimos quadros: o fundo de ambos. Embora não se explicite na descrição, o da obra em pastel bem poderia ser a paisagem veneziana (gôndolas passeando por estreitos canais). Em contraste cromático, a sugestão de um possível fundo aparece também, em frase parentética, na descrição do quadro da conquista do México. A expressão "Todo en óleo muy embetunado" oferece uma visão de conjunto da realidade representada e estabelece correlação à distância, por oposição, com a pintura de "*Rosalba pittora*", "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" (p. 149):

> Todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás —*ahora que allá el cielo de las cúpulas, con sus caídas de Titanes, se abría sobre claridades de cielo verdadero y usaban los artistas de paletas soleadas*—, con puertas al fondo cuyas cortinas eran levantadas por *cabezas de indios curiosos, ávidos de colarse en el gran teatro de los acontecimientos*, que parecían sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la Tartaria... (p. 149)[35]

Do ponto de vista diegético, o fundo deste quadro terá reflexo na postura do personagem "sem rosto" de *Concierto barroco*, já psicológicamente transformado em "indiano", após assistir à ópera de Vivaldi. Assim, a imagem dos índios "ávidos de colarse en el gran teatro de los acontecimientos" encontra seu correlato, à distância, no desejo do "indiano" de ter participado dos acontecimentos históricos, não

[35] Provável alusão ao mercador veneziano Marco Polo que, como se sabe, foi o primeiro europeu que participou das explorações feitas na Ásia (S. XIII) e ofereceu ao mundo as narrações fabulosas de suas expedições. Na obra de Marco Polo, publicada em 1307 e 1314, aparecem, pela primeira vez nos mapas, a Tartária, a China e o Japão. As informações contidas em sua famosa relação de viagem a esses reinos constituíram durante muito tempo as únicas fontes para o estudo da geografia e da cartografia do Extremo Oriente. Marco Polo foi uma espécie de inaugurador dos relatos de viagens, os quais proliferaram na época dos grandes descobrimentos espanhóis e portugueses. Note-se a correlação entre essas "relaciones de viajes" e os "escritos" de "algunos viajeros ilustres", no exemplo citado antes, referente à beleza das venezianas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

como espectador mas como ator, ao lado dos astecas e contra os seus antepassados espanhóis (frag. VIII, p. 197-8).

Outro conjunto correlativo, que descreve o objeto e seu atributo, é o das encomendas feitas pelos amigos do Amo viajante. Em primeiro lugar, tem-se um conjunto hexamembre reunindo os tais amigos (o fiscal de pesos e medidas, o mestre da prata Íñigo, o pároco, o notário, o juiz emérito e o professor de música do criado Francisquillo); depois, o conjunto de objetos solicitados (raros, porque europeus), com o seu adorno ou detalhe correspondente. Assim, o fiscal de pesos e medidas pretende conseguir coisas raras, tais como "esencias de bergamota", "mandolina con incrustaciones de nácar *a la manera cremonense*" e um "barrilete de marrasquino *de Zara*" (p. 152). O pedido de Íñigo não é menos raro: "dos faroles *a la moda boloñesa* para fronteleras de caballos de tiro" (p. 152). O pároco deseja um raro exemplar da *Bibliotheca Orientalis* do *caldeu Assemino*, algumas "monedillas *romanas* para su colección de numismática" e um "bastón *de ámbar polonés* con puño dorado" (p. 152). Coisas raras, na América. A raridade é também a marca do pedido do notário: um jogo de baralho, "de un estilo desconocido aquí, llamado *minchiate*, inventado *por el pintor Miguel Ángel*" (p. 152) e adornado com estranhas figuras (as vinte e duas figuras alegóricas do Tarô). O juiz emérito deseja nada menos que um mostruário *de mármores raros*, para "su gabinete de curiosidades" (p. 152), com uma impressionante variedade de tipos dessa rocha.

O indicador de que se trata de elementos correlativos, agrupados na categoria genérica "raridade", encontra-se na fala irritada e burlona do Amo ao terminar a leitura da relação de pedidos:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> Pueden irse todos a hacer puñetas, que no pienso malgastar el tiempo de mi viaje en buscar *infolios raros, piedras celestiales* o *bálsamos de Fierabrás.*[36] (p. 153)

A correlação se dá, portanto, através da recolha parcial de alguns elementos constantes da lista (*infolios raros* = *ejemplar de la* ***Biblioteca Orientalis***; *piedras celestiales* = *muestrario de mármoles*; *bálsamos de Fierabrás* = *esencias de bergamota, barrilete de marrasquino*) e da *esquisitice* dos objetos, pela sua *raridade*, em contraste com as coisas modestas (partituras musicais) solicitadas pelo professor de Francisquillo:

> El único a quien complaceré será a tu maestro de música, Francisquillo, que sólo me pide *cosas modestas y fáciles de traer: sonatas, conciertos, sinfonías, oratorios* — poco bulto y mucha armonía... (p. 153)

No fragmento II de *Concierto barroco* o narrador, expressando o ponto de vista do personagem mexicano, dá início a uma cadeia de correlações entre o *allí* (= Coyoacán) e o *aquí* (= Villa de Regla, Cuba). Na verdade, trata-se de contraste mais que de correlação propriamente dita, ou talvez se pudesse falar de correlação por oposição. Nesse momento da narrativa, devido à "divina" epidemia de "fiebres ma-

---

[36] Nova alusão ao *Quixote*. Na obra cervantina, a menção ao *bálsamo de Fierabrás* aparece nos capítulos X e XVII, (I). Neste último, a referência ao bálsamo milagroso é, segundo nota de Martín de Riquer, uma burlesca e paródica resposta do escritor espanhol a um motivo freqüente nos livros de cavalaria, perfeitamente compreendida pelos contemporâneos de Cervantes. Afirma Riquer que "el cantar de gesta francés *Fierabrás* [datado de 1170, aproximadamente] cuenta que el rey sarraceno Balán y su hijo el gigante Fierabrás conquistaron Roma, la saquearon y robaron las sagradas reliquias allí veneradas, entre ellas dos barriles con restos del bálsamo con que fue embalsamado Jesucristo, que tenía el poder de curar las heridas a quien lo bebía. Siguen innumerables batallas con los francos, en las que Oliveros realiza grandes hazañas, hasta que finalmente Fierabrás se hace cristiano y Carlomagno devuelve el milagroso bálsamo a Roma". Trata-se, prossegue Riquer, "de una ingenua leyenda piadosa, redactada con fe ardiente y espíritu cristiano, y que por España se divulgó principalmente gracias a la traducción de una prosificación francesa del viejo cantar". Traduzida sob o título de *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, hijo del grande almirante Balán*, foi publicada em 1525, em Sevilha, e reimpressa numerosas vezes, inclusive nos séculos XVII, XVIII e XIX. (Cf. CERVANTES SAAVEDRA. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Op. cit. p. 163). Observe-se a refinada burla de Carpentier, ao atualizar, mediante alusão, a passagem do *Quixote* neste contexto de sua obra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

lignas", o personagem se encontra em Villa de Regla, em vez de estar em La Habana, e recorda a suntuosidade e a beleza da cidade mexicana. As correlações incidem no contraste entre a aldeia cubana e Coyoacán, e se apóiam nos pólos *alto/baixo, adorno/não adorno.* Comparem-se:

> (...) se estaba en esta Villa de Regla, cuya pobre realidad de aldea rodeada de manglares *acrecía, en el recuerdo, el prestigio de la ciudad dejada atrás*, que *se alzaba* con *el relumbre de sus cúpulas, la suntuosa apostura de sus iglesias, la vastedad de sus palacios —y las floralías de sus fachadas, los pámpanos de sus altares, las joyas de sus custodias, la policromía de sus lucernarias—* como una fabulosa Jerusalén de retablo mayor. (p. 154)

> *Aquí,* en cambio, eran *las calles angostas*, de *casas bajas*, cuyas *ventanas, en vez de tener cancelas de buen herraje, se abrían tras de varillas mal pintadas de blanco,* bajo *tejados que, en Coyoacán, apenas si hubiesen servido para cobijar gallineros o porquerizas.* (p. 154)

Ao focalizar a capital cubana, cidade sob o castigo divino (epidemia), o narrador descreve a recordação do personagem a respeito das festas, bailes e espetáculos populares. A idéia de carnavalização presente na normalidade de La Habana tem seu correlato distanciado na cidade de Veneza durante a festa carnavalesca. Comparem-se as "atrações" populares no cotidiano havanês:

> Cerradas las casas de las calles de los Mercaderes, de la Obrapía, de los Oficios, donde a menudo se presentaban —aunque esto no fuese novedad muy notable— *orquestas de gatos mecánicos, conciertos de vasos armónicos, pavos bailadores de forlana, los célebres Mellizos de Malta, y los sinsontes amaestrados que, además de silbar melodías de moda, con el pico ofrecían tarjetas donde estaba escrito el destino de cada cual* (p. 155),

e seus correlatos parciais na Veneza transformada pela festa pagã:

> (...) durante cuarenta días, quedarían *abiertas las tiendas hasta la medianoche*, por no hablarse de las *muchas que no cerrarían sus puertas de día ni de noche; seguirían bailando los micos del organillo; seguirían meciéndose las cacatúas amaestradas en sus columpios de filigrana; seguirían cruzando la plaza, sobre un alambre, los equi-*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

libristas; seguirían en sus oficios *los adivinos, las echadoras de cartas, los limosneros* y *las putas* (...) (p. 167)

Neste enunciado, híbrido de paralelismo e correlação à distância, nota-se uma correlação interna menor entre os elementos "micos del organillo", "cacatúas amaestradas" e "equilibristas" e as correspondentes ações de "bailar", "mecerse" e "cruzar la plaza", respectivamente.

A introdução de Filomeno, singular e definitivo "escudeiro" do Amo viajante, desencadeia no discurso novas relações correlativas, ao propiciar a recuperação, imaginada no texto, da primeira épica cubana de que se tem notícia (*Espejo de paciencia*). A recordação do episódio pelo personagem, além de resgatar o esquecido poema de Balboa, repercute na composição do próprio *Concierto barroco*, pois Carpentier recupera mais adiante, imaginariamente, o encontro dos três músicos barrocos os quais, segundo registros biográficos, estiveram em Veneza no ano de 1709.

Como se recorda, convertido em "rapsodo-bululu", Filomeno narra e encena a gesta cubana, estimulando, assim, a memória inconsciente de seu Amo, cuja primeira abertura para a dualidade inerente à identidade mexicana enseja nova relação correlativa:

(— "Así cuentan algunos feriantes en los mercados de México (...) la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés.") (p. 157)

As interrupções para introduzir considerações críticas acerca do narrado, que caracterizam a atuação de Filomeno como "rapsodo-bululu", têm seu correlato à dis-

unesp

tância no momento em que o negro e o "indiano" criticam analogamente a representação literário-operística do espetáculo de Vivaldi.

O estilo narrativo de Filomeno e dos feirantes mexicanos se espelha, numa espécie de correlação situacional, quando o "indiano" é convidado por Vivaldi a repetir a história da conquista do México:

> —"¡Magnífico para una ópera!" —exclamaba el pelirrojo, cada vez más atento al *narrador que, llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes.* (p. 177-8).

Entretanto, não apenas a forma de narrar de Filomeno, mas também o conteúdo de sua narração, terão projeções no futuro de *Concierto barroco*. Nesse sentido, a gestualidade, a improvisação e a musicalidade inatas ao negro, facilmente verificáveis já na sua primeira intervenção,

> (...) *atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos*, trata Filomeno de *revivir* el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches, y cuyos instrumentos enumeró el poeta Balboa en filarmónico recuento: flautas, zampoñas y "rabeles ciento" (...), clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas ***tipinaguas***, de las que hacen los indios con calabazos —porque, en aquel *universal concierto* se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naborías y negros (p. 160),

repercutem no *concerto grosso* do Ospedale, "el más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber escuchado los siglos" (p. 172), em meio ao qual 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.* (p. 173)

unesp

Evidentemente, esses dois *concertos* se espelham no espetáculo protagonizado por Armstrong que, no final do texto carpentieriano, reúne e sintetiza todos os demais concertos. Assim, o improvisador Filomeno (antecipação de Armstrong) encontra seu correlato no prodigioso e não menos capaz de improvisar Louis (herdeiro, no texto, do virtuoso Vivaldi):

> Y concertábanse ya en una nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario[37] : saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas "tipinaguas" mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillo de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano (...) (p. 203)

Em resumo, se por um lado a primeira intervenção de Filomeno (frag. II) propicia a recuperação e crítica do texto de Balboa, por outro, constitui uma antecipação do *concerto barroco* propriamente dito. Analogamente, o concerto de Carpentier é correlativo desses momentos correlatos, pois, sendo anacrônico, superpõe diferentes personagens, diferentes intervenções, distintas situações históricas cujo sustentáculo correlativo é o próprio livro: um concerto barroco.

Uma última e pequena correlação encerra o segundo fragmento. Trata-se das caixas que contêm a prataria do Amo mexicano e da que acondiciona os instrumentos de Filomeno. A retomada do processo enumerativo dos objetos de prata representa a execução de um dos *leitmotivs* da obra:

> *El servicio del desayuno con tazas grandes y tazas chicas*, todas de plata, *la bacía y el orinal, la jeringa de las lavativas* —también de plata—, *la escribanía y el estuche de las navajas, el relicario de la Virgen y el de San Cristóbal*, protector de andariegos y

[37] Cenário este não só do presente espetáculo, mas também dos anteriores *concerti grossi*, incluindo o próprio *Concierto barroco*.

> navegantes, vienen *en cajas,* seguidas de *otra caja* que guarda *los tambores y la guitarra* de Filomeno (...) (p. 161)

A passagem dos personagens carpentierianos por Madri (frag. III) enseja uma série de descrições de ambientes da capital espanhola que, tendo mais uma vez Coyoacán como ponto de referência, ressalta a supremacia da cidade mexicana. Tal procedimento narrativo conduz o leitor a estabelecer correlações à distância com as oposições de ordem semelhante contidas no fragmento anterior (Villa de Regla/Coyoacán); ao mesmo tempo, o leitor reconhece a repetição de motivos com variações, também freqüentes na composição musical. Assim, reiteram-se o lado triste e ruim da cidade por onde passam os personagens e o espaço de onde procedem, a oposição entre o "aquí" (Espanha) e o "allá" (México). Os adjetivos atribuídos à Madri estabelecem outra correlação interna no fragmento, pelo menos do ponto de vista formal:

> *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* (...) (p. 162)

O tema da culinária proporciona novos conjuntos correlativo-paralelísticos: as insossas almôndegas madrilenas são correlatas por oposição (ruim/bom) dos perus mexicanos; as merluzas, dos peixes "guachinangos". Correlação semelhante existe entre as verduras e grãos espanhóis e o abacate mexicano e os bulbos de "malanga" cubanos:

> (...) 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 obscuras con aroma de chocolate y calores de mil pimientas; ante *las berzas de cada*

unesp

> *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 (...) (p. 162)

Na descrição dos autos sacramentais, representados ao ar livre na capital espanhola, a *decadência* ("gachos", "afónicos", "mordidos de ratones") é o traço semântico comum aos adjetivos do eixo de aplicação da correlação aos substantivos referidos no eixo bíblico-religioso ("diablos", "Pilatos", "santos"), dentro do conjunto correlativo:

> En cuanto a los autos sacramentales de tinglado callejero, estaban *en franca decadencia*, con sus *diablos de cuernos gachos*, sus *Pilatos afónicos*, sus *santos con nimbos mordidos de ratones*. (p. 164)

No fragmento IV, as cores na primeira imagem visual de Veneza se apresentam organizadas em conjunto correlativo cuja característica comum é a *suavidade*, expressa por meio de reiterações matizantes ou reforçadoras: num só trecho se reúnem duas ou mais palavras de valor semântico equivalente ou complementário. Nestes termos, o tom suave está presente tanto no cinza da água e do céu nublado, na evanescente neblina que envolve e desfaz o contorno dos edifícios e dos ciprestes, quanto no movimento natural da cidade lacustre (suaves e preguiçosas ondulações marítimas, ondas silenciosas que lambem as paredes, a quietude dos canais). Suavidade e serenidade contrastam, em seguida, com a *agitação*, o *ruído* e a *estridência* das cores do carnaval, indicativos da metamorfose do ambiente. A festa profana vem interromper a monotonia e o silêncio da cidade e inundá-la de cores alegres e vibrantes, cujas matizações em tons e semitons restauram a relação do texto literário com a música.

No encontro do mexicano com o compositor veneziano tem-se outro momento em que aflora nova correlação situacional: o personagem conta a Vivaldi a história da conquista do México e o músico vai imaginando a situação (tal como o Amo quando ouviu o relato de Filomeno) e um virtual aproveitamento da história, como argumento de ópera para os palcos dos teatros italianos.

A alusão ao *Hamlet* no fragmento II (p. 156), ao se repetir, com variações, nos fragmentos IV (p. 170) e VI (p. 183), configura outra correlação situacional. Nos dois primeiros casos, tem lugar a partir de referências à Dinamarca; no terceiro, deve-se às derivações do assunto discutido pelos personagens no cemitério: teatro inglês → tragédia → morte. Para o personagem mexicano, qualquer alusão a Shakespeare corresponde ao elo de ligação com a Dinamarca e Hamlet: "Ser ou não ser, eis a questão" de identidade?

O fim do fragmento IV também pode ser visto como correlativo do final do segundo: ambos terminam com um repertório de palavrões em língua nativa (dialeto africano e italiano, respectivamente). A diferença reside no fato de que, no primeiro caso, Filomeno é o emissor dos insultos; no segundo, é o destinatário. Comparem-se:

> (...) vienen en cajas, seguidas de otra caja que guarda los tambores y la guitarra de Filomeno, cargadas a lomo de esclavos a quienes el criado, ceñudo bajo el escaso resguardo de un tricornio charolado, apura el paso, *gritando palabras feas en dialecto de nación* (p. 161)[38];

[38] O leitor familiarizado com *Memórias póstumas de Brás Cubas* não deixará de perceber certa semelhança entre a atitude de Filomeno (certamente repetindo atos de amos anteriores) a respeito dos escravos que transportam a carga e a do negro Prudêncio, antigo escravo da família Cubas. Quando menino, o protagonista machadiano castigava o então moleque Prudêncio e o agredia com duras palavras (Cap. XI). Mais tarde (Cap. LXVIII), Brás Cubas encontra o mesmo Prudêncio reproduzindo no lombo de um de seus escravos semelhantes maltratos e utilizando as mesmas palavras ofensivas. (Cf. MACHADO DE ASSIS, 1978, p. 30-1 e 99-100). Ao mesmo tempo, essa passagem evoca outro texto do próprio Carpentier, *El reino de este mundo*, onde, no essencial, os acontecimentos relativos à escravidão se repetem, se imitam: após várias re-

unesp

(...) una botella de licor de cartujos que traía colgada del cuello por una cinta de raso — arrancada, de paso, a una pescadera enfurecida que lo *había insultado con tal riqueza de apóstrofes* que allí los calificativos de ***coglione*** *e hijo de la grandísima puta venían a quedar en lo más liviano del repertorio.* (p. 170)

No fragmento V se delineiam novas relações correlativas. Inicialmente entre as figuras brancas que rodeiam o Preste Ruivo:

(...) *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* (...) (p. 171);

em seguida, entre as que rodeiam Montezuma e Filomeno:

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 la nave se llenó de caras jóvenes —*¡por fin, caras sin antifaces!*— (...) (p. 171)

Note-se que o final desse enunciado entra, ou dá a impressão de entrar, em correlação com o último elemento da seguinte construção paralelística que se atualiza no fragmento IV, analisada páginas atrás:

Ahora, durante cuarenta días, quedarían abiertas las tiendas hasta la medianoche (...); seguirían en sus oficios los adivinos, las echadoras de cartas, los limosneros y *las putas —únicas mujeres de rostro descubiertos* (...) (p. 167)

Correlativamente, o significado de ambos finais destacados parece sintetizar a imagem que o personagem narrador teria da figura feminina: desde a "visitante

---

beliões de negros escravos no Haiti sob o domínio francês, um rei negro imita o modelo europeu e converte seus súditos em escravos; em contexto de sublevação popular, Henri Christophe se suicida; com os chamados "Agrimensores" ou "Mulatos Republicanos", que impõem aos negros o trabalho obrigatório, surge um novo tipo de escravidão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nocturna" (frag. I, p. 150), passando pela "sobrina profesa" (Id., p. 148) e culminando com a lista de venezianas com as quais teria dormido o personagem mexicano (frag. VIII, p. 198), praticamente não escapa uma mulher. Única exceção se manifesta nestre trecho, onde o personagem "sem rosto" da obra estabelece tácita oposição entre a figura da prostituta e a de sua defunta esposa: "(...) —¡ni que te hubiesen parido en palacio de azulejos, a ti, que te chingué la noche aquella, siendo tú fregona de patios, rayadora de elotes, cuando murió mi casta y buena esposa, después de recibir los santos óleos y la bendición papal!..." (frag. I, p. 150).

Os nomes das discípulas de Vivaldi também se organizam em correlação com os designativos dos instrumentos que lhes correspondem musicalmente:

> El Maestro —pues así lo llamaban todas— hacía las presentaciones: ***Pierina del violino... Cattarina del corneto... Bettina della viola... Bianca María organista... Margherita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone... Claudia del flautino... Lucieta della trompa...*** (p. 172)

Nessa mesma linha de correspondências, o músico Haendel tem como correlato o órgão; Scarlatti, o cravo; e Vivaldi, o violino:

> Se colocaron los atriles, se instaló *el sajón*, magistralmente, ante el teclado del *órgano*, probó *el napolitano* las voces de un *clavicémbalo*, subió *el Maestro* al ***podium***, agarró un *violín*, alzó el arco, y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo ***concerto grosso*** que pudieron haber escuchado los siglos (...) (p. 172)

De modo semelhante, surgem outros elementos correlativos na descrição do *concerto grosso*: Vivaldi é correlato da "sinfonia com fabuloso ímpeto"; Scarlatti, das "vertiginosas escalas"; e Haendel, das "deslumbrantes variações":

> 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 fa-*

unesp

> *buloso ímpetu,* en juego concertante, mientras *Doménico Scartatti* —pues era él— se largó a hacer *vertiginosas escalas* en el clavicêmbalo, en tanto que *Jorge Federico Haendel* se entregaba a *deslumbrantes variaciones* que atropellaban todas las normas del bajo continuo. (p.172)

Em meio ao delírio criativo dos músicos barrocos, intensificam-se as relações correlatas no texto carpentieriano (Haendel → "inventiva prodigiosa"; Scarlatti → "arpegios y floreos"; Vivaldi → "infernal virtuosismo"):

> —"¡Dale, *sajón del carajo*!" —gritaba *Antonio.* —"¡Ahora vas a ver, *fraile putañero*!" —respondía el *otro*, entregado a su *prodigiosa inventiva*, en tanto que *Antonio*, sin dejar de mirar las manos de *Doménico*, que se le dispersaban en *arpegios y floreos*, descolgaba arcadas de lo alto, como sacándolas del aire con brío gitano, mordiendo las cuerdas, retozando en octavas y dobles notas, con el *infernal virtuosismo* que le conocían sus discípulas. (p. 172-3),

até que se alcança o ponto máximo, preparatório para o *gran finale:*

> Y parecía que el movimiento hubiese llegado a su colmo, cuando *Jorge Federico, soltando* de pronto *los grandes registros del órgano*, sacó los juegos de fondo, las mutaciones, el ***plenum***, con tal acometida en los tubos de clarines, trompetas y bombardas, que allí empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final. —"¡El sajón nos está jodiendo a todos!" —*gritó Antonio, exasperando el* ***fortíssimo***. —"A mí ni se me oye" —*gritó Doménico, arreciando en acordes.* (p. 173)

Todos esses elementos correlativos se projetam na profusão de ritmos, síncopes e tons do improvisado solo de percussão executado por Filomeno, na igualmente improvisada bateria de caldeirões de cobre:

> 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. (p. 173),

unesp

e todo o conjunto que forma o *concerto grosso* equivale ao "escândalo celeste", à inspiração divina. No anticlímax, enquanto Antonio Vivaldi solta o arco, Doménico Scarlatti fecha o teclado e Haendel enxuga o suor do rosto (parcial retorno à correlação inicial desta cena), "Montezuma" improvisa ou inventa uma nova bebida, misturando o diferente conteúdo de várias garrafas. Tal bebida seria, pois, o correlato simbólico da "nova música" criada nessa noite memorável, síntese da genial invenção de músicos extraordinários, de ritmos, instrumentos e culturas diferentes:

> Acorde final. *Antonio* soltó el *arco*. *Doménico* tiró la tapa del *teclado*. Sacándose del bolsillo un pañuelo de encaje harto liviano para tan ancha frente, el *sajón* se secó el *sudor*. Las pupilas del Ospedale prorrumpieron en una enorme carcajada, mientras *Montezuma* hacía correr las copas de una *bebida que había inventado*, en gran trasiego de jarras y botellas, *mezclando de todo un poco*... (p. 173)

Na cena em que Filomeno introduz a música afro-cubana no *concerto grosso*, a leitura e as correspondentes traduções, de ida e volta, das distintas culturas (européia e africana) feitas pelos personagens podem ser vistas, de igual modo, como correlatas. Assim, enquanto Filomeno transcodifica para o seu universo cultural a figura da serpente do quadro bíblico e improvisa o estribilho da conga de "La Culebra" ("Ca-la-ba-són, són, són"), o Preste Antonio reverte a frase melódica para o latim ("Kábala-sum-sum-sum") (p. 175), referencial mais próximo dentro de sua cultura greco-latina. Desse modo, o carnaval de Veneza culmina com a representação, na Europa, da *comparsa* cubana. Inevitavelmente vem à memória do leitor a festa representada em *Espejo de paciencia* e o comentário do Amo: "Infernal cencerrada resultaría aquélla..." (p. 161), o que equivale a dizer que, do ponto de vista temático, esse trecho do fragmento V é correlato à distância daquele do segundo

fragmento. Mas a reunião ou integração de diferentes tempos, espaços, sons, raças e instâncias históricas —sinfonia de uma modulação sincrética— possui outro correlato à distância, no final do fragmento VIII. O *concerto* tem, então, "nueva ejecución" (p. 203), e aqui se configura, mais uma vez, a noção de espiral como complemento, fundação e reciprocidade de um fazer literário no qual a escolha do constituinte barroco[39] é notoriamente deliberada.

Alcançando êxito ao competir com os três gigantes da música barroca européia, Filomeno lhes impõe, portanto, uma dança ritual, um solo de percussão e o ritmo afro-cubano, em cena de profundo significado sincrético, de extrema importância enquanto manifestação do universal concerto de culturas, revelado pelo Senhor no deserto.

Por meio de frases híbridas de correlação e paralelismo, dois dos personagens expressam as suas sensações físicas mais urgentes (sono e fome):

> —"Tengo sueño" —dijo Montezuma.
> —"Tengo hambre" —dijo el sajón— (...)
> —"Tengo sueño" —repetía el disfrazado. (p. 177)

Tais frases, situadas no final do fragmento V, encontram correlato à distância no fim do fragmento seguinte, onde duas vezes mais se repete o motivo com variações. Essas reiterações constituem um indicativo de enlace entre ambos e são bastante significativas do ponto de vista simbólico ou metafórico, pois o sono é uma espécie de morte e essa sensação se expressa justamente pela boca de "Montezuma":

---

[39] Cf. BURGOS, F. La elección barroca en la obra de Carpentier. *Escritura*, IX. 17-18. Caracas, ener.- dic., 1984, p. 42.

—"Tengo sueño" —dijo Montezuma, repentinamente agobiado por un enorme cansancio. (p. 183)

—"Tengo sueño" —murmuró aún—: Vete, tú también, a dormir." (p. 184)

O discurso descritivo-narrativo que prepara o cenário do ato seguinte (frag. VI) situa o embriagado quinteto no cemitério de Veneza. Trazido pela brisa, o ruido carnavalesco chega a esse lugar de silêncio e solidão, ainda pouco iluminado pelas luzes do amanhecer. Mas o apagar das luzes das tavernas e dos palcos improvisados indicam que, em breve, aqueles ambientes estarão desertos:

De la ciudad, aún sumida en sombras bajo las nubes grisáceas del lento amanecer, les venían distantes algarabías de cornetas y matracas, traídas o llevadas por la brisa. Seguía el holgorio entre tabernas y tinglados cuyas luces empezaban a apagarse, sin que las máscaras trasnochadas pensaran en refrescar sus disfraces que, en la creciente claridad, iban perdiendo la gracia y el brillo. (p. 177)

Nesse sentido, a continuidade da festa carnavalesca na cidade lacustre é, em certa medida, correlata do divertido café-da-manhã protagonizado pelos personagens que, como foliões incansáveis, resistem ao descanso (sono) e continuam a beber e a comer. Por outro lado, correlato do iminente esvaziamento daqueles ambientes é o cemitério, cujas lápides se assemelham a mesas, já sem toalhas, de um café fechado para o público:

Las lápidas eran como las mesas sin mantel de un vasto café desierto. Y el vino romañola, sumándose a los que ya venían bebidos, volvió a poner una festiva animación en las voces. (p. 177)

Assim, cansados da farra noturna mas dispostos a continuar bebendo, encontram seu correspondente nos foliões de "máscaras trasnochadas" que não pensam

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

em descansar. O vinho tomado no desjejum lhes devolve a animação e esta, por sua vez, é correlata da diversão ruidosa entre as tavernas e tablados de luzes apagadas.

"Sacado de su sopor", sob a pressão de conteúdos da memória inconsciente, "Montezuma" narra outra vez a história da conquista do México e, como já se disse, sua narração é estilisticamente correlata à de Filomeno no fragmento II. A idéia de Vivaldi de transformar o tema em ópera desencadeia uma longa discussão entre os músicos sobre assuntos ultrapassados na música teatralizada. A intenção do veneziano é *encontrar personagens e temas novos* para as suas obras e se explicita mediante a frase "Habría que buscar asuntos nuevos, distintos ambientes, otros países, no sé..." (p. 178), cujo correlato se encontra na frase: "Soplan aires nuevos" (p. 178).[40]

Uma lista de velhos personagens teatrais apresenta correlação parcial no discurso vivaldiano: "Orfeos" → "pastores enamorados"; "Apolos" → "coronas de laurel"; "Ifigenias" → Ø; "Didos" e "Galateas" → "ninfas fieles":

> ¡Cuántos *Orfeos*, cuántos *Apolos*, cuántas *Ifigenias*, *Didos* y *Galateas*! (...) Traer Polonia, Escocia, Armenia, la Tartaria, a los escenarios. Otros personajes: *Ginevra, Cunegunda, Griselda, Tamerlán o Scanderbergh* (...) Pronto se hastiará el público de los *pastores enamorados*, *ninfas fieles,* cabreros sentenciosos, divinidades alcahuetas, *coronas de laurel*, peplos apolillados y púrpuras que ya se vieron en la temporada pasada. (p. 178)

Pelo menos do ponto de vista formal, velhos personagens têm seus correlatos na lista dos novos: *Ifigenia* → *Ginevra*; *Dido* → *Cunegunda*; *Galatea* → *Griselda*;

[40] Aliás, a produção global do músico veneziano é o resultado de uma busca ardente e constante da "novidade", de inovação. Não por acaso deu o título de *L'Estro armonico* ao célebre op. 3, aproveitando a proposta do coetâneo Vico, para quem o "estro" (o "engenho"), definido como "a faculdade de descobrir o novo", constitui a base do pensamento. O título da obra de Vivaldi deve ser entendido como "inspiração dentro das regras da harmonia" e esta última era algo inteiramente novo, quase inexplorado, no primeiro quartel do século XVIII. (Cf. *Enciclopédia SALVAT dos grandes compositores*. Op. cit., p. 91-2 e 104-5).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Orfeo → *Tamerlán*; *Apolo* → *Scanderbergh*. Essa substituição do velho pelo novo se refletirá na página 180 quando, mediante o artifício da elasticidade e fusão de tempos utilizado pelo narrador, os personagens, dentro de um estado de semilucidez, deparam-se com o túmulo de Stravinsky. Comentando algumas obras do músico moderno, os compositores barrocos criticam nelas a presença de temas, personagens, estrutura e forma antigas; referem-se, inclusive, a uma etapa da criação musical de Stravinsky (*Édipo Rei*) calcada nos sistemas do próprio Haendel. Ou seja, aludem à música de um artista do futuro cujas preocupações com a construção orgânica da obra pertencem ao passado:

> —"Buen músico —dijo Antonio—, pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos. Se inspiraba en los temas de siempre: *Apolo, Orfeo, Perséfona* —¿hasta cuándo?" (p. 180)

Com o propósito de lhes sugerir um tema novo (a história de seu bisavô Salvador Golomón), Filomeno interfere na discussão dos músicos europeus. Como se sabe, a inusitada sugestão do negro tem o poder de lhes arrancar um coro de gargalhadas; "Montezuma", então, pressionado por conteúdos da memória inconsciente, sai em defesa do servidor negro. Esse segundo vislumbre da própria identidade histórica enseja outra correlação (Salvador Golomón e Scanderbergh), onde transparece a "quixotesca" crença no texto literário como espelho da verdade histórica:

> —"No lo veo *tan extravagante*: *Salvador Golomón* luchó contra unos hugonotes, enemigos de su fe, igual que *Scanderbergh* luchó por la suya. Si *bárbaro* les parece a ustedes un criollo nuestro, *igual de bárbaro* es un eslavón de allá enfrente" (esto, señalando hacia donde debía hallarse el Adriático, según la brújula de su entendimiento, bastante desnortada por los morapios tragados durante la noche). (p. 179)

unesp

Em decorrência da sugestão de Filomeno, aflora no texto nova alusão ao teatro de Shakespeare: *Otelo, o mouro de Veneza.* Diante dos argumentos de Vivaldi e Haendel, avessos à possibilidade de êxito de um protagonista negro no teatro, o irreverente Filomeno contra-argumenta com um exemplo do escritor inglês:

> "(...) Me contaron que en Inglaterra tiene gran éxito el drama de un moro, general de notables méritos, enamorado de la hija de un senador veneciano... ¡Hasta le dice un rival en amores, envidioso de su fortuna, que parecía un chivo negro montado en oveja blanca —lo cual suele dar primorosos cabritos pintos, sea esto dicho de paso!" (p. 179)

A rejeição de Vivaldi aos dramas e tragédias do teatro inglês, com suas histórias de horror, propicia o reconto de alguns argumentos de tais obras, o que dá lugar a outras situações correlativas com base em alusões. Desta vez, apresentam-se no texto cenas cruéis e sangrentas de *Tito Andrônico* e de *O Rei Lear* de Shakespeare, tradução de uma sensibilidade que se compraz no macabro e no horrendo:

> Y fue, en el alba que iba blanqueando el cementerio un escalofriante recuento de degollinas, fantasmas de niños asesinados; *uno a quien un duque de Cornuailles saca los dos ojos a la vista del público, taconeándoles luego, en el piso,* a la manera de los fandangueros españoles; *la hija de un general romano a quien arrancan la lengua y cortan las dos manos después de violarla,* acabando todo con *un banquete donde el padre ofendido, manco a seguidas de un hachazo dado por el amante de su mujer, disfrazado de cocinero, hace comer a una Reina de Godos un pastel relleno con la carne de sus dos hijos* —sangrados poco antes, como cochinos en vísperas de boda aldeana... (p. 179-180)

Nessa passagem narrativa de tom tragicômico, o eixo correlativo dos argumentos reproduzidos gira em torno dos motivos *olhos arrancados e pisoteados* (*O Rei Lear*, Ato 3, cena 7), *língua arrancada, mãos cortadas* (*Tito Andrônico*, Ato 2), *filhos sangrados como porcos* (Id., Ato 5). Por outro lado, a torta recheada com a

unesp

carne dos filhos (nariz, orelha e garganta), servida à rainha Tamora[41], é correlata da "ensaimada" e do focinho de javali ao escabeche que Vivaldi come, enquanto comenta, com mórbido prazer, a crueldade das referidas cenas:

> —"¡Qué asco!" —exclamó el sajón. —"Y lo peor es que en el pastel se había usado la carne de las caras —narices, orejas y garganta— como recomiendan los tratados de artes cisorias que se haga con las piezas de fina venatería..." —"*¿Y eso comió una Reina de Godos*?" —preguntó Filomeno, intencionado. —"*Como me estoy comiendo esta ensaimada*" —dijo Antonio, mordiendo la que acababa de sacar —una más— de la cesta de las monjitas. —"¡Y hay quien dice que ésas son costumbres de negros!" —pensaba el negro, mientras el veneciano, remascando una *tajada de morro de javalí escabechado* en vinagre, orégano y pimentón (...) (p. 180)

Por trás de toda essa discussão sobre ambientes e temas de óperas existe mais um elemento correlativo: o *extravagante*. Nesse sentido, uma ópera que tivesse como protagonista o herói Salvador Golomón seria *extravagante* porque é coisa de negro (tal como o *Otelo* de Shakespeare); os dramas do teatro inglês são *extravagantes* devido à exposição da morte e da mutilação em público; a ópera *Oedipus Rex* de Stravinsky é *extravagante* porque se trata de uma cantata profana sobre um texto em latim (p. 53); o *Canticum Sacrum*, do mesmo músico russo, é *extravagante* porque recorre a "melismas de estilo medieval" (p. 180) em tempo moderno. A *extravagância* é também a marca de sua polca para elefantes de Barnum (p. 181). A "visão" do cadáver de Wagner no final do fragmento VI —outro salto temporal na narrativa— favorece a menção dos elementos fantásticos utilizados pelo músico ale-

[41] É inevitável a associação dessa cena de canibalismo com o almoço servido a Tereu por Progne e Filomela ou Filomena (Ver nota 8), na medida em que esta última pudesse ter sido a inspiração mitológica para a caracterização onomástica de Filomeno. Nessa cadeia de associações, recorde-se o "primer festín de carne blanca", prazerosamente degustado pelo diabólico personagem carpentieriano ("canibalismo erótico"), no prostíbulo de Madri (p.163).

unesp

mão em suas óperas estranhas: dragões, cavalos alados, gnomos, titãs e sereias que cantam debaixo d'água (p. 183). Pura *extravagância.*

Quanto à morte de Wagner, cuja referência no texto se reduz à cena em que se assiste rápidamente ao transporte do seu ataúde em gôndola até a estação ferroviária, é correlativa à paródia de sacrifício humano a que é submetido o "rei das Saturnais", depois de ter gozado das prerrogativas do último imperador asteca, em meio ao carnaval de Epifania. Tal como Wagner, o disfarçado Montezuma, acompanhado por Filomeno, é transportado por barca, através do "Estige" veneziano, desde o cemitério até a hospedaria da cidade lacustre. Mais tarde, já "ressuscitado" e transformado psicologicamente em "indiano", o personagem também tomará o "deslizante" trem, para regressar ao México ou ao "ayer" da criação literária. Por outro lado, quando "Montezuma" está prestes a morrer simbolicamente, a cadeia ritualística que propicia esse sacrifício primordial dá lugar a uma imagem visual ou concreta de tal morte:

> —"Gracias de todos modos" —dijo el indiano, *cerrando los ojos con tal peso de párpados* que apenas si advirtió que lo *sacaban de la barca, lo subían por una escalera, lo desnudaban, acostaban, arrebujaban, metiéndole varias almohadas debajo de la cabeza.* (p. 184)

Assim, a figura do "indiano" —estendido na cama, com o corpo coberto e os olhos fechados, a cabeça apoiada sobre travesseiros— reproduz a presumível figura de Wagner, morto e acomodado em sua urna funerária.

Retomando os fragmentos II, IV, V e VI, observa-se que todos terminam com a figura de Filomeno acompanhado de um ou mais instrumentos de percussão, de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sopro ou objeto similar. Estes seriam, assim, correlatos, na medida em que denotam a função do personagem como mediador para tematizar o ritmo, a percussão e o instrumento de sopro, fundamentais no *jazz*. No fragmento II, o introdutor do ritmo jazzístico no *concerto grosso* leva, numa caixa, a guitarra e os seus *tambores*; no IV, passeia por Veneza com uma garrafa pendurada no pescoço por uma fita de cetim e de vez em quando a leva à boca, à maneira de um *trompete*. No fragmento V esconde, no interior do casaco, a *trombeta*, presente de Cattarina del Cornetto. O VI termina com a frase do negro: "Voy con mi trompeta a donde pueda hacer bulla" (p. 184). Coroando as correlações desses finais de fragmento, o oitavo e último se encerra ao som do *trompete* de Armstrong, ponto culminante da linha musical opositora e perturbadora da produção européia, desenvolvida ao longo da narrativa.

Dedicado à representação teatral da ópera de Vivaldi —esta também aparentemente uma *extravagância*[42] ou um verdadeiro disparate, segundo o espectador Amo-"viajero"-"mexicano"-"Montezuma"-"indiano"—, o fragmento VII oferece outros elementos correlativos importantes para a interpretação da totalidade da obra. Concorrem para isso a versão vivaldiana da história do México e a áspera discussão entre o músico e o "indiano". Entram em jogo a história e a arte.

Percorrendo o texto, tem-se uma correlação entre três motivos importantes que servem de suporte para a narrativa como um todo. O primeiro deles é a consciência de que existe uma *história real,* porém ambígua, porque o tempo se encarrega de apagá-la da memória dos homens: é algo que ficou num passado distante,

[42] A insistência de Carpentier no aspecto extravagante das obras mencionadas em *Concierto barroco* induz o leitor a inferir que se trata de uma evocação dos doze concertos de Vivaldi, incomparáveis por sua qualidade inventiva, que formam o ciclo *La Stravaganza* (1712-1713).

unesp

incapaz de renascer no presente em sua possível verdade. Da história real restam apenas as contrafações, as falsificações refletidas em *Concierto barroco* sob a forma de quadro, de fantasia de carnaval, de livros, de ópera, de espetáculo enfim. A história só se faz presente, de modo indireto, pelo texto de Balboa reproduzido por Filomeno; na seriação de óperas extravagantes comentadas pelos compositores europeus; na ópera inventada por Vivaldi, com base no reconto do próprio personagem fantasiado de Montezuma. E surge então a provável pergunta formulada pelos europeus, ao tomarem conhecimento do relato sobre a conquista do México: mas a história dos historiadores reflete mesmo a verdade? É em nome da verdade que, recorrendo ao texto histórico de Solís, o "indiano" questiona a ópera de Vivaldi. Porém, trata-se do mesmo texto onde o músico busca a justificativa para o libreto de Alvise Giusti e declara que a arte é a contraverdade da história.

Enquanto assistimos, na condição de leitores-espectadores, à representação literário-operística, única forma de sobrevivência da história dos vencidos[43], o personagem narrador nos introduz no II Ato: "(...) ábrese el escenario, y estamos en una vasta sala de audiencias, en todo parecida a la que se nos muestra en el cuadro que posee el indiano en su casa de Coyoacán, donde se asiste a un episodio de la Conquista —más fiel a la realidad, en cierto modo, que lo que hasta ahora se ha visto aquí." (p. 188-9). Assim, perante tanto falseamento de fatos e personagens, o

[43] Segundo o narrador carpentieriano, o tenor Massimiliano Miler canta, um "lamento en todo digno del caído monarca de *Los Persas*: "*Estrellas, habéis vencido. / Ejemplo soy, ante el mundo, de la inconstancia vuestra. / Rey fui, quien me jacté, de poseer divinos poderes. / Ahora, objeto de escarnio, aprisionado, encadenado, hecho despreciable trofeo de ajena gloria / sólo serviré para argumento de una futura historia.*" (p. 191). Como afirma Vattimo (1987, p. 13), os vencedores conservam da história apenas aquilo que dela pode caber na imagem construída para legitimar o seu próprio poder; as vicissitudes e as lutas dos vencidos são banidas da memória coletiva. Nessa perspectiva, tal como o aludido Xerxes da tragédia de Ésquilo (argumento da ópera de Haendel, do mesmo nome, estreada em 1738), Montezuma só entra para a história como argumento de obra literária e de ópera.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

quadro parece mais "verdadeiro", se comparado com o cenário operístico, extremamente falso em virtude da liberdade do libretista e da complacência de Vivaldi. Diante do protesto irado do "indiano", Vivaldi arremata: "La ópera no es cosa de historiadores" (p. 192); ou seja, a arte não é a representação da verdade. No espetáculo "lo que cuenta (...) es la ilusión poética" (p. 193), a recriação da história e, portanto, a *história fantasiada, artificiosa*, o segundo dos motivos correlatos.

Essa idéia do falso na ópera, ou a arte como contraverdade, é o elemento que vai conduzir ao terceiro motivo da correlação: *a história desejada*. Convertido em "indiano", "Montezuma" quisera que a história tivesse tido outro curso (frag. VIII). Despertado, pela extravagante ópera vivaldiana, para a consciência de seu ser mestiço, medita dramaticamente sobre a história de sua própria existência individual, refletida na representação teatral: neto de espanhóis (extremenhos, como Cortés), quisera ter participado da história, que é uma ópera. Renegando os seus antepassados, toma partido dos mexicanos e deseja que eles tivessem vencido os espanhóis. Com a avessa esperança de um "impossível desenlace", gostaria que a filha de Montezuma (Teutile, no teatro) tivesse atuado como Judite[44], e degolasse Ramiro, como a heroína bíblica degolou Holofernes. Identifica-se, no condicional, com o dom Quixote do "Retablo de Maese Pedro". Conforme já se disse antes, o seu desejo de participar dos acontecimentos é correlato ao dos índios representados no quadro de sua casa em Coyoacán. Mas, contrariamente a estes, o "indiano" gostaria de ter participado na condição de *ator*, para poder modificar a história representada pela ópera, e não como simples espectador:

---

[44] Nova alusão a Vivaldi, cuja estréia no campo do oratório se deu com *Juditha Triumphans devicta Holofernis barbarie*, em 1716.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> "(...) Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido. De haber sido el Quijote del Retablo de Maese Pedro, habría arremetido, a lanza y adarga, contra las gentes mías, de cota y morrión." (p. 197-8)

Aqui se sintetiza a história desejada. Tudo isso leva a uma grande correlação, centro gerador de todo o texto: a relação de conformidade entre o "indiano" e o próprio Carpentier. Como escritor americano, Carpentier também deseja, com sua obra, participar da história.

Nessa perspectiva, o Amo, inicialmente identificado com Cortés, ao contemplar o quadro da Conquista (Cortés é o representante do espanhol conquistador, o vencedor da "Tróia americana"), transmuta-se em Montezuma-fantasia-de-carnaval, e se considera mais Quixote do que Ulisses. Porém, depois parece identificar-se com o imperador vencido e, graças ao teatro, será mais Montezuma do que Quixote. Constante transformação, metamorfose ou inconstância, típicas do barroco:

> "(...) 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.***" (p. 198)

A avessa esperança do "indiano" é, portanto, correlata da avessa esperança de Carpentier como escritor americano; a reflexão do personagem tem muito de autobiográfica e está no centro ideológico do texto carpentieriano. *Concierto barroco* não é produto do trabalho de historiador, mas de um poeta, de um artista. Ao rea-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

lizar a sua obra artística, o escritor cubano constrói uma narrativa que trata da história americana, mas ao mesmo tempo se mostra a si mesma como literatura. Como autor de tal romance, Carpentier reúne artistas diferentes num mesmo texto e personagens com análogas angústias críticas, com o fim de fazer uma revisão da história, objetivo já perseguido em outros textos seus, nos quais dificilmente se pode traçar com absoluta nitidez os limites entre história e literatura.

Graças à ilusão da obra de arte, o homem americano pode remontar-se no tempo e no espaço. É também por via da teoria aristotélica sobre a função catártica do teatro que personagem e autor parecem encontrar sua própria identidade histórica, depois de purgarem os "desasosiegos ocultos en lo más recóndito" de seu ser (p. 198). Para isso, o homem americano, enganado pela miragem da culta Europa, teve que se deslocar até o Velho Mundo, até Veneza, cidade "en todo parecida" com a Tenochtitlán original, antes da drenagem de seus lagos —imagem guardada no inconsciente do mexicano. Ao vivenciar a experiência da "interferência" do europeu no importante episódio da história nacional (a história da conquista do México), o personagem mexicano se choca com a visão de sua imagem "traduzida" pelo outro. No jogo de espelhos do outro, descobre o que ele *não é*: nem só Hernán Cortés, nem apenas Montezuma, mas "outra coisa". Longe da América, descobre seu modo de ser mestiço e pode rejeitar o que agora vê, pela primeira vez, como *coisa alheia* a si mesmo.

A frase destacada pelo próprio autor (*A veces es necesario alejarse de las cosas* (...) *para ver las cosas de cerca*) é a síntese da explicitação de sua poética particular: afastar-se das coisas para poder vê-las com mais nitidez e clareza. O recurso

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

artístico do distanciamento facultado pelo motivo da viagem-busca, bastante recorrente na obra carpentieriana, relaciona-se de algum modo com a experiência pessoal de Carpentier e se universaliza na formação de muitos artistas e escritores latino-americanos. Propõe, igualmente, a reflexão estética sobre a criação e a fruição da obra. Essa premissa remete também à postura do espectador diante de um quadro barroco, que exige um certo afastamento para que se possa perceber a sua unidade, a sua totalidade.

Uma nova superposição temporal no fragmento VIII deixa para trás Vivaldi, Haendel e Scarlatti e situa o leitor na segunda metade do século XX. A presença de Armstrong baliza a ação no tempo e a sua música impera no final da narrativa. Uma sucessão cronológica vertiginosa reveste os fatos de uma concentrada atemporalidade. O ponto de referência que une acontecimentos históricos dissímiles entre si, mas simultaneamente correlativos (a Revolução Cubana referida apenas como uma premonição de Filomeno, a chegada do homem à Lua, os então recentes descobrimentos feitos pelas pesquisas espaciais), é o trompete do prodigioso Armstrong que, com os seus *spirituals,* evoca a música sacra de Haendel e a mística de Purcell:

> (...) y apareció en truenos, grandes truenos que lo eran de aplausos y exultación, el prodigioso Louis. Y, embocando la trompeta, atacó, como él sólo sabía hacerlo, la melodía de ***Go down Moses***, antes de pasar a la de ***Jonah and the Whale***, alzada por el pabellón de cobre hacia los cielos del teatro donde volaban, inmovilizados en un tránsito de su vuelo, los rosados ministriles de una angélica canturia, debida, acaso, a los claros pinceles de Tiépolo. Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con ***Ezekiel and the Wheel***, antes de desembocar en un ***Hallelujah***, ***Hallelujah***[45] , que

[45] Como as pontas de um leque que se abre, esse segmento de *Concierto barroco* parece abrir-se para evocar também o texto escrito por Cortázar a propósito do concerto de Armstrong, ocorrido em 09 de novembro de 1952, em Paris: "Louis enormísimo cronopio", recolhido em *La vuelta al día en ochenta mundos*. Diz o escritor argentino: "Para esto ya se ha desencadenado el apocalipsis, porque Louis no hace más que levantar su espada de oro" (...) (p. 17). E prossegue: "(...) y entonces le vienen ganas de cantar y canta, pero cuando Louis canta el orden establecido de las cosas se detiene, no por ninguna razón explicable sino solamente porque tiene que detenerse mientras Louis canta, y de esa boca que antes inscribía las banderolas de oro crece ahora un mugido de ciervo enamorado, un reclamo de antílope contra las estrellas, un murmullo de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> 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 a Purcell que tanto sabía, también, de místicas y triunfales trompetas. (p. 203)

Acompanhado de insólita orquestra, que reúne todos os instrumentos mencionados em *Concierto barroco*, Louis Armstrong domina a cena final e, ocupando o lugar antes destinado a Vivaldi, exibe os seus prodígios ao executar o mais *novo concerto barroco*, representação do mais elevado grau de oposição ao músico veneziano:

> 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*** *—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. (p. 204)

Desse modo, Carpentier enlaça a música rítmica de origem afro-americana com a música barroca européia, elevando o *jazz* à categoria desta última quanto ao prestígio e a aceitação mundial[46] .

---

abejorros en la siesta de las plantaciones. Perdido en la inmensa bóveda de su canto yo cierro los ojos, y con la voz de este Louis de hoy me vienen todas sus otras voces desde el tiempo, su voz desde viejos discos perdidos para siempre (...). Y abro los ojos y él está ahí en un escenario de París, después de veintidós años de amor sudamericano él está ahí cantando, riendo con toda su cara de niño irreformable, Louis cronopio, Louis enormísimo cronopio, Louis alegría de los hombres que te merecen" (p. 21-2) (Cf. CORTÁZAR, 1974, 13-22).

[46] Em seu artigo "El *jazz* y la música culta", publicado no jornal *El Nacional* de Caracas (1955) e recolhido em *Ese músico que llevo dentro*, Carpentier reproduz uma declaração do musicólogo norte-americano Gilbert Chase acerca do *jazz* e suas raízes. Diz o musicólogo: "Basta ojear la extensa bibliografía norteamericana sobre el *jazz* para ver la importancia que se le otorga, en mi país, a ese tipo de música. Sin embargo, el enfoque general coincide con la valorización del *jazz* como expresión popular netamente norteamericana. Vale decir que se ha prestado menos atención al *jazz* en su empalme con la música culta de nuestro siglo. Un estudio a fondo acerca de la influencia global del *jazz* queda por hacerse...". Concordando com as afirmações de Chase, Carpentier destaca que esse "empalme" do *jazz* com a música culta é um dos fenômenos mais interessantes já produzidos em nossa época que merece ser pesquisado, tanto do ponto de vista musical quanto sociológico. (Cf. CARPENTIER, 1987c, 195-6). Nesse sentido, *Concierto barroco* parece ser o resultado literário de suas investigações sobre o assunto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Disseminação com recolha

Por consistir num procedimento estilístico sintetizador e esquematizante da abundância típica do barroquismo, o processo de disseminação com recolha não poderia estar ausente na composição de *Concierto barroco*, em virtude da própria natureza da concepção do romance.

Com efeito, Carpentier se serve, das mais variadas maneiras, dessa técnica da tradição literária culta, revigorada pela literatura espanhola renascentista e barroca que vão beber nas fontes da poesia italiana medieval e quinhentista. Em algumas ocasiões, neste capítulo, antecipamos uma ou outra referência ao procedimento estilístico da recolha de elementos disseminados no texto, quando apresentamos exemplos de seriação ou de paralelismos. Não obstante, outros casos de recolha permeiam a obra. Um exemplo pode ser tomado da cena em que o narrador relata o encontro de "Montezuma" e Filomeno com Vivaldi, Haendel e Scarlatti no café veneziano. Uma por uma, a figura dos músicos europeus vai sendo apresentada ao leitor. A primeira é a do veneziano, designado pelo seu cognome e qualificado por seus traços físicos mais marcantes (nariz, penteado, além do traje), em divertido tom caricatural:

> Allí estaba sentado ya, en una mesa del fondo, el *Fraile Pelirrojo*, de hábito cortado en la mejor tela, adelantando su larga nariz corva entre los rizos de un peinado natural que tenía, sin embargo, como un aire de peluca llovida. (p. 168)

unesp

Enquanto os dois personagens entabulam um diálogo e "Montezuma" narra a história do imperador asteca —discurso do qual o leitor não toma conhecimento direto—, introduzem-se no relato, de forma alusiva e correlativa, as duas outras grandes figuras da música barroca:

> Y seguía el otro hablando de hechicerías de teules, sacrificios humanos y coros de noches tristes, cuando apareció el *ocurrente sajón*, amigo del fraile, vestido con sus ropas de siempre, seguido del *joven napolitano*, discípulo de Gasparini (...) (p. 168)

Depois de muita conversa sobre música e teatro, os personagens músicos decidem afastar-se do ruidoso e colorido carnaval e refugiar-se num lugar mais tranqüilo. O processo da recolha se manifesta no discurso do narrador, porém acrescido de outro artifício superposto: na repetição, os elementos disseminados (músicos europeus) levam um complemento correlativo distinto do inicial, sem, contudo alterar a regularidade do todo:

> (...) cansados del estruendo de la plaza que los obligaba a hablar a gritos, aturdidos por el paso de las máscaras blancas, verdes, negras, amarillas, el *ágil fraile*, el *sajón de cara roja*, el *riente napolitano*, pensaron entonces en la posibilidad de aislarse de la fiesta en algún lugar donde pudiesen hacer música. (p. 170)

O processo de desvelamento da "incógnita" alusiva, espécie de disfarce ou máscara lingüística, se dá de modo paulatino e progressivo no discurso: na página 169, uma referência do "Fraile Pelirrojo" à *Agrippina*, ópera estreada em 1709, acrescenta uma nota mais que reforça a suspeita do leitor de que se trata de Haendel e, quase terminando a página, surge o nome "Jorge Federico". "Sólido tudesco" substitui, na página seguinte, as designações "sajón" e "Jorge Federico"; na 171 e 172, Vivaldi é "Maestro", "fraile Antonio" e "Maestro Antonio". De Scarlatti, de-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

signado apenas por "napolitano, discípulo de Gasparini" (p. 168), nada se diz até a página 172, quando, em outra recolha, híbrida de correlação, se nomeiam os músicos por seus nomes próprios. A frase parentética do narrador "—pues era él—" compensa a ausência de outras "pistas" para a identificação do "jovem e risonho napolitano":

> (...) *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. (p. 172)

No fragmento I, o Amo toma conhecimento da enorme e inusitada lista de pedidos e encomendas feitas pelos amigos antes de sua viagem (p. 152-3). Os elementos disseminados em tal inventário, com riqueza de detalhes, são recolhidos abreviadamente num pequeno trecho do último fragmento de *Concierto barroco*:

> Nunca había pensado, desde luego, en reunir las solicitadas *muestras de mármoles*, *el bastón de ámbar polonés*, *el raro infolio del estacionario caldeo*, ni quería lastrar su equipaje con *barrilillos de marrasquino* ni *monedas romanas*. En cuanto a la *mandolina incrustada de nácar*... ¡qué la tocara la hija del inspector de pesas y medidas en su propia carne, que bien templada y afinada para eso la tenía! Pero ahí, en aquella tienda de música, debían hallarse las *sonatas*, los *conciertos*, los *oratorios*, que bien modestamente le pidiera el maestro de cantar y tañer del pobre Francisquillo. (p. 199)

A recolha dos elementos disseminados é, portanto, caótica e parcial ou imperfeita, porquanto estes não obedecem à mesma ordem em que surgem na disseminação. Por outro lado, não figuram na pluralidade da recolha, três dos elementos enumerados no repertório inicial: *esencias de bergamota, faroles a la moda boloñesa, juego de naipes*. Nem mesmo o conjunto de partituras musicais destinadas ao "maestro de cantar y tañer del pobre Francisquillo" escapa da recolha incompleta:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

embora os seus elementos constitutivos apareçam perfeitamente ordenados, lhe falta um membro, *as sinfonias.*

Os instrumentos disseminados nos cenários de *Concierto barroco* também são submetidos à recolha final, com algum acréscimo, no palco do teatro veneziano onde Armstrong executa o seu concerto:

> Y concertábanse ya en nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: *saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas* (¿no serían, acaso, aquellas "*tipinaguas*" mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), *címbalos, maderas chocadas* en mano a mano que sonaban a *martillos de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros*, y el *piano* de tapa levantada que ni se acordaba de haberse llamado, en otros tiempos, algo así como "*un clave bien temperado*". (p. 203-4)

Mas as variações no processo da recolha não se esgotam aí. Outras vezes, em lugar de proceder a uma reiteração verbal, isto é, de repetir a mesma palavra ou palavras utilizadas no momento da disseminação, Carpentier recolhe uma variedade de imagens representadas por vocábulos diferentes mas que podem ser reduzidos a uma só unidade conceitual.

Por estar o texto carpentieriano basicamente construído a partir de uma superposição de planos e técnicas que se interseccionam ou se fundem, abusamos da paciência do leitor virtual e retornamos às páginas iniciais de *Concierto barroco* para abordá-las, agora, sob este ângulo que se alterna, retoma e completa os outros aspectos já analisados. Assim, essas primeiras páginas servem de palco para a exibição de mais uma técnica de composição orgânica do texto: disseminar e recolher elementos com a finalidade de produzir na mente do leitor uma brilhante condensação (Dámaso Alonso, 1976, 439).

unesp

Recordemos que a acumulação de imagens sinestésicas se espelha com especial fulgor no início do fragmento I, de construção tipicamente anafórica, mediante o inventário de objetos de prata, tesouros do Amo mexicano: talheres, pratos, bandejas, travessas, fruteiras, jarros, saleiros... (p. 147). Depois de enumerá-los com extremo cuidado, o narrador passa a nomear os recipientes que guardam a prataria ("cajas, huacales, cofres") para, em seguida, ordenar as peças de seda ("camisas de seda, calzones de seda, medias de seda, sedería de China, mantones de Manila"), além da delicada e frágil porcelana japonesa mencionada de passagem, aqui, talvez apenas pela proximidade de procedência com as finas roupas do Oriente (China).

Já na página 148, terminado o cuidadoso trabalho de empacotamento de tais preciosidades, tem-se a condensação no processo de recolha desses objetos disseminados, que se dá, desta feita, por meio de palavras que sintetizam conceitualmente cada conjunto, antes agrupado segundo a natureza da matéria de fabricação de seus componentes. Para tanto, lançando mão até de neologismos[47] , o narrador resgata e restaura na memória do leitor, embotada já pelo acúmulo exagerado de imagens, cada um dos elementos que compõem as listas dos objetos, mediante palavras sintetizadoras:

> Y tan bien quedaron, a la puesta del sol, los *platos* y *platerías*, las *chinerías* y *japonerías*, los *mantones* y las *sedas*, guardados donde mejor pudiesen dormir entre virutas o salir a larguísimo viaje, que el Amo (...) invitó al sirviente a compartir con él un jarro de vino, al ver que todas las *cajas, cofres, huacales* y *petacas* quedaban cerrados. (p. 148)

[47] No caso de Carpentier, o manejo do idioma com liberdade criadora resulta muitas vezes na invenção de palavras que respondem a impulsos estéticos e a necessidades expressivas.

unesp

A simples menção de "platos y platerías" funciona, do ponto de vista auditivo, como uma espécie de eco do jogo sonoro entre "plata"/"plato" presente na lista inicial; "chinerías" recupera, semântica e sonoramente, a expressão "sederías de China" contida no conjunto de objetos de seda; e "japonerías", motivada por "sederías" e "chinerías", remete o leitor às porcelanas japonesas. As embalagens também perdem os seus complementos e retornam ao texto alinhadas em justaposição, com o acréscimo do elemento "petacas" que não figura entre os componentes do conjunto inicial de disseminação. Portanto, a prata e as caixas se transformam em *leitmotivs* explorados à saciedade, como modo de reiteração do efeito pretendido inicialmente. Cada vez que tais combinações sonoras se repetem —embora com variações— por meio de significantes que se revigoram e remetem também a si mesmos, consolida-se a fusão indissociável do material sonoro com o repertório de referências. O receptor do texto é levado então a não só individuar um significado para cada significante, mas também a "degustar" cada conjunto enquanto matéria sonora agradável ao ouvido.

Mais condensadora ainda, contudo, é a recolha individual e particular do primeiro conjunto de objetos de prata. Terminada a listagem da prataria, a recolha é feita imediatamente por meio de um termo geral que funde os demais, antes especificados. A este tipo de recolha designamos *sintética*[48], em oposição à recolha *analítica* dos exemplos anteriores. No referido conjunto inicial a expressão sintetizadora é "todo esto", precedida da conjunção "y" com valor de enlace extraoracional.

[48] O termo e a classificação não são nossos. Aproveitamos aqui os valiosos ensinamentos do Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva sobre técnicas e procedimentos estilísticos, registrados em anotações de sala de aula, durante os cursos de graduação e pós-graduação no IBILCE-Unesp de São José do Rio Preto.

unesp

Seu efeito estético é imediato, pois leva o leitor, forçosamente, a repassar na memória cada um dos elementos anteriormente relacionados:

> *Y todo esto* se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos (...) (p. 147)

Além disso, a reiteração do vocábulo "plata" e a ressonância dos finais das palavras que dão seqüência à frase reforçam as imagens sonoras produzidas na leitura do trecho disseminador dos objetos.

A mais expressiva tradução do processo de recolha, porém, encontra-se no próprio *Concierto barroco* como narrativa: uma espécie de recolha do barroco natural ou original, mas transformado. Nessa perspectiva, por de trás da recolha formal, existe outra de natureza estrutural.

Sabe-se que uma das motivações de Carpentier para a criação dessa obra reside no fato de ter descoberto que Vivaldi havia composto a primeira ópera, na história da música, inspirada na história americana[49] . De modo que, baseado em motivos e em outros tantos recursos técnicos comuns à arte musical, o texto apresenta uma estrutura narrativa que parece responder à definição de *concerto grosso*, posto que representa um diálogo indireto —mais uma artificiosidade barroca— entre americanos e europeus.

[49] Segundo o próprio Carpentier, em 1936 o compositor italiano Francesco Malipiero lhe revelou a existência de uma ópera de Vivaldi intitulada *Motezuma*, executada em Veneza em 1733. Mas só em 1970, ajudado pelo musicólogo Roland de Cantré, o escritor cubano encontra a pista da ópera, cujo libreto, de Alvise Giusti, inspirou também outras óperas: "Así se me ocurrió *Concierto barroco* cuya acción empieza el día del estreno de la ópera y termina en el día de hoy, prácticamente. Es decir, lo que duró el olvido de Vivaldi." (Cf. CHAO, R. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Op. cit., p. 55).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Por meio desse diálogo o autor constrói simbolicamente o despertar da consciência de americanidade num possível arquétipo latino-americano, o descendente de europeus, mediante superposição de viagens por dois países ligados de forma direta à tradição histórico-cultural da América (Espanha e Itália). Recorde-se que tal despertar ou "revelação" ocorre durante a representação operística de *Montezuma*, no teatro Sant'Angelo, o qual se acha inserido nas proximidades do espaço (ruas de Veneza) onde continua acontecendo "el gran carnaval de Epifanía". Em contrapartida, como contribuição ao Velho Mundo, já decadente e até certo ponto arcaico, o viajante americano e seu "escudeiro" deixam ali o novo, o desconhecido: parte de sua história e de sua música genuínas, em clara reafirmação do processo de intercâmbio cultural ou de diálogo entre os dois mundos.

A narrativa é regida, portanto, por dois temas centrais: a história de Montezuma e Hernán Cortés —síntese da história americana— representada pelo solista plurifacetado Amo-"viajero"-"mexicano"-"Montezuma"-"indiano", e a música americana (*jazz*), conduzida pelo solista Filomeno, mediador do ritmo, da percussão e do instrumento de sopro; excepcional atualizador e universalizador do *concerto barroco* ou da *jam session* executada no Ospedale e repetida, mais tarde, pela arte de Armstrong.

Na órbita desses temas centrais, circulam outros temas ou motivos periféricos, que se repetem com variações amplificadoras em cada fragmento. Relacionando-se com o primeiro (história americana), temos a prata como fonte de riqueza do Amo mexicano, além de uma das motivações principais do histórico episódio da conquista do México, e, por extensão, da América. É a prata, ainda, o elemento que

unesp

propicia a construção de exuberantes e suntuosas cidades em terras americanas, bem como o motivo identificador da condição social do protagonista mexicano em sua passagem pela Espanha.

Espécie de reverso da medalha, mostra-se a outra face da América: expressão de pobreza, epidemias e feiúra. Esse motivo antitético se desdobra na ausência de ritmo na Havana dizimada pela doença, na servidão índia e negra; reflete-se na depreciação da culinária espanhola, na pobreza e na sujeira de Madri, quando contrastadas com a riqueza, a beleza, o colorido e a variedade das terras mexicanas.

Ligados à música e ao ritmo americanos, acham-se a dança, o canto de Filomeno e a introdução de ritmos afro-cubanos na tradição musical européia; vinculam-se de alguma forma o carnaval, o *concerto grosso* no Ospedale, todas as referências musicais e sonoras, os instrumentos de música. Rivalizando com a música americana, perfila-se a música barroca européia orquestrada pelos três solistas barrocos (Vivaldi, Haendel e Scarlatti).

Se em Veneza, espaço de conjunção de todos esses elementos temáticos, a ópera, de origem européia, concretiza a transformação de história mexicana em música e representa a fusão dos dois temas centrais da obra; o *jazz*, de origem afro-americana, recolhe, na visão de Carpentier, todos os motivos referentes ao ritmo disseminados no texto, proporcionando a fusão de personagens, estilos ou gêneros musicais, espaço e tempo diferentes.

Assim, do ponto de vista temático e rítmico, *Concierto barroco* parece encaixar-se nos moldes de um estilo fugado livre, partindo de dois temas principais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

que, conduzidos pelas figuras do "indiano" e de Filomeno, suscitam uma resposta dos outros solistas concertantes: os compositores europeus, especialmente Vivaldi.

Em tom humorístico, às vezes bufo, e ao modo de variações amplificadoras, as respostas européias ao tema regido pelo "indiano" encobrem, com o artifício das formas culturais da Europa, a autêntica verdade dos temas americanos, uma vez que estes são vistos a partir de uma ótica eurocêntrica. A prevalência de tais formas acaba desvirtuando a seriedade e a grandeza da história mexicana e, por extensão, a de toda a América.

Por sua vez, o tema da música e do ritmo americanos também requer uma resposta obrigatória dos executantes europeus do *concerto,* e esta é quase sempre condenatória ou fechada para a novidade, sobretudo quando entra em jogo o elemento de origem africana. Exemplo disso encontra-se na reação indignada de Scarlatti durante a execução do *concerto grosso* no Ospedale:

> —"¡*Diablo de negro*! —exclamaba el napolitano—: Cuando quiero llevar un compás, *él me impone el suyo*. Acabaré tocando *música de caníbales.*" (p. 176);

ou na censura coletiva dos compositores europeus à "música" que Filomeno experimenta no cemitério:

> (...) era una reluciente trompeta (...) que al punto se llevó a los labios y, después de probarle la embocadura, la hizo prorrumpir en *estridencias, trinos, glisados, agudas quejas*, *levantando con ello las protestas de los demás*, pues se había venido acá *en busca de calma, huyendo de las murgas del carnaval,* y *aquello* además, *no era música*, y, *en caso de serlo, totalmente impropia de sonar en un cementerio*, por respeto a los difuntos que tan quietos yacían bajo la solemnidad de las lápidas presentes. (p. 182)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Porém, no fragmento final, espécie de *coda* ou apêndice conclusivo, onde também se atualizam ou são recolhidos os principais temas da obra, dessa *música de canibais* ou *não música* —porque "é mais que música, parcelas do ritmo infinito", diria em outro lugar Carpentier[50] — brota o *concerto barroco* de Armstrong. Mais que correlato dos demais, em sua prodigiosidade, reúne todos os concertos anteriores e os futuros num espaço sem tempo. Desta vez, ao contrário do que acontece com a história, não se consolida o predomínio das formas musicais européias sobre as americanas, e sim uma mescla de ambas; isto porque o ritmo —no contexto, equivalente à música— é "lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro" (p. 202). Simbolicamente, as horas marcadas pelo relógio mecânico assinalam essa nova fusão que amalgama a multiplicidade num todo único, completo; associa e mistura elementos contraditórios numa unidade orgânica, na mais pura expressão de convergência ou conciliação da diversidade.

A propósito do comentário de Vivaldi (um europeu), de que na América "todo es fábula", Carpentier revisita a sua teoria do real-maravilhoso, exposta pela primeira vez no prólogo de *El reino de este mundo* (1949). Através do "indiano", Carpentier justifica e sintetiza o ideário estético que norteia as suas obras, em verdadeira profissão de fé no futuro:

> —"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 fabuloso. Llaman ***fabuloso*** cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso"... (p. 198)

[50] Cf. CHAO, R. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Op. cit., p. 165, a propósito da música cubana ("el son" e "la rumba") que começava a dominar, nos anos 29-30, a noite dos bares parisienses, "templos de los ritmos criollos".

unesp

Após a dispersão dos personagens europeus (Haendel se instala na Inglaterra onde sua música alcança consagração; Scarlatti atinge a glória na Espanha; Vivaldi permanece na Itália), o "indiano" retorna ao México e transfere definitivamente para o ex-criado negro o papel de protagonista na narrativa. Assim, parte do multifacetado homem americano regressa à América, enquanto o seu duplo permanece na Europa para viver o que chama de "Comienzo de los Tiempos" —em oposição às reiteradas alusões musicais ao "Fin de los Tiempos" ou "Juicio Final". E é através do trompete de Armstrong que se consolida a idéia de futuro, de um começo de novos tempos, a partir da inversão ou da união dos contrários. O encaminhamento das imagens nessa direção evoca uma passagem de *El recurso del método*, obra do autor cubano publicada no mesmo ano que *Concierto barroco* (1974):

> Próximos estaban acaso los días en que habrían de sonar las trompetas de un Apocalipsis, pero esta vez tocadas por los comparecientes y no por los ángeles del Juicio Final. Tiempo era de fijar los protocolos del futuro y de ir instalando el Tribunal de Reparticiones... (Carpentier, 1974 b: 325-6).

Percebe-se em *Concierto barroco*, ambientado em seu início em épocas pretéritas, o inequívoco propósito do escritor de estabelecer vínculos de tempos remotos com o presente e com o futuro. Pode-se dizer inclusive que o reflexo do passado nesse presente e futuro —ou a coexistência de todas as épocas— cumpre uma dupla função, temática e técnica, na tessitura da narrativa.

O real-maravilhoso, ou o fabuloso, por outro lado, inclui também o recurso ao ficcional, para dar conhecimento ao mundo da efetiva existência da ópera vivaldiana, inspirada em tema da América. E a realidade dessa existência fica compro-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

vada através de dois personagens inventados, os quais, no final das contas, adquirem consistência não menos real num texto, onde a presença americana se impõe a uma visão puramente eurocêntrica da América. Desse modo, Vivaldi e Armstrong se reúnem num mesmo som; *Espejo de paciencia* (prefiguração do texto carpentieriano) e *Concierto barroco* (execução histórica e artística de seu modelo) se fundem numa mesma dimensão espácio-temporal. Neste magnífico *concerto grosso*, evocador da música e da cultura européia, conjuga-se a música sincrética de Filomeno, sintetizadora da raíz cultural negra e índia da América, que perdura no futuro pelo trompete de Armstrong. Ao mesmo tempo, essa conjunção de elementos díspares constitui a execução de um projeto estético-cultural de resgatar a América da periferia da História e inseri-la no contexto ocidental.

Recolha final

Embora conscientes de que nossa descrição compreensiva acerca do discurso carpentieriano em "Viaje a la semilla" e *Concierto barroco* não tenha explorado todos os matizes expressivos latentes nesses textos, chegado é o momento de recolher pontos essenciais do exposto ao longo do trabalho e de formular hipóteses explicativas a respeito do projeto artístico do escritor cubano, dando ênfase à questão estilística.

Para além de diferenças específicas e individualizadoras, o que primeiro chama a atenção do leitor crítico é a existência de uma série de coincidências formais e temáticas que permitem traçar um arco ou uma ponte entre essas duas obras representativas de dois momentos importantes da produção estético-literária de Carpentier.

Ancorados basicamente no princípio dual de organização, "Viaje a la semilla" e *Concierto barroco* apresentam uma estrutura circular que se configura mediante superposição de linearidades (progressiva e regressiva) e de vertentes (real e maravilhoso), no caso do conto; e através de superposição de "viagens" ("onírica" e espacial) e de vertentes (real e maravilhoso), no caso do romance. De modo que os dois textos, cada um à sua maneira, se desenvolvem segundo uma arquitetura singularmente projetada como movimento, cujo resultado é, em última instância, o voltar-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

se da obra sobre si mesma, seja sob forma alegórica em "Viaje a la semilla", seja com intenção paródica em *Concierto barroco*.

Por outro lado, no âmbito temático e consoante com a estrutura circular, se atualiza duplamente o motivo da viagem, bastante recorrente, aliás, na produção carpentieriana e assaz sugestivo, pois, ao implicar sempre retorno, a viagem acaba configurando uma das realizações da dinâmica do barroco sustentado pelo escritor cubano.

Concebido e elaborado como conto, "Viaje a la semilla" apresenta passagens com toques de lirismo e, por vezes, dá a impressão de se transfigurar em poema. Ao organizá-lo materialmente em treze seqüências narrativas, o autor opera com técnicas emprestadas de outras artes: a reversão fílmica, a "recorrência musical" ou "contrapunto retrógrado", as colunas da arquitetura, a representação teatral. As seqüências inicial e final se inscrevem na vertente do real, embora na primeira já se encontrem elementos que funcionam como signos de antecipação do real-maravilhoso e, na última, se verifiquem intersecções com essa mesma vertente. As seqüências centrais correspondem ao âmbito do real-maravilhoso, onde tem lugar a reversão temporal e a conseqüente neutralização do antagonismo entre o real e o não real. Visualmente, as seqüências I e XIII parecem se oferecer como molduras ou como colunas que circunscrevem ou sustentam as seqüências centrais (II-XII), espécie de arco projetado entre elas. Do ponto de vista lingüístico, o jogo especular de tempos verbais (formas de presente e passado; formas de passado e presente) que se configura entre o início e o fim do conto parece investir a primeira e a última seqüências narrativas da função de moldura circular, onde se encaixa não só o mito às avessas,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mas também todos os demais "mitos" mobilizados na obra como um todo, mediante intertextualidade.

Embora composto de apenas oito fragmentos narrativos, o romance carpentieriano, concerto de culturas diferentes e distintas artes (música, pintura, literatura), evoca, quase especularmente, a estrutura do conto. Nesse sentido, o primeiro e o último fragmentos abarcam a vertente do real, mas também suportam outras funções estruturais: a de signo de antecipação do real-maravilhoso (Frag. I) e a de recolha de componentes dessa mesma vertente, além de anúncio de possível retorno ao início do romance ou à "noite de criação" (Frag. VIII). Configura-se, assim, uma imagem de circularidade, cujo reforço, no plano lingüístico, se dá através de relação literário-alquímica, estabelecida pelas expressões *De plata* e *del Oro*logio que, respectivamente, abre e fecha o discurso de *Concierto barroco*. Por outro lado, nos fragmentos centrais do romance (II-VII) também se desenvolve a vertente do real-maravilhoso: o âmbito da "viagem onírica" e da viagem espacial, da manifestação da intenção paródica, da superposição e de saltos temporais que semelham rápidos movimentos de câmera cinematográfica, da representação operística, enfim.

Vista em conjunto, a analogia estrutural existente entre "Viaje a la semilla" e *Concierto barroco* reitera, de forma coerente, a idéia carpentieriana de que o real-maravilhoso está efetivamente dentro do real representado, cujas margens contamina; mas, ao mesmo tempo, constitui uma espécie de imagem icônica da estrutura da própria realidade latino-americana, segundo a mundividência do escritor cubano.

Ambas as obras também contam com um personagem-narrador de tipo semelhante: um observador interessadíssimo na ação representada, cuja onisciência se

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

manifesta plenamente apenas uma vez em "Viaje a la semilla", mas várias vezes em *Concierto barroco*, sobretudo em contextos onde predominam os contrastes culturais, a burla ou a intenção paródica.

Seus personagens principais revelam, igualmente, impressionantes coincidências. No conto, trata-se de um branco "criollo", último representante de uma aristocrática família cubana em franca decadência, que protagoniza uma viagem mágica (da morte à semente no ventre materno) propiciada por seu coadjuvante, um criado negro, cocheiro, descendente de rei africano, e investido de poderes mágico-religiosos (o velho Melchor). No romance, os protagonistas são um branco "criollo", mexicano, explorador de minas de prata e dono de enorme fortuna, mas sem nome próprio (identidade); e um "diabólico" criado afro-cubano, cavalariço, descendente de herói negro na América (o jovem Filomeno), cuja característica principal consiste numa "endiabrada" vocação para improvisar no canto, na narração e na produção jazzística. Enquanto os personagens descendentes de europeus não ultrapassam sua condição arquetípica, os descendentes de africanos ganham autonomia actancial e os acompanham em suas respectivas "viagens", auxiliando-os na travessia rumo ao sacrifício primordial, de caráter mágico (o *des-nascer* de Marcial, em "Viaje a la semilla") ou simbólico (o "profundo sono" —espécie de morte— do personagem "sem rosto" de *Concierto barroco*, antes de despertar para a consciência de sua identidade mestiça).

Se a presença de elementos teatrais já se encontra de forma embrionária em "Viaje a la semilla", seja através de gestos, seja por meio de imagens evocadoras ou de palavras portadoras de múltiplos significados que remetem à arte cênica, o teatro

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

cumpre, em *Concierto barroco*, uma função importantíssima: iluminar o instante em que se efetiva a tomada de consciência, o desvelar um aspecto ignorado ou desconhecido da própria realidade, a partir da experiência do encontro com o "outro". Também nessa perspectiva, pode-se dizer que o romance carpentieriano constitui uma síntese do processo de maturação que transcorre ao longo de toda a produção do escritor cubano, onde arte e vida se integram no "Gran Teatro del Mundo". Por sua concisão e riqueza significativa, a arte dramática se insere, portanto, no discurso narrativo, como modo abreviado e eficaz de sugerir elementos imprescindíveis para a compreensão do universo representado.

Não obstante as notáveis coincidências existentes entre ambos os textos, não se pode desconsiderar suas profundas diferenças, a começar pelo tom discursivo de cada um. Ponto de partida essencial para a criação carpentieriana posterior, "Viaje a la semilla" é um texto de gênero "sério", elaborado em época de desastre e fracasso da civilização européia (Segunda Guerra Mundial), quando as esperanças de futuro se orientam para outra direção: o continente americano, sobretudo. A ruína iminente da Europa, o pessimismo e o contexto apocalíptico do momento parecem contaminar o tom deste conto irrepetível que reflete algumas facetas da existência cotidiana, passada e presente, da capital cubana, mas que se universaliza no existir humano. Afinal, quem alguma vez não sonhou com a possibilidade de voltar no tempo e ter uma nova chance? A viagem levada a efeito em "Viaje a la semilla", desenvolve-se no âmbito do mágico-religioso, apoiado na reversibilidade do linear; mas não existe no conto a confrontação direta entre as culturas americana e européia, nem o confronto entre a história contada e a "real", aspectos essenciais em *Concierto barroco*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Os símbolos, por sua vez, desempenham função importante no conto; lançam o leitor em seus intrincados labirintos, mas, em dado momento, ele é surpreendido pela inesperada "des-simbolização" do elemento simbólico mais recorrente: a água ou o meio líquido. Ou seja, nem o processo de simbolização, de grande rendimento no conto, escapa à regressão fílmica ou (des)montagem dos mecanismos internos à criação poético-literária.

Em *Concierto barroco*, por outro lado, predominam o "divertimento" ou prazer estético, o fino humor carpentieriano, o artifício e o luxo da arquitetura verbal, a superposição temporal, a transposição espacial, o confronto direto de duas culturas diferentes, ressaltando sempre as especificidades do mundo americano ainda não definido, mas virtuosamente sintetizado no concerto de Armstrong, de raíz negra e reminiscências haendelianas, no qual a guitarra elétrica se harmoniza com as "tipinaguas" indígenas. Uma vez liberados da mediação de associações mentais conduzentes a decifrar sua polivalência significativa, os símbolos se oferecem, em seu aparente estágio originário, à percepção imediata e concreta do leitor, através de uma linguagem contaminada pela burla, pela jocosidade, pela intenção paródica que já se insinua no próprio título da obra. Uma de suas viagens superpostas, a que chamamos "onírica", porque circunscrita no âmbito do sono e do sonho, parece não passar de um simulacro (como tantas outras contrafações históricas presentes na obra: o quadro da Conquista, a ópera de Vivaldi, as fantasias e máscaras carnavalescas, a maneira peculiar de tomar referências literárias como reais); mas trata-se de um simulacro inquestionável no universo do real-maravilhoso. Resta a outra dimensão da "dupla" viagem, a viagem espacial ou "histórica", correspondente à ver-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

tente do real. Seu itinerário consiste no traçado inverso feito pelo colonizador; sua finalidade parece ser a exibição, na Europa, do poder do "dinheiro" e o desfrute dos prazeres mundanos que o mesmo possa proporcionar ao personagem viajante, um "indiano" que, afinal, realiza o sonho de Cortés.

Dissemos, na Introdução a este estudo, que nosso objetivo principal consistia em apreender, mediante análise do discurso carpentieriano, o modo e o grau de manifestação de suas propaladas afinidades com a linguagem barroca. Partindo de supostas vinculações da arte contemporânea com o barroco, levantamos questões envolvendo o *como* e o *porquê* da permanência de um estilo datado na arte de um representante típico da modernidade latino-americana, o qual, além de se autodenominar "barroco", defende esse estilo como o modo legítimo de dar expressão literária ao real-maravilhoso americano. Afirmamos ainda que, em princípio, tais interrogações não equivaliam à tácita consideração de nossa parte de que o estilo do escritor cubano era realmente barroco, mas que os problemas levantados pela crítica nos obrigavam a tratar o assunto a partir de seu cerne: a persistência do barroco na obra carpentieriana.

Com o fim de dilucidar essas questões, recorremos à tipologia dos cinco pares antitéticos, estabelecida por Wölfflin, para caracterizar as artes plásticas de estilo barroco; antes, porém, propusemos uma prévia transcodificação das categorias barrocas para o estatuto literário. Acreditamos que, dada a sua natureza abstrata, tais categorias podem ser aplicadas a textos das mais diferentes épocas, tanto aos que retomam o barroco em seu programa estético quanto aos de filiação clássica. Por uma questão de operacionalidade, submetemos às cinco categorias de Wölffin so-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mente o conto carpentieriano; e analisamos o discurso do romance apenas sob o prisma da "multiplicidade na unidade", por considerá-la um dos aspectos mais ricos e interessantes dessa obra do escritor cubano.

Como nos ocupamos de textos literários, ao efetuar a transposição das categorias wölfflinianas para o estatuto da literatura, trabalhamos com a linguagem, máteria prima dessa arte: *linguagem pictórica*, *profunda*, *aberta*, *da multiplicidade na unidade*, e *linguagem do claro-escuro*.

Sob o designativo ***linguagem pictórica***, analisamos o aspecto do discurso literário caracterizado pelo predomínio de determinadas imagens sensoriais e figuras de linguagem, utilizadas pelo escritor com a intenção de plasmar lingüisticamente experiências senso-perceptivas e a impressão de movimento. Revelando-se nos planos fônico, sintático e semântico, o *pictórico* pode manifestar-se quer como *referência direta*, mediante imagens visuais cromáticas, quer como *referência mediada*, através de imagens visuais não cromáticas, ou seja, por metalinguagem; o *pictórico* como *expressão* se traduz por meio de *ilusionismo sensorial* induzido pela palavra (imagens auditivas, olfativas, gustativas e táteis); de *superposições e trocas posicionais* de sensações internas ou externas; pelo destaque de *combinações* ou *massas sonoras* (paronomásia, aliteração, assonância, eco, onomatopéia); pela *desordem sintática* (anástrofes e hipérbatos) do discurso.

Resultado da consciente busca de uma forma de expressão legítima e adequada para descrever o universo latino-americano, "Viaje a la semilla" tem, na base de seu princípio construtivo, a inter-relação das artes, especialmente, arquitetura, música e pintura. Nessa obra, onde as características físicas e psicológicas dos per-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sonagens ficam apenas esboçadas, sugeridas por traços não muito nítidos, a atenção do narrador recai sobre os ambientes e objetos que os circundam e indiretamente os definem. Salta à vista o pendor da linguagem carpentieriana para o sensorial, atendendo ao apelo tanto para o aspecto visual das imagens quanto para a envolvente tessitura sonora da frase.

Apesar de ambientado na Havana de começos do século XIX e, portanto, numa zona caribenha de intensa luz e cor, predomina no conto uma atmosfera de penumbra, de luz filtrada pelo "medio punto" ou "brise-soleil" que protege o interior da antiga casa senhorial das incômodas reverberações solares. O diálogo que parece instaurar-se entre a opacidade da luz difusa, imprecisa, do ambiente fechado e a reverberação de cor e luz do espaço exterior favorece a realização do *pictórico* na linguagem, como *referência direta*, mediante imagens visuais cromáticas. Tais imagens ressaltam manchas de luz e cor nos ambientes pouco iluminados; o rápido fulgor da luz em cenas no espaço aberto; a passagem de tons escuros, quase negros, à claridade do amarelo, ou vice-versa; a progressiva evolução da penumbra às trevas que conduz, finalmente, à *dissolução da cor*. A marca cromática do conto consiste no contraste claro-escuro (crepúsculo, sombras) e, ao contrário do que ocorre na policromia fulgurante do barroco datado, cores como o vermelho e o dourado têm baixa freqüência em "Viaje a la semilla", ficando restritas a contextos específicos (sensuais ou eróticos para o vermelho; sexuais, religiosos e militares para o ouro ou o dourado). Além disso, nos poucos contextos em que surge o vermelho, esta cor é apenas referida, insinuada por palavras que a sugerem ("fogoso", "rubores", "enrojecían", "alba"), e entra sempre em contraste com "oscuro" e "sombras". O azul,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

menos freqüente ainda, vincula-se a elementos marginais (casa de prostitutas e cenário de lenda africana).

O *pictórico como referência mediada* é muito mais profícuo pois, independendo da cor, concentra-se em formas e volumes. Num primeiro momento, a imagem visual que se descortina aos olhos do leitor é eminentemente barroca: a imagem da ruína. Construída a partir de um léxico extraído dos domínios da arquitetura, a imagem da demolição da casa secular exibe um mundo cujo esfacelamento progressivo revela alguns segredos arquitetônicos e ornamentais antes resguardados, pelas paredes, no interior do edifício. A representação imagética da decadência ou destruição se prolonga na figura do velho negro que observa, na estátua mutilada de Ceres, no desvanecimento das formas. O encaixe do relato de corte maravilhoso suspende temporariamente tal imagem visual; contudo, na última seqüência narrativa, em seu lugar o leitor encontra apenas a total *dissolução das formas*. O início da reversão temporal propicia a passagem do estático ao dinâmico, mediante imagens visuais que sugerem intensa atividade ou movimento no ato mágico de reconstrução das ruínas. À medida que o conto progride, em implícita e dilatada tensão com o processo involutivo do tempo e sua ação sobre os seres e objetos, diferentes modos de ver se instauram ora em "closes" que destacam o detalhe oculto, ora em planos que se vão abrindo e distanciando do interior de um ambiente fechado para o espaço aberto do exterior. A involução do personagem Marcial no tempo faculta a visão do mundo que o circunda sob outras perspectivas: um "ver por dentro", um "ver de perto", um "ver de baixo para cima". O interesse visual recai sobre o oculto, permitindo o jogo do oculto-descoberto. Porém, o "ver claramente" progride para um "ver mío-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

pe", ou seja, um ver de modo diverso, instável, e, finalmente, para um "não ver". A acelaração vertiginosa do tempo (Seq. XII) dá lugar à imagem visual da metamorfose total que, prescindindo de qualquer interesse pelo cromático, sugere intenso movimento. Todavia, o dinâmico torvelinho se converte, por fim, no aparente estaticismo do nada, na *dissolução das formas* e do *movimento.*

O *pictórico como expressão*, no âmbito do *ilusionismo sensorial*, compete com o *pictórico como referência*, na medida em que as sensações auditivas (sons, ruídos, silêncio), olfativas (odores), táteis (textura, temperatura) e gustativas (sabores) constituem outros modos de perceber e exprimir o mundo representado. Raramente o autor isola, na expressão, uma experiência sensorial; antes, condensa num só contexto o modo plural de percepção do mundo pela via dos sentidos. Contudo, nesta obra predomina a expressão de experiências auditivas, seja por meio de termos tomados da arte musical ou palavras que evocam música, seja através de imagens que criam o efeito ilusório dos sons percebidos no mundo circundante, empírico. Recorde-se que somente com entorpecimento da razão, promovido pela droga (álcool e tabaco), o personagem Marcial tem a única e singular sensação de que o tempo retrocede, mas apenas conjetura sobre "remotas possibilidades" de percepção. Esse lampejo perceptivo lhe é facultado justamente pelo sentido da audição (o som das badaladas do relógio). Sensações olfativas, agradáveis ou não, disseminam-se em contextos variados e odores chegam até a funcionar como traço definidor de personagem. Perfume e suor fazem contraponto no texto; sensações táteis (maciez, dureza) e térmicas (calor, frio) opõem a natureza material dos objetos e das coisas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

O gosto pela exploração do sensorial revela o pendor carpentieriano para o concreto: mostrar o objeto, em plenitude perceptiva, parece ser um dos propósitos do escritor cubano. Tal necessidade programática de provocar impacto sinestésico no leitor se configura, em toda a sua obra, por meio de *superposições* e *troca posicional* de sensações. No conto, esse tipo de construção hipalágica se manifesta plenamente em apenas um contexto, mas a atualização de adjetivos impertinentes para qualificar substantivos enseja, não raras vezes, o cruzamento de imagens sensoriais.

Voltada mais para a plasmação do sensorial do que para a reflexão das emoções, a linguagem carpentieriana em "Viaje a la semilla" atende ao apelo do dinamismo sinestésico das imagens. Em todo o tecido narrativo se presentifica a vontade do escritor de destacar o valor plástico e sonoro de certas escolhas lexicais, com fins rítmicos, musicais ou eufônicos, cujo efeito, algumas vezes, não é outro senão mostrar o labor fonético. Nesse sentido, o hábil trabalho com o material fônico da linguagem resulta na formação de expressivas *massas sonoras*, não raro internamente motivadas, que perseguem a intenção estética de sugerir a reprodução dos sons percebidos na realidade empírica. São abundantes os contextos em que a presença de aliterações e assonâncias, ressonâncias ao final de palavras, paronomásias e onomatopéias refletem uma atividade lúdica com o material sonoro da palavra. Em outros contextos, o espessamento sônico não tem outra finalidade senão alimentar, na memória auditiva do leitor, o efeito encantatório da musicalidade que permeia o texto.

Quanto à *desordem sintática*, vimos que em "Viaje a la semilla" há um certo comedimento no uso das figuras de construção por transposição (hipérbatos e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

anástrofes) e que as freqüentes inversões da ordem linear de colocação dos elementos oracionais são sentidas como "habituais" ou aceitáveis dentro dos limites estabelecidos pelo sistema lingüístico. A engenhosidade da expressão lingüística carpentieriana, especialmente em *Concierto barroco*, reside na construção dos períodos cujas orações, articuladas como os elos de uma corrente, se proliferam a partir de um eixo central. No conto, de construções frasais mais breves do que as do romance, as ordenações hiperbáticas de palavras na cadeia verbal, muitas vezes perceptíveis mais por contraste com outras lineares contíguas do que por sua singularidade, visam a facilitar a inserção de novos elementos nas estruturas sintáticas básicas.

São escassas, pois, as inversões inusitadas, quanto à colocação de elementos oracionais que estruturam o plano lingüístico do relato. O grande hipérbato de "Viaje a la semilla" se dá na sintaxe do discurso narrativo, que promove uma inversão de conjunto e atinge a quase a totalidade do texto. Relaciona-se, portanto, com o desenvolvimento temático: a inversão temporal, a regressão da morte à semente, e se configura na arquitetura textual por meio da superposição das duas linhas narrativas (a realista e a maravilhosa), constituindo uma espécie de hipérbato encaixado. A superposição da atemporalidade mágico-religiosa sobre a temporalidade existencial é correlata, pois, à superposição do grande hipérbato na estrutura linear da narrativa inscrita na vertente realista.

Vista sob o prisma da enunciação (relação entre autor e texto, leitor e texto), a ***linguagem profunda*** supõe uma leitura que ultrapassa os limites do narrado. Convida o leitor a ler o texto a partir de diferentes ângulos ou pontos de vista, para abar-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

car todo o universo em que este se insere e apreender a amplitude de seu significado. Um dos modos de ler a profundidade da linguagem se apóia, por conseguinte, nas relações que o texto estabelece com outros textos ou com outras artes. É o que denominamos *profundidade referida*, que supõe também gosto pelo ludismo, subjacente ao discurso narrativo. No plano do enunciado (conteúdos narrados e expressão desses conteúdos), a profundidade se concretiza especialmente pelo predomínio das figuras de oposição (contraste, antíteses e oxímoros), pela alusão, pela preferência por metáforas. É a *profundidade concretizada.*

Do ponto de vista da *profundidade referida*, é possível reconhecer no discurso de "Viaje a la semilla" a confluência de enunciados e técnicas provindos de outros textos e outras artes que, ao se integrarem no texto receptor, ganham nova função e novo significado, além de reenviar o leitor ao espaço intertextual originário e situar o objeto de leitura em relação às suas matrizes parciais. Regido por epígrafe atribuída a Lope de Vega, e com ressonâncias horacianas e gongorinas, o conto se inter-relaciona também com a música, a pintura e a arquitetura. Assim, para o tratamento do tema e para a estruturação do próprio texto, o autor aproveita recursos da arte musical, especialmente a "recurrencia" ou contraponto retrógrado; o jogo do claro-escuro, típico do barroco datado, se estabelece no conto carpentieriano filtrado pela técnica e estilo de Amelia Peláez, ou seja, de uma representante da pintura cubana do século XX; a suspensão da narrativa de corte realista (Seq. I), para que se dê o encaixe da narrativa do real-maravilhoso, e sua retomada ao final da obra (Seq. XIII) parecem reproduzir a aquitetura típica da velha e "barroca" Havana, com seus arcos e colunas. Além disso, "Viaje a la semilla" dialoga com o texto bíblico (o Gê-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

nesis), absorvendo e transformando o texto-referência numa quase paródia. Crítica e filosoficamente, esboça uma espécie de "paródia deformada" do conhecimento enciclopédico, resultado de uma cultura iluminista; exibe marcas do niilismo de Nietzsche e Heidegger e o ressurgimento de teorias cíclicas, como a do eterno retorno, ou a "coincidencia que hay entre los primeros y los últimos días del hombre". Os indícios de intertextualidade com o social e histórico se manifesta quer por referências diretas a melodias em voga no século XIX, à introdução da valsa nos salões burgueses, aos bailes populares de confrarias de negros e mestiços cubanos. Todas essas notações colaboram para situar a época relatada (inícios do século XIX) e sinalizam caminhos para a interpretação da obra. Voltado sobre si mesmo, o texto se autocritica e revela as ferragens de seu próprio processo de construção, sua artificialização.

Na *profundidade concretizada*, outro aspecto do jogo com a diagonalidade narrativa, as figuras baseadas no princípio da diferença (especialmente contrastes e antíteses) são copiosas. Vinculam-se, por um lado, à expressão do jogo de cores, tonalidades cambiantes de luz e sombra (contraste); por outro, as antíteses se mostram como procedimentos lingüísticos eficientes para veicular a inversão ou o "des-fazer-se" das ações dos personagens no tempo mítico (*des-morrer*, *des-enfermar*, *decrescer*, *des-nascer*), as eternas contradições da vida humana, e o fazer-se do próprio texto. Ao contrário de *Concierto barroco*, em "Viaje a la semilla" não há exageros quanto à utilização de figuras condicionadas pelo princípio da diferença, porquanto em nenhum momento se constroem oxímoros. Com muita freqüência, as relações antitéticas não se manifestam em forma de figura como tal, mas desenvol-

unesp

vidas e subentendidas na totalidade desse discurso vinculado ao eixo dos contrários, que, também por exigência temática, mobiliza de contínuo os dois pólos da relação opositiva, aproximando duas notações temporais diametralmente opostas.

Os processos tropológicos (imagens, símiles e metáforas) desempenham papel importante no conjunto de figurações que tecem o discurso descritivo-narrativo de "Viaje a la semilla". Conferem um caráter plástico às imagens de um universo onde objetos e coisas se personificam ou se animizam e o personagem principal, coisificado, perde a condição de sujeito. No discurso do autor cubano, símiles e metáforas especificadas predominam sobre as metáforas puras. Parece constituir característica da linguagem carpentieriana o dinamismo expressivo ou o pendor para o desenvolvimento de uma metáfora inicial mediante uma cadeia de outras metáforas ou combinações de imagens sensoriais. Retardando ou acelerando a impressão de movimento, o efeito desse dinamismo combinatório de feixes imagéticos seria um correlato literário do processo cinético das manchas de cor e volume da arte pictórica. Tal adensamento da expressão lingüística obriga o leitor a "entrar no texto", a partir das mais variadas perspectivas, e o encaminha a decodificar essa linguagem cifrada, inclinada ao dualismo, que dissimula a visibilidade absoluta da realidade. A ambigüidade imanente à linguagem carpentieriana possibilita uma leitura plural, característica da obra aberta, que conta com o empenho interpretativo do leitor.

Derivada das características que marcam a linguagem pictórica e a profunda, a ***linguagem aberta*** envolve a frase ambígua, os símbolos e as alegorias. Por remeter, portanto, à percepção semântica do texto, centra-se no nível do receptor e solicita uma leitura multidirecionada. Além de frases ambíguas, que exprimem con-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

teúdos também marcados pela ambigüidade, "Viaje a la semilla" atualiza, revigorando-os, vários componentes da simbólica universal, também mobilizados pela estética barroca (a água, em sua diferentes manifestações, a nuvem, a fonte, o rio, a mariposa, a ave etc.). Em sua polivalência significativa, os faz convergir para uma das principais dualidades opositivas exploradas na obra: a antinomia vida/morte (ou suas variantes nascimento ou construção/destruição, começo/fim), também refletida nas inquietações de fundo filosófico acerca do fator *tempo* e corporificada na inversão do movimento do relógio. O *Ouroboros*, símbolo mítico de um perpétuo retorno, da repetição contínua, o eterno começo ou o nunca acabar, converte-se em símbolo da concepção histórica e estética do escritor cubano. Viagem e semente, sugestivos símbolos condensados no título do conto, anunciam o retorno da forma, qualquer que seja ela, debilitada e desgastada pelo tempo, à unidade primordial; a sua volta ao caos, ao informe (no plano cósmico), às trevas de onde saiu (semente), para que tenha a chance de reabilitar-se e revigorar-se. Legitimam uma busca esperançosa do lugar de nascimento, da origem, tanto individual quanto coletiva. Mas também a busca e a possibilidade de encontro de uma forma e um estilo literários genuínos. Para tanto, o escritor "regressa" à fonte, ao barroco —contudo sem desprezar importantes aportes técnicos da modernidade—, tempo e lugar de inscrição do mundo americano na História ocidental e de abertura ao assentamento da modernidade. Em *Concierto barroco*, tal objetivo parece assumir outra perspectiva pois não se trata mais de buscar no fundamento nem forma nem estilo, já encontrados, mas de chegar, exercitando-os, a um "concerto" na busca da verdade histórica, na grande aventura do autoconhecimento, do modo de ser do latino-americano.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

A ambigüidade inerente à linguagem de Carpentier aponta também, em "Viaje a la semilla", para uma dimensão metalingüística: a imagem do texto que se volta sobre si mesmo, cifrada no convite ao deciframento da "letra escrita". Contida em breve trecho do conto e preparada por artifício cênico, tal *sugestão alegórica* da poética carpentieriana se apóia em suporte técnico-literário para, logo, encaixar-se numa espécie de moldura estrutural que, ao insinuar a imagem de circularidade imanente ao fragmento, evoca o *Ouroboros*. Porém, a grande alegoria presente no texto talvez esteja configurada na própria estrutura do conto como um todo, quer da perspectiva lúdica (inversão), quer do ponto de vista gramatical (jogo especular de temporalidades), quer, ainda, a partir de um de seus sentidos (o mito do eterno retorno).

Se nas artes plásticas barrocas a unidade resulta da subordinação de todas as partes da composição ao motivo único, na arte literária a dissolução da autonomia das partes em função do motivo dominante nos reconduz ao nível sintático. Na ***linguagem da multiplicidade na unidade***, a unidade do todo se faz notar pelo predomínio dos processos de *subordinação sintática* sobre os de coordenação, por meio dos processos técnicos da plurimembração (*seriações* e *paralelismos*), da *correlação* e da *disseminação com recolha* final de certos elementos compositivos do discurso.

No âmbito das *construções plurimembres*, correlatas à tendência subordinante das estruturas sintáticas em nível de frase, a *seriação* ocupa lugar privilegiado na linguagem de Carpentier. Além de encerrar uma possível maneira de ordenar o universo caótico de suas obras, a seriação de sintagmas nominais, sobretudo de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

substantivos, atende ao propósito carpentieriano de nomear, para lhes dar existência concreta, os objetos, coisas e seres que animam o universo relatado.

A verificação de tal tendência ordenadora e concretizadora apontou, tanto no conto quanto no romance, para a construção de sintagmas nominais que compreendem conjuntos de três a onze membros em justaposição, embora não faltem exemplos nos quais o último membro se relaciona com os demais por meio das conjunções "y", "o" ou pela expressão culminativa "y hasta". Contudo, a insistente prática desse recurso estilístico chega a contaminar, em *Concierto barroco*, não só a ordenação de atributos (ainda no âmbito do sintagma nominal), mas também atinge outros constituintes da oração, pertencentes a categorias distintas, como o verbo e o advérbio.

Cada uma das séries analisadas em ambas obras produz efeitos peculiares, segundo a sua natureza e o contexto em que se insere. Vistas em conjunto, porém, as seriações indicam o agrupamento ou a reunião, de modo mais ou menos homogêneo, de unidades, não raro heterogêneas, que preenchem os espaços do relato e exprimem a mundividência do escritor. Assim, largamente utilizadas como forma de ordenar e ritmar um mundo em que a acumulação de elementos é essencial, as seriações de seres e objetos se convertem em matéria consubstancial com o próprio relato, porquanto englobam elementos múltiplos em torno dos quais se expõe uma idéia central, sugerindo, às vezes, um significado contrário ao que se poderia esperar de uma série enumerativa, ordenadora.

Nos exemplos extraídos de "Viaje a la semilla" predominam, em ordem decrescente, os conjuntos pentamembres, trimembres e hexamembres (ou múltiplo de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

três). Sem descartar a possibilidade de "mera coincidência", talvez se possa relacionar, do ponto de vista quantitativo ou numérico, a prevalência dos conjuntos de cinco elementos com a importância que os cinco sentidos humanos adquirem no texto (sensualidade); os grupos de três elementos, e seu múltiplo, com o valor simbólico que o ternário assume no projeto artístico carpentieriano, regido pelo princípio dual. Assim, o três representaria não apenas a síntese harmônica (a *unidade*) do *duplo* (o real e o maravilhoso), constituindo a estética que orienta a narrativa carpentieriana (o *real-maravilhoso*), mas também a própria atividade criadora, fundada dialeticamente na união dos contrários.

Em *Concierto barroco*, embora subsista respeitável número de seriações ternárias e pentamembres, o princípio regente da dualidade se projeta, predominantemente, na organização de conjuntos quadrimembres, múltiplo de dois ou pares (oito, seis), não raras vezes reorganizados internamente em subconjuntos bimembres. Arriscando uma interpretação sobre a supremacia do princípio dual, dir-se-ia que parece espelhar a relação de contato entre as antinomias, veiculada por todo o texto, sem que se efetive, contudo, a anulação de uma em favor da outra, expresão da convivência harmônica das *diferenças*.

Correlata ordenação do mundo multifacetado se verifica no âmbito de outras partes da frase, ou de frases inteiras, por meio de estruturas sintáticas apoiadas no *paralelismo*, que combina o princípio da identidade com o da diferença, através de uma extensão. Utilizadas em abundância, as construções paralelísticas acabam constituindo os andaimes que sustentam, dão vulto e consistência ao organismo compositivo, não só de "Viaje a la semilla", mas especialmente de *Concierto barroco*. Tal

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sustentação se dá tanto do ponto de vista sintático (paralelismo formal) quanto na esfera semântica (paralelismo conceitual), ou ainda da perspectiva da reapresentação ou reexposição de um tema ou motivo, com variações (paralelismo temático). Ou seja, exercícios sobre um tema, princípio da estética "barroca" carpentieriana, modelado justamente sobre um princípio barroco: o virtuosismo.

Assim, a justaposição de esquemas sintáticos de estrutura semelhante ou a articulação de orações (total ou parcialmente similares), mediante enlace anafórico, revelam, nos textos analisados, a tendência da linguagem carpentieriana para o "desenho" ou para o geometrismo. Mas este raras vezes se mostra regular ou simétrico; ao contrário, sua organização assimétrica inclina-se, de preferência, para um dos lados da composição, comportando a geração expansiva das orações que compõem o segundo membro do conjunto paralelístico.

A análise de variados exemplos de paralelismo, sobretudo em *Concierto barroco*, permitiu-nos observar uma propensão do escritor cubano a transpor, para o texto literário, certos princípios comuns a composições arquitetônicas e musicais. Numa visão de conjunto, as construções paralelísticas dessa obra revigoram a imposição de um ritmo dinâmico na articulação e no manejo consciente dos efeitos antitéticos (simetria/assimetria, equilíbrio/desequilíbrio etc.) entre as partes compositivas do todo, ratificando a moldagem de um princípio dual, imperativo no texto em permanente tensão.

A insistente repetição de construções sintáticas com "pero", disseminadas nos dois textos carpentierianos, acaba construindo o grande paralelismo formal que os perpassa e dá consistência à sua arquitetura verbal. Em "Viaje a la semilla", tais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

repetições de valor adversativo têm como ponto de partida duas orações coordenadas iniciais que parecem constituir uma linha ou motivo musical, treze vezes reiterada, com variações, ao longo do discurso narrativo. Embora Carpentier selecione, no plano da estrutura de superfície, a construção paratática adversativa, esta admite, no plano da estrutura profunda, sua conversão em período subordinado concessivo, mediante inversão das relações lógicas internas entre as orações coordenadas. O significado antitético da conjunção "pero" ressoa na mente do leitor, ao modo de um *leitmotiv*, que parece retomar, no plano gramatical, o princípio gerador da poética carpentieriana no conto: a reversibilidade do mito.

Em *Concierto barroco*, tal procedimento se atualiza com maior constância (cinqüenta vezes) e, a cada repetição, esse complexo reiterativo vai acumulando e mesclando, com os que lhe são próprios, os significados contidos nas anteriores repetições de estrutura semelhante, adensando seu significado. Em analogia com reproduções exatas de uma pequena sucessão de notas na partitura musical, o anafórico "pero" se converte em fio condutor da organicidade da obra, e alcança seu ponto máximo de "execução" em contexto onde é elevado à categoria de substantivo ("los peros").

O contraponto formado entre o "aquí" e o "allá" constitui um dos expressivos paralelismos conceituais do romance. O jogo antitético com base na bipolaridade desses indicadores situacionais, ressalta a depreciação do "aquí" (Espanha) e a apologia do "allá" (América); ou seja, a superestimação do universo cultural americano em detrimento do espanhol, não é senão a reafirmação da insignificância da ori-

unesp

gem[1], a *dissolução* da idéia de *fundamento*. Em três momentos diferentes, mas estreitamente ligados pela intenção paródica que caracteriza o segundo relato de viagem superposto à estrutura narrativa de *Concierto barroco*, explora-se, por meio de paralelismo temático, a idéia de morte (sacrifício primordial ou morte necessária à criação e sobrevivência de um universo em permanente mutação) ou de sacrifício como única fonte da nova criação, para que possa aflorar à consciência do homem latino-americano a sua condição de "ser mestiço".

Em linhas gerais, as construções paralelísticas parecem funcionar, portanto, como um procedimento técnico mobilizado para exprimir o consciente desejo carpentieriano de presentificar, em suas experiências inventivas, certa homologia estrutural reconhecível entre as artes (arquitetura, música, pintura e literatura), embora cada uma delas opere com meios expressivos específicos de uma linguagem própria, peculiar.

Se a técnica da *correlação* de elementos tem, por um lado, menor rendimento quantitativo em "Viaje a la semilla", por outro, a mais significativa ocorrência desse procedimento de caráter intelectualizante se dá, consoante com o princípio de inversão, num contexto em que a atitude do protagonista, menos cerebral e mais intuitivo à medida que involuciona no tempo, contrasta com a do personagem narrador. A surpreendente, porque inesperada, mobilização da técnica correlativa em tal contexto intensifica seu valor estilístico e reforça a *dissolução da relação causa-efeito*,

[1] No aforismo 44 (Origem e significação) de *Aurora* (1881), Nietzsche diz que "con la inteligencia del origen aumenta la insignificancia del origen; mientras que lo que es próximo, lo que hay en nosotros y alrededor de nosotros comienza poco a poco a anunciar sus ricos colores, sus bellezas, sus enigmas y sus significaciones, que no sospechaba ni en sueños la humanidad antigua". (Cf. NIETZSCHE, F. Aurora. *Obras completas*. 3ª. ed. Buenos Aires: Aguilar, 1956, v. 5, p. 45). Isso significa a dissolução da idéia de fundamento, tanto do ponto de vista do valor da verdade quanto do conteúdo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

perseguida no relato vinculado à vertente do real-maravilhoso. Em *Concierto barroco*, por outro lado, o sistema correlativo se manifesta com pleno vigor, expondo seu caráter de fórmula quase matemática e, em certa medida, de caprichoso rigor. Propõe uma análise de fenômenos, ou uma ordenação do mundo relatado, por categorias genéricas, com o fim de conseguir, juntamente com as seriações, os paralelismos e outras apoiaturas semelhantes, uma fina trama de relações que sustenta, do ponto de vista lingüístico, a composição como um todo orgânico e bem urdido.

A análise do romance carpentieriano sob esse prisma mostrou que as correlações relativamente simples —nas quais os membros correlatos do conjunto podem ser identificados com mais facilidade e clareza— constituem o menor número de casos. Nos mais abundantes, a técnica correlativa se manifesta com suma complexidade e, em algumas passagens narrativas, exige do leitor um olhar mais atento para que possa descobrir a presença e a engenhosidade do procedimento.

Não é incomum que as formas correlativas, muitas vezes mais conceituais do que formais, se apresentem híbridas de paralelismo. Rastreamos exemplos em que a correlação não se dá membro a membro, e alguns elementos constitutivos do conjunto têm seu correlato semântico apenas sugerido. Há casos em que os membros de um conjunto correlativo maior apresentam subcorrelações parciais ou imperfeitas com membros de outro conjunto, sugerindo novas inter-relações no tecido narrativo. Correlações por oposição também figuram em *Concierto barroco*; e correlações situacionais, geralmente à distância, espelham situações antes apresentadas ou apenas insinuadas. Assim, os membros de um conjunto em determinada passagem encontram seus correlatos em outro trecho do mesmo fragmento narrativo, de outro frag-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mento ou, ainda, podem ser abstraídos da totalidade da obra. Esse tipo de correlação inferida ou abstraída é de suma importância para a percepção do modo carpentieriano de construir o texto e vale a pena recordar alguns casos neste lugar: a recuperação imaginária da primeira épica cubana (*Espejo de paciencia*), por exemplo, tem seu correlato na composição do próprio romance, pois Carpentier recupera, imaginariamente, o possível encontro dos três músicos barrocos em Veneza, argumento fundamental para o desenrolar do relato; a narração correspondente à primeira intervenção de Filomeno (Frag. II), interrompida várias vezes pela crítica do Amo ao texto de Balboa, é correlata do discurso que narra o espetáculo teatral, interrompido pelas críticas dos dois personagens americanos à ópera de Vivaldi (Frag. VII). Analogamente, o concerto de Carpentier é correlativo desses momentos correlatos, pois, sendo anacrônico, superpõe diferentes personagens, diferentes intervenções, distintas situações históricas cujo sustentáculo correlativo é o próprio livro: um concerto barroco. Mas da leitura da obra se infere também uma cadeia correlativa de três motivos importantes que servem de suporte para a narrativa como um todo: existe uma *história real*, autêntica, que se perde no esquecimento humano; parte desta história real é recuperada por uma *história fantasiada*, *artificiosa*, sob a forma de livros, de quadro, de fantasia de carnaval, de ópera; e, finalmente, tem-se a *história desejada*, que é, em suma, o *Concierto barroco*: como escritor hispano-americano, Carpentier também deseja participar ativamente da história. Ao realizar a sua obra, o escritor cubano constrói uma narrativa que trata da história americana, mas que, ao mesmo tempo, mostra-se a si mesma como literatura. Contudo, a grande correlação, centro gerador do texto, se estabelece por meio de um salto do interior

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

do texto para o exterior: a patente relação de conformidade entre o personagem "indiano" e, se não o próprio Carpentier, pelo menos o seu *alter ego*, investido da figura do narrador.

Em freqüente intersecção com a técnica correlativa, acha-se a *disseminação* de elementos *com recolha* posterior, procedimento técnico, sintetizador e esquematizante, que transita no âmbito da multiplicidade para a unidade. Na penúltima seqüência narrativa de "Viaje a la semilla", dois grandes conjuntos distintos recolhem, respectivamente, os elementos de natureza sensorial e do mundo exterior, familiares aos personagens, antes disseminados. Ambos os conjuntos condensam a metamorfose total sofrida pelo protagonista e pelo ambiente que o circunda, sob a ação do tempo invertido: tudo regressa a seu estado primitivo, original, ao *nada* anterior à criação, mas à espera do sopro mágico do criador. Vários elementos constantes da recolha final não figuram de modo explícito no corpo do texto, mas podem ser mentalmente inferidos. Da dissolução total, salva-se o aspecto sonoro da linguagem que, em estreita relação com a música, continua ressoando na espécie de *coda* que encerra o conto. Aí restam também algumas reminiscências do universo dissoluto e fica implícita a existência de "outras possibilidades" de um novo existir.

Em *Concierto barroco* a recolha dos elementos disseminados se faz em passagens diversas do discurso narrativo e de variados modos. Às vezes, os elementos recolhidos recebem um complemento correlativo diferente daquele atribuído na disseminação, embora o novo aditamento conserve ainda alguma relação com as características ou qualidades individuais dos membros disseminados. Outras vezes, a recolha de elementos se dá no último fragmento narrativo, mas é caótica, parcial ou

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

imperfeita, ou então sofre o acréscimo de membros não disseminados. Em outros casos, a recolha é feita imediatamente após a disseminação, porém é mais conceitual do que verbal. A recolha sintética alcança seu mais elevado grau quando se realiza por meio de expressão sintetizadora ou condensadora, não guardando nenhum resquício dos significantes originais, embora remeta a eles de alguma maneira. De modo que a nomeação dos elementos se faz fora do texto em si, apenas na mente do leitor que o decifra.

Todavia, a maior tradução de recolha está constituída pelo próprio *Concierto barroco* como obra narrativa: trata-se de uma espécie de "recolha" do barroco natural ou original, mas transformado. Isto quer dizer que, por trás da recolha formal, existe outra de sentido intertextual, porquanto o romance parece responder à definição de *concerto grosso* e representa um diálogo indireto entre dois mundos distintos (o europeu e o americano). Por outro lado, segundo o ponto de vista carpentieriano, o *jazz*, de origem afro-americana, recolhe todos os motivos referentes ao ritmo e à música disseminados ao longo do texto, proporcionando a fusão de personagens, estilos ou gêneros musicais, espaço e tempo diferentes; associa e mescla elementos contraditórios numa unidade orgânica, balizada por relações não disjuntivas, exemplo da mais pura expressão de convergência ou conciliação da diversidade. Ainda que não constitua um produto cultural genuinamente latino-americano, o jazz conserva em suas raízes o ingrediente afro, comum a todo o espaço *América*, não mais limitado, portanto, à sua porção latina, mas ampliado a dimensões continentais. Por isso pode alcançar o *status* da universalização.

unesp

Portanto, se no final de "Viaje a la semilla" o processo de disseminação com recolha conduz, após remissão ao texto bíblico da criação do mundo, a uma dissolução do universo criado; no fragmento final de *Concierto barroco*, regido pela epígrafe apocalíptica "Y sonará la trompeta...", se observa um percurso semântico, em certo sentido, inverso, posto que, após a *revelação*, propicia a *transformação*, através da fusão da multiplicidade num todo único: a música de Armstrong, o romance de Carpentier. Embora a tranformação não alcance completamente todas as dimensões desejáveis, pois a metamorfose do "indiano", ao não atingir o seu lado ético, é parcial (daí um dos sentidos paródicos do texto), no concerto barroco a visão americana se impõe a uma visão puramente eurocêntrica da América. Vivaldi e Armstrong se reúnem num mesmo som, *Espejo de paciencia* (prefiguração do texto carpentieriano) e *Concierto barroco* (execução histórica e artística de seu modelo) se fundem numa mesma dimensão espácio-temporal. Tal como prenuncia a conclusão do conto, a do romance é portadora de futuro, carregada de sugestões que apontam para outros questionamentos, para novas descobertas.

Decorrente das demais linguagens, sobretudo da aberta, a ***linguagem do claro-escuro*** dilui-se nelas e se situa no nível do receptor do texto. Representa a tendência literária para *sugerir*, em vez de mostrar, e solicita o empenho interpretativo do leitor. Tal tendência estilística se manifesta através do aproveitamento das similitudes de imagens sonoras com o fim de jogar com conceitos, quando não de criar enigmas; do uso de analogias sensoriais que determinam um enfoque da realidade pelos seus aspectos mais mutáveis e a sua representação; e da anulação das diferenças objetivas pela aproximação de elementos contrastantes.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Se a viagem no tempo invertido de "Viaje a la semilla" conduz ao retorno às origens ou à volta ao caos original, ao regresso ao "nada" anterior à criação, as viagens, "onírica" e espacial, de *Concierto barroco* conjugam passado e futuro, na busca da identidade do homem latino-americano e no exercício de sua expressão artística. Sem esquecer a dimensão do presente (pelo menos o presente da leitura), estas "viagens" consolidam as bases da 'nova literatura hispano-americana', compromisso do artista com o seu universo e a sua origem.

Parece evidente que o conjunto de procedimentos estilísticos utilizados pelo escritor cubano evocam técnicas, se não originariamente barrocas, pelo menos usadas com freqüência no barroco datado. Entretanto não se trata de uma regressão artística imitativa, e, conseqüentemente, homóloga a uma regressão ideológica; tampouco apenas de um resgate cultural para contrastar com um tipo de cultura "mais original" em relação à cultura de formação e importada da Europa.

"Viaje a la semilla" e *Concierto barroco* revelam um barroco transformado, estilizado, recriado; espelham um exercício artístico que alcança a autonomia de uma nova realidade, sem deixar, contudo, de conduzir, nesse novo espaço, a uma proveitosa e enriquecedora leitura da tradição. Nessa orientação plural, sustentáculo do fazer literário carpentieriano, reside a força de seu estilo, até mesmo na constituição das diferenças: trata-se, portanto, de uma representação do barroco, de uma recriação do barroco que, além de sua própria história, contém algo novo. A novidade em relação às outras manifestações barrocas, especialmente as européias do século XVII, circunscreve-se à temática (realidade americana, eminentemente barroca, segundo a concepção do próprio autor), projeta-se na linguagem (modo de ex-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

pressão lingüística dessa realidade) e, por conseguinte, reflete-se no estilo (barroco renovado).

Coincidindo, nesse sentido, com as interpretações de Gianni Vattimo sobre o pensamento filosófico na pós-modernidade[2], pode-se dizer que o "barroco" de Carpentier já não é um barroco identificado radicalmente com o próprio evento do barroco datado. Trata-se, antes, de um modo de refazer, repercorrer, a experiência barroca (ou de um neobarroco, se se preferir), de uma forma híbrida, contaminada pela modernidade. De resto, dentre tantas indicações nas nossas análises precedentes que apontam para diferenças entre o estilo carpentieriano e o do barroco histórico, basta recordar aqui a importância que a técnica cinematográfica e fotográfica desempenham nas duas obras analisadas; a constante e estreita relação que os textos de Carpentier estabelecem com outras artes, traço marcante na literatura da modernidade; ou mesmo a plena vigência da tradição mítica do "mundo ao contrário", assiduamente praticada pelos surrealistas.

Quais poderiam ser então as motivações estético-literárias, ou de outra ordem, que movem o escritor cubano a adotar tal estilo em sua produção artística?

Ao tentar responder esta pergunta, convém ter em mente que para Carpentier a "razão de ser" se expressa em termos de consciência histórica. Sabe-se que no final dos anos 30, estando instalado na capital francesa e engajado na corrente artístico-literária então vigente, o escritor decide abandonar o surrealismo e voltar a Cu-

[2] Buscando suporte teórico em determinados aspectos da filosofia de Nietzsche e Heiddeger, Gianni Vattimo, crítico de fenômenos culturais contemporâneos, propõe em suas análises uma caracterização do pensamento estético-filosófico da pós-modernidade. (Cf. VATTIMO, G. *O fim da modernidade*: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. M.F. Boavida. Lisboa: Presença, 1987, especialmente p. 106-143).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ba[3] porque, lúcida e inteligentemente, percebeu que os surrealistas perseguiam o maravilhoso através de coisas pré-fabricadas, procuravam produzir a sensação de singularidade de maneira calculada, geralmente fora da realidade circundante, enquanto na América "lo teníamos al alcance de la mano", bastando apenas levá-lo mais além: inscrevê-lo na obra de arte. Carpentier compreendeu que "si algo tenía que hacer en literatura, si algo tenía que expresar (...) sería sobre ese mundo mal descrito y mal conocido" (Cf. R. Chao, 1984, p. 159), que é o mundo americano. De tais afirmações pode-se inferir o fator decisivo, condicionante da radical transformação do pensamento carpentieriano. Tal fator apresenta dupla faceta: por um lado, percebe-se o despertar da consciência do escritor para a realidade da América; por outro, é notório que a motivação original dessa tomada de consciência deriva de uma crise pessoal cujo ápice se relaciona estreitamente com a experiência do escritor cubano no surrealismo francês.

Dominado pelo afã de buscar uma forma de expressão própria, diferenciadora mesmo dentro da "unidade" cultural hispano-americana, Carpentier dedica anos de sua vida ao estudo sistemático da América, com a finalidade de conhecer esse continente onde, segundo suas próprias palavras, se gerou uma inusitada simbiose de raças (índia, negra e branca) e de culturas; onde os povos formadores da "nova raça" (a mestiça) se comunicam num mesmo idioma e reagem com uma sensibilidade nova mas comum a todos; onde a geografia monumental, a paisagem exu-

[3] Em depoimento a respeito de sua decisão de voltar à América, Carpentier comenta: "(...) me hubiera sido fácil en aquellos momentos seguir una trayectoria literaria dentro del surrealismo. Pero, por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue: '¿Qué cosa voy a añadir al surrealismo, si lo mejor del surrealismo está hecho ya? Voy a ser un epígono, un seguidor; voy a entrar en un movimiento que ya está hecho, que ya está maduro'. Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América". (CHAO, R. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Op. cit., p. 153-4).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

berante, seres, objetos e fenômenos impressionam e deslumbram o observador, desde a época do Descobrimento e da Conquista. Para Carpentier, o continente americano consiste, portanto, num depósito de prodígios, tanto naturais quanto culturais e históricos, que supera, com vantagem, a fantasia e a imaginação européias.

Essa busca consciente, que se converte depois em busca ideológica e em diretriz programática, resulta na definição da América como um continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens (Cf. Carpentier, 1981, p. 123) e na asseveração de que a América Latina é terra essencialmente barroca, porquanto o barroco se manifesta onde há transformação, mutação, inovação, e toda simbiose, toda mestiçagem engendra um barroquismo (Idem, p. 123-6). Apropriando-se de conceitos culturais tipicamente europeus (o *maravilhoso* e o *barroco*), o escritor cubano os ajusta à sua visão particular acerca da realidade americana e defende a teoria do real-maravilhoso[4], exposta no prólogo da primeira edição de *El reino de este mundo*. Apesar da indissociabilidade entre tal teoria (muito discutida em numerosos estudos) e a práxis carpentieriana, para atender aos objetivos específicos deste trabalho, nosso interesse se centra particularmente na sua concepção de barroco.

Para definir o barroco, Carpentier recorre mais uma vez a teorias e teóricos europeus. Negando ao barroco a sua condição de "estilo histórico", no sentido de que o estilo barroco se vincula à produção artística ou modo de ser de uma época

[4] Fazendo a distinção entre o maravilhoso, perseguido pelos surrealistas, e o realismo mágico, cunhado por Franz Roth, afirma Carpentier em sua conhecida conferência "Lo barroco y lo real-maravilloso": "Lo real maravilloso (...) que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en 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 Amadis de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico". (CARPENTIER, A. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Op. cit., p. 130).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

determinada (séculos XVII-XVIII), o autor cubano aproveita a então difundida idéia de Eugenio D'Ors[5], segundo a qual o barroco é uma *constante do espírito*. O escritor cubano sustenta, em "Lo barroco y lo real maravilloso", que, mais que um estilo datado, o barroco pode ser visto como *uma constante humana*, como um modo de ser, uma característica do espírito, podendo manifestar-se em qualquer época, em qualquer lugar, dentro de qualquer cultura e em diferentes circunstâncias. Por considerar a América um continente essencialmente barroco, pois nasceu e se desenvolveu barroca, afirma que o barroco é a mais autêntica forma de expressão do mundo americano e constitui o legítimo estilo do romancista da chamada nova literatura latino-americana, cujo compromisso deve ser revelar e interpretar a própria realidade.

Apesar da aparente coerência interna da visão carpentieriana do barroco como *constante humana* e não como "estilo histórico" (argumento em que se apóia para justificar a presença de barroquismos na literatura e nas artes latino-americanas, sobretudo nas obras produzidas a partir da segunda metade do século XX), pensamos que o posicionamento de Carpentier diante da questão peca, talvez, por en-

---

[5] D'ORS, E. *Las ideas y las formas*. Madrid: Páez, 1928; *Lo barroco*. Madrid: Aguilar s.d. Sabe-se que em tais obras D'Ors nega totalmente a historicidade do barroco. Sua idéia de barroco é meta-histórica, supra-epocal, e o barroco se converte em "categoria do espírito", constituída por constantes que ele denomina "eões". Tomando como modelo o princípio de classificação de Lineu, D'Ors pensa o barroco como gênero, subdividido em vinte e duas espécies. Desse modo, a noção de barroco se estende a qualquer movimento artístico concreto da história, independentemente de seu tempo e de sua situação geográfica. Para o crítico italiano Omar Calabrese, a debilidade de tal teoria reside justamente na classificação pouco coerente e quase casual das diversas espécies, pois não existe homogeneidade entre elas nem articulação no quadro proposto (barroco "macedonicus", alexandrinus", "romanus", "budicus", "vulgaris", "officinalis" etc.), apenas um regresso a dimensões histórico-geográficas do fenômeno. Calabrese contesta a multiplicação desnecessária das subclassificações do barroco proposta pelo esteta espanhol, aduzindo que esta se torna uma simples lista que poderia prosseguir infinitamente, caso se quisesse focalizar um elemento qualquer de um barroco qualquer. (Cf. CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Trad. de Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 32-3).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

cerrar indicações meta-históricas e idealistas. Assim como O. Calabrese, entendemos que numerosos e importantes fenômenos culturais de nosso tempo contêm marcas de uma "forma" interna específica (um princípio de organização abstrato) que pode trazer à mente o barroco[6]. Nesse sentido, qualquer referência ao barroco (ou, por interdefinição, ao clássico,) funcionaria como *analogia* e não como uma "retomada" daquele período específico do passado, que não pode voltar a dar-se por completo, devido ao seu caráter "epocal".

Ao admitir que existem formas subjacentes aos fenômenos culturais que determinam o seu andamento estrutural, e que tais formas coexistem em conflito com outras de diferente natureza e estabilidade interna, Calabrese atribui ao "barroco" o valor de uma certa morfologia e ao "clássico" o de uma morfologia em competição com ele. "Barroco" e "clássico" seriam, portanto, em seu entender, *categorias da forma* ou *constantes formais*, seja da expressão, seja do conteúdo, e não categorias ou constantes do espírito, como pretendem D'Ors, Sarduy ou mesmo Carpentier.

Nessa perspectiva, a interpretação de Calabrese mostra alguma afinidade com a de G. Vattimo[7] (ainda que se distancie desta última em não poucos aspectos) sobre a presença ou permanência de formas do passado na contemporaneidade. Em ambos estudos, de distinta natureza, a explicação para tal fenômeno parece confluir para a "rememoração" do passado inserido no interior de cada cultura e "renovado" pelo artista, ao fazer remissão a ele.

---

[6] CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Op. cit., p. 27.

[7] VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Op. cit.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Para Vattimo, que reflete sobre a questão também a partir da experiência da antropologia cultural como discurso sobre o arcaico, o *diálogo* com o passado só se efetiva no único modo em que a *arqué* pode dar-se em nossa época: a forma da *sobrevivência*, da *marginalidade* e da *contaminação*[8].

Com base em parte das teses dos críticos italianos, acreditamos que o barroco é um fenômeno eminentemente *histórico*, condicionado por múltipos fatores (sociológicos, políticos, religiosos, estéticos, espirituais etc.) de índole histórica; um *estilo de época*, e portanto do *passado*, deslocado de seu centro de origem e empurrado para a periferia da cultura contemporânea. Como *arqué* presente na modernidade, o barroco já não pode ser o mesmo de antes (séculos XVII-XVIII), nem dar-se de maneira idêntica. Historicamente, o seu "retorno", "renascimento", "recuperação" ou "reciclagem" se desenvolvem na base de apropriações e reapropriações dos fundamentos, particularmente em culturas ainda em busca de identidade (como a latino-americana). Tais culturas, também empurradas para a periferia cultural do Ocidente, reivindicam outros valores "mais verdadeiros" (marginais, tradicionais), opostos aos das culturas dominantes. No diálogo com o *outro*, onde subjaz o desejo de construção de uma identidade nacional homogênea, se inscreve o remontar às origens, lugar onde o ser teria a possibilidade de tornar a dar-se autenticamente. Mas é inútil, ou utópico, porque já não pode franquear a linha da alteridade[9] e acaba convertendo-se em "máscara".

Caberia perguntar, então: por que Carpentier é tão "moderno"?

---

[8] VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. *Op. cit.*, p. 130.

[9] Cf. SARDUY, S. Escritura/Travestismo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 77.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Uma das possíveis respostas a essa indagação parece emergir da apurada perspectiva antropológica, habilmente manejada pelo escritor cubano, ao recorrer a inúmeros textos e a toda sorte de referências pertencentes a distintas tradições culturais; bem como da constante busca ontológica do universo americano que permeia toda a sua obra. Nesse sentido, a impressionante coerência de Carpentier consiste em compaginar "o *que* e o *como* escrever, descrever, contar"; ou seja, se a matéria de seus textos é "barroca", então seu estilo só pode ser "barroco". De resto, não parece haver dúvida de que os textos carpentierianos, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo, contêm muito de uma releitura, de uma *renovação* do passado, não no sentido de que aqueles o reproduzam mas de que, retirando dessa espécie de "depósito do passado"[10] formas e conteúdos dispersos, e relacionando os seus aspectos e significados com a modernidade, torna esse passado novamente ambíguo, denso, opaco[11].

Do ponto de vista dos conteúdos narrados nas obras analisadas, tal *renovação* do passado, ainda de forma embrionária em "Viaje a la semilla", parece manifestar-se vigorosamente em *Concierto barroco*, cujo pano de fundo é a história, ora tomada da *Bíblia*, ora do *Quixote*, ora ainda do *Espejo de paciencia* ou das crônicas de Solís e Bernal Díaz del Castillo sobre a conquista das Índias, ou mesmo de *La aprendiz de bruja*, do próprio Carpentier. No centro do palco, outra história com vi-

[10] Esse "depósito" do passado corresponderia ao enorme "estaleiro de sobrevivências" ou o "armazém de guarda-roupa teatral" de que nos fala G. Vattimo em *O fim da modernidade* (op. cit., p. 127 e 130). O crítico italiano recolhe tais expressões de Remo Guidieri (*Les sociétés primitives aujoud'hui*) e de Nietzsche (*Segunda consideração intempestiva*), respectivamente, ao tratar da antropologia cultural como discurso sobre as culturas "outras".

[11] Cf. CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Op. cit., p. 193.

unesp

sos de simulacro se desenvolve: a de um Montezuma extraído de um quadro histórico, de livros de crônica, de fantasia de carnaval, poetizado num libreto de ópera e musicalizado por Vivaldi.

Outras questões, derivadas da primeira, podem ser aqui aduzidas: 1) As formas barrocas encontradas nos textos carpentierianos consistem em simples adornos? Ou melhor, trata-se de recuperar algo que ficou marginalizado na história cultural da modernidade? 2) Trata-se de uma pesquisa meramente estilística na busca de novas formas; isto é, o barroco é algo que contamina a modernidade? 3) Seria o sujeito moderno um ser contaminado pelo passado, pela tradição?

Acreditamos que, ao trabalhar com formas permanentes, Carpentier não pretende fazer uma simples recuperação do arcaico, o que seria supérfluo na modernidade, mas, antes, estabelecer um diálogo entre diferentes culturas, que redunda em destilação e aprofundamento no âmbito do cultural para chegar à sua essência e ao enriquecimento humano. Por outras palavras, o escritor cubano não parece pretender apenas o resgate de um estilo que vigorava, predominantemente na Espanha, na época da colonização americana, pois o primitivo é algo permanente, embora marginal, que aflora através do diálogo com outras culturas e adquire um novo significado; tratar-se-ia, contudo, de ir à substância, de fazer com que a essência não fique calada em suas fontes, sufocada numa realidade mista, em que a alteridade se consumou em contaminações difusas[12].

Embora possa parecer contraditório, a modernidade de Carpentier reside justamente na maneira como ele utiliza certas formas do passado no presente. Mais que

[12] Cf. VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Op. cit., p. 128.

unesp

uma revitalização da história (ou da tradição), o escritor procura dissolver as conexões da história e estabelecer a conexão improvável, criando outras relações que lhe interessam destacar; anula ou elimina as setas temporais mediante a transgressão da relação causa-efeito ("Viaje a la semilla"); promove, pela desconstrução, a reconstrução do texto literário (Idem); constrói uma sintaxe meta-histórica em que se efetivam alterações ou saltos na cronologia linear do relato (*Concierto barroco*); desnaturaliza o natural (real) e naturaliza o sobrenatural ("Viaje a la semilla"), tudo isso em favor da unidade das partes de um todo calidoscópico, colorido e multiforme. Lido pela poética carpentieriana, o universo de seus textos adquire o caráter de "estar presentes aqui e agora". Esta "atualidade" inclui toda a história (em busca de um novo significado), compreende a concomitância de todos os tempos e a coexistência do possível com o real, o efetivo.

Sem consistir numa simples volta aos cânones barrocos, contra qualquer possibilidade de novas aberturas e deslocamentos; sem se dirigir somente para o passado e suas mensagens, o "barroco" de Carpentier, contaminado também pelos múltiplos conteúdos do saber contemporâneo (científico, técnico e artístico), converte-se num barroco explicitamente residual que reivindica a ambigüidade contida no desvelamento e velamento, próprio da meia-luz, da luz e sombra, do claro-escuro.

Inscrito num mundo em que predomina o desenvolvimento tecnológico, o "barroco" carpentieriano se move num âmbito oscilante e ambíguo, no qual homem e ser perderam as qualificações metafísicas de sujeito e objeto; em que a linha divisória entre história e ficção ficou menos nítida e o fundamento se tornou supérfluo. Na tentativa de reconstruir a continuidade entre a tradição e o mundo da técnica, o

unesp

projeto estético-literário de Carpentier se vincula a uma abordagem ontológica do mundo americano no texto literário; espelha a vontade barroca do escritor de descrever e tornar patente a essência da realidade e do homem latino-americano. Não se trata apenas, portanto, de recuperar um estilo, mas de chegar à substância, a algo permanente na cultura latino-americana que convive hoje, marginalmente, com outras culturas.

Ao colocar a Europa, em *Concierto barroco*, como o espaço onde se efetiva o diálogo entre distintas culturas, Carpentier mostra o cerne da questão que poderia conduzir ao desvelamento da essência americana, e acaba pondo em crise os esquemas eurocêntricos. Contudo, permanece no âmbito das possibilidades, apenas num lampejo da verdade, provocado pela função catártica do teatro, nesse mundo da mediatização da experiência humana.

Se em "Viaje a la semilla" o protagonista e seu mundo circundante retornam à origem mediante o artifício da inversão dos ponteiros do relógio, em *Concierto barroco* os personagens americanos percorrem o trajeto inverso àquele feito pelo colonizador. Porém, o espaço escolhido para uma permanência mais prolongada dos personagens se vincula mais à música do que à história propriamente dita: a Veneza do século XVIII, cidade-monumento, contagiada pelo ritmo contrastante de água e pedra, cidade mercantilista, frívola e misteriosa, sagrada e profana, muito parecida, também geograficamente, com a Tenochtitlán dos astecas, cuja imagem se resguarda no inconsciente coletivo mexicano.

Diante da questão artístico-cultural o escritor cubano parece ter, por conseguinte, uma postura antropológica e, como antropólogo, não rejeita o mundo de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sobrevivências do original; valoriza, isto sim, todo o conjunto de "derivas" constituído pelo primitivo; essas formas híbridas, sincréticas, de permanências contaminadas pela modernidade, resultantes do processo de convivência entre componentes culturais díspares. Emergindo do diálogo com o passado, essas "margens" do presente, que cingem toda a cultura ocidental, européia e latino-americana, constituem matéria essencial dos textos literários de Carpentier. Desse diálogo se extraem os ingredientes formadores de nossa imagem e cultura.

Para além da intenção carpentieriana, compartilhada, de resto, por muitos outros escritores latino-americanos, de situar a América Latina e sua literatura no contexto cultural do Ocidente, o escritor cubano valoriza, nos dois textos analisados, tudo o que é marginal, seja com relação à sociedade colonialista de "Viaje a la semilla", seja com relação ao complexo universo de *Concierto barroco*, desdobrado em mundo do colonizador (dominador) e mundo do colonizado (dominado), fazendo aflorar os seus contrastes sociais, culturais e violentos anacronismos econômicos.

Nesse sentido, em contraponto com a aristocrática e decadente família cubana de "Viaje a la semilla", tem-se a presença do elemento negro (servidores da casa colonial e escravos na plantação de cana-de-açúcar, de onde provém a riqueza e o poder dos senhores brancos); ao lado de uma cultura de importação e de imitação do branco *criollo* comparece a cultura autóctone do negro africano, com seus ritos e magias (o cocheiro Melchor e a negra com instintos premonitórios de velha bruxa); as mulatas da Casa de Baile; o carnaval das confrarias cubanas e seus tambores; a lenda africana da luta com o crocodilo gigante. As prostitutas, provavelmente negras e mulatas, aparecem como iniciadoras do jovem branco no exercício do sexo, provo-

unesp

cam o surgimento do primeiro amor e prestam seu "serviço" ao nobre viúvo. Paralela a uma cultura de ilustração, vive uma cultura popular, exemplificada na obra pela brincadeira-de-roda, pelos bailes e ritmos populares.

Em *Concierto barroco*, o escritor privilegia ainda mais o marginal, ao ponto de deslocá-lo das margens para o centro do próprio relato. Assim, pelo arco de Vivaldi, compositor e músico do passado, revela ao leitor contemporâneo a existência da ópera *Montezuma*, desconhecida na América e esquecida na Europa; um concerto barroco constitui o ponto culminante de obra contemporânea; a história do império asteca e, com ela, a cosmogonia do universo pré-colombiano saem dos horizontes do passado e se presentificam, por meio de fantasia de carnaval e de ópera (obra por excelência) na Europa[13]; o elemento negro, inicialmente representado por Filomeno, alcança, na figura e na arte de Armstrong, reconhecimento e prestígio internacional. Como contraponto de uma cultura européia erudita e refinada, restrita a aristocratas e artistas a serviço de uma casta, existe uma cultura popular nutrida por feirantes mexicanos contadores de histórias; pela plebe veneziana que se disfarça no carnaval; pelas cartomantes, equilibristas e artistas saltimbancos com seus animais amestrados e espetáculos públicos; pelas prostitutas que proporcionam diversão aos nobres e ricos senhores, tanto na América quanto na Europa.

Enquanto sujeito histórico contaminado pelo processo cultural de seu tempo, o escritor, imprimindo movimento de sentido inverso, também "contamina" a histó-

[13] Em *Concierto barroco*, Carpentier não condena o processo histórico de violação das culturas autóctones desencadeado pela colonização espanhola, nem "corrige" as deturpações da história mexicana (no quadro, na fantasia, na ópera), pois não se trata de desmacarar nem de dissolver "erros" e sim de os ver como o lugar de nascimento de uma das riquezas que constituem o homem e a cultura da modernidade americana, e que dá cor, interesse, *ser* enfim, a esse mundo cuja essência o escritor deseja apreender.

unesp

ria ficcionalizada. Em "Viaje a la semilla", tal contaminação parece apoiar-se na técnica da reversão fílmica para efetivar a inversão do mito; em *Concierto barroco*, o recurso à sétima arte se reflete nos saltos temporais que evocam rápidos movimentos de uma câmera cinematográfica. Análoga relação pode ser estabelecida no tocante ao estilo carpentieriano, o qual, tendo feição contemporânea, pretende ser "barroco".

Assim, na forma de expressão "barroca" de Carpentier, o barroco datado, ou a tradição, se converte em resíduo, traços, memória, sobrevivência, enfim. Rememorando, re-percorrendo a essência barroca, as obras barroquistas do escritor cubano exibem um barroco estilizado, renovado, transformado, paródico, na medida em que permitem uma leitura em filigrana, em que trazem, subjacente ao texto, outro texto: seu estilo revela ou deixa decifrar outro estilo, um outro modo de criar literariamente: o barroco.

Se, ao criar "Viaje a la semilla", Carpentier realmente encontrou seu estilo individual, é lícito supor que, nas obras imediatamente posteriores a esse conto, o escritor dá expressão artístico-literária a cada uma de suas demais buscas em tal estilo. Com efeito, desde *Écue-Yamba-Ó*, surgira a noção de uma cultura de novo perfil, caracterizada, depois, em *El reino de este mundo* e em *Los pasos perdidos*, pela revelação dos peculiares fenômenos de sincronia que se expressam no real-maravilhoso, através de mecanismos do barroquismo. Conseqüentemente, no romance considerado pelo próprio autor como "Summa Theologica" de sua obra, o concerto entre as constantes formais e a constante busca da verdade na grande aventura do autoconhecimento, que converge para a busca do modo de ser latino-americano, tudo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

isso, pelas mãos de um escritor-musicólogo, só pode conduzir, como efetivamente conduz, à singular musicalização da forma do romance: o *Concierto barroco*.

Bibliografia

I. Alejo Carpentier

a) Ficção

Concierto barroco. México: Siglo XXI, 1986b.

Concierto barroco. *Obras completas de Alejo Carpentier.* 2ª. ed. México: Siglo XXI, 1986c. v. 4.

El acoso. Barcelona: Seix Barral, 1987b.

El recurso del método. México: Siglo XXI, 1985b.

El reino de este mundo. Barcelona: Seix Barral, 1986a.

El siglo de las luces. Barcelona: Seix Barral, 1984a.

Guerra del tiempo y otros relatos. Madrid: Alianza Editorial, 1987a.

Guerra del tiempo. *Obras completas de Alejo Carpentier.* 5ª. ed. México: Siglo XXI, 1991. v. 3.

La aprendiz de bruja. *Obras completas de Alejo Carpentier.* 2ª. ed. México: Siglo XXI, 1986c. v. 4, p. 26-143.

La consagración de la primavera. México: Siglo XXI, 1986b.

Los pasos perdidos. Madrid: Cátedra, 1985a.

b) Artigos e ensaios

América Latina en su música. México: Siglo XXI, 1977.

Ese músico que llevo dentro. Madrid: Alianza, 1987c.

La ciudad de las columnas. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

La música en Cuba. México: Siglo XXI, 1984b.

La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. México: Siglo XXI, 1981.

Letra & Solfa. Caracas: Síntesis Dosmil, 1975.

Literatura & Consciência na América Latina. Trad. M. J. Palmeirim. São Paulo: Global, s.d.

Tientos y diferencias. 2ª. ed. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974.

II. Outros autores

BALBOA, S. de. *Espejo de paciencia.* La Habana: Instituto Cívico Militar, 1941.

CARROLL, L. *Alice no país das maravilhas.* Trad. V. Azancot. Mira-Cintra: Publicações Europa-América, 1977.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* 7ª. ed. Barcelona: Planeta, 1988.

CORTÁZAR, J. *La vuelta al día en ochenta mundos.* 8ª. ed. México: Siglo XXI, 1974.

GUILLÉN, N. *Sóngoro Cosongo.* 6ª. ed. Buenos Aires: Losada, 1975.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memória póstumas de Brás cubas.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet, príncipe da Dinamarca.* Trad. F. C. Almeida Cunha Medeiros e O. Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SHAKESPEARE, W. *O rei Lear.* Trad. C. A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s. d., v. 15.

SHAKESPEARE, W. *Tito Andrônico.* Trad. C. A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s. d., v. 8.

UNAMUNO, M. de. *Niebla.* 6ª. ed. Madrid: Taurus, 1977.

III. Sobre Alejo Carpentier

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

ALEGRÍA, F. Alejo Carpentier: realismo mágico. *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

BUENO, S. El negro en la obra de Alejo Carpentier. *Islas* (La Habana), v. 73, p. 17-39, sept./dic., 1982.

BURGOS, F. La elección barroca en la obra de Alejo Carpentier. *Escritura* (Caracas), v. 9, n. 17-18, p. 41-9, ener./dic., 1984.

CAMPUZANO, L. Algunas notas sobre la función de los americanismos en *Concierto barroco*. In: PÉREZ PORTELA, A. (Ed.). *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 1988, v. 5, p. 141-7.

CARBÓN SIERRA, A. Palabras y expresiones latinas en Alejo Carpentier. In: PÉREZ PORTELA, A. (Ed.). *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 1988, v. 5, p. 187-95.

CHAO, R. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

CHIAMPI, I. Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabille. In: GONÁZALEZ ECHEVARRÍA, R. (Comp. y Pról.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 221-49.

ÁRIAS, S. (Comp. y Pról.). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1977. (Valoración múltiple).

FUENTES, C. Alejo Carpentier: la búsqueda de Utopía. In ___ *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. 1ª. ed., 2ª. reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 122-148.

GALVEZ ACERO, M. Estructura musical del *Concierto barroco* de Carpentier. In: *Actas del XVII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, Tomo 1 (2ª. parte: Neobarroco), p. 539-53.

GARCÍA-CARRANZA, A. *Bibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

GARCÍA-CARRANZA, A. *Bibliografía de Alejo Carpentier: Suplemento* I. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1989.

GARCÍA CASTRO, R. Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata, Concierto barroco* y *El recurso del método*. *Iberoamericana* (Madrid), v. 46, n. 110-1, 1980, p. 67-84.

GIACOMAN, H. F. (Recop. e Introd.). *Homenaje a Alejo Carpentier: Valoraciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, 1970.

GNUTZMANN, R. La evolución de un tema: El negro en la obra de Alejo Carpentier. *Ibero-Amerikanisches Archiv* (Berlín), v. 10, News series, n. 2, 1984, p. 115-38.

GONZÁLEZ, R. Alejo Carpentier: el quehacer de un desmitificador. In: PÉREZ PORTELA, A. (Ed.). *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 1988, v. 5, p. 253-8.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. Historia y alegoría en la narrativa de Alejo Carpentier. *Cuadernos Americanos* (México), v. 228, n. 1, ener/febr., 1980, p. 200-20.

IMBERT, E. A. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1976.

LAMB, R. S. El exuberante barroquismo de Alejo Carpentier. In: *Actas del XVII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperción, 1978, Tomo 1 (2ª. parte: Neobarroco), p. 489-98.

LOUREIRO CHAVES, F. A redescoberta da América. In: ___. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973, p. 47-65.

MALDONADO-DENIS, M. Alejo Carpentier: literatura y sociedad caribeña. *Escritura* (Caracas) v. 9, n. 17-18, ener./dic., 1984, p. 51-60.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: EBUC, 1970.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1982.

MENTON, S. Lo nuevo y lo viejo en el nuevo neobarroco de Alejo Carpentier. In: *Actas del XVII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LI-*

TERATURA IBEROAMERICANA. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, Tomo 1 (2ª. parte: Neobarroco), p. 481-7.

MÜLLER-BERGH, K. Concierto color barroco de Alejo Carpentier. In: *Actas del XVII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, Tomo 1 (2ª. parte: Neobarroco), p. 529-38.

MÜLLER-BERGH, K. En torno al estilo de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos. Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 219. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

MÜLLER-BERGH, K. Texto y contexto de *El recurso del método*: vida y hechos de un tirano ilustrado. In: GONÁZALEZ ECHEVARRÍA, R. (Comp. y Pról.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana.* Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 209-19.

PORTUONDO, J. A. *Capítulos de literatura cubana.* La Habana: Letras Cubanas, 1981.

QUIROGA, J. *Alejo Carpentier: em busca do real maravilhoso*. Trad. I. Sardemberg. São Paulo: Brasiliense, 1984.

REXACH, R. *El siglo de las luces*: Biografía de una ilusión. In: *Actas del XVII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, Tomo 1 (2ª. parte: Neobarroco), p. 511-28

ROA, M. F. Alejo Carpentier: el recurso a Descartes. *Granma*, La Habana, 18 may. 1974.

RODRÍGUEZ, I. Historia y alegoría en Alejo Carpentier. *Hispamérica* (Buenos Aires), v. 6, n. 17, ago., 1977, p. 23-45.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo. Iberoamericana* (Pittsburgh), n. 76-77, jul./dic., 1971, p. 619-49.

SANTANDER, C. Historicidad y alegoría en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. In: *Actas del XVII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, Tomo 1 (2ª. parte: Neobarroco), p. 499-510.

SILVA, R. M. Um concerto das artes. *Rev. Let.* (São Paulo), v. 34, 141-56, 1994.

SMITH, V. Ausencia de Toussaint: interpretación y falseamiento de la historia en *El reino de este mundo*. In: GONÁZALEZ ECHEVARRÍA, R. (Comp. y Pról.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana.* Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 275-84.

SOUZA, R. D. Inclusión y oposición en *El siglo de las luces.* In: ___. *La historia en la novela hispanoamericana.* 1ª. ed. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

SPERATTI-PIÑERO, E. S. Creencias afro-antillanas en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. *Nueva revista de filología hispánica* (México), v. 29, n. 2, 1980, p. 574-96.

TOTH, E. Tradición e invención en la obra de Alejo Carpentier. *Casa de las Américas* (La Habana), v. 21, n. 125., Mar./Abr., 1981, p. 96-9.

VOLEK, E. Realismo mágico: notas sobre su génesis y naturaleza en Alejo Carpentier. *Nueva narrativa hispanoamericana*, v. 3, n. 2, set, 1973, p. 257-74.

III. Sobre o barroco e o neobarroco

ALONSO, D. *En torno a Lope (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, Los Cardemios).* Madrid: Gredos, 1955.

ALONSO, D. *Cuatro poetas españoles: Garcilaso - Góngora - Maragal - Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1962.

ALONSO, D. *Del siglo de oro a este siglo de siglas: notas y artículos a través de 350 años de letras españolas*. Madrid: Gredos, 1962.

ALONSO, D. *Estudios y ensayos gongorinos.* Madrid: Gredos, 1961.

AUERBACH, E. Século de Ouro da literatura espanhola. In: ___. *Introdução aos estudos literários.* 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CALABRESE, O. *A idade neobarroca.* Trad. C. de Carvalho e A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CARILLA, E. *La literatura barroca en Hispanoamérica.* Madrid: Anaya, 1972.

COUTINHO, A. *Aspectos da literatura barroca.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1950.

CRUZ CORONADO, G. de la. *La poesía del oro en Góngora y Quevedo*. Curitiba, 1956.

D'ORS. E. *Las ideas y las formas.* Madrid: Páez, 1928.

D'ORS, E. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, s. d.

GARCÍA MOREJÓN, J. *El barroco. Coordenadas estético-literárias*. São Paulo: USP-I.C.H., 1968.

HATZFELD, H. *Estudios sobre el barroco.* Trad. A. Figuera, C. Clavería e M. Miniati. Madrid: Gredos, 1966.

HATZFELD, H. *El Quijote de Cervantes como obra de arte del lenguaje.* Madrid: C.S.I.C., 1966.

HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama, 1957.

HAUSER, A. *Origen de la literatura y del arte modernos.* 3ª. ed. Trad. F. González Vicens. Madrid: Guadarrama, 1974, v. 1 (El Manierismo, crisis del Renacimiento).

HAUSER, A. *Origen de la literatura y del arte modernos.* 3ª. ed. Trad. F. González Vicens. Madrid: Guadarrama, 1974, v. 3 (Literatura y Manierismo).

HOCKE, G. R. *El mundo como laberinto*. Madrid: Guadarrama, 1961.

LÁZARO, F. *Estilo barroco y personalidad creadora:* Góngora, Quevedo, Lope de Vega. Salamanca: Anaya, 1966.

LEZAMA LIMA, J. *A expressão americana*. Trad. I. Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARAVALL, J. A. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.

OROZCO DÍAZ, E. *Temas del barroco.* Granada: Universidad de Granada, 1947.

SARDUY, S. Escritura/Travestismo. In: ___ *Escrito sobre um corpo.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, C. (Coord. e Introd.). *América Latina em sua literatura.* Trad. L. J. Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161-78.

TORRE, G. de. *Del 98 al barroco*. Madrid: Gredos, 1962.

WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Trad. J. Moreno Viela. 6ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

WÖLFFLIN, H. *Renascença e barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. Trad. M. Amazonas Leite de Barros e A. Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

IV. Ciências Humanas e Artes

ABBAGNANO, N. *História da filosofia*. Lisboa: Presença, 1970, v. 11 e 14.

BABELON, J. *Hernán Cortés*. Trad. Á. Gamboa. Madrid; Aguilar, 1988.

CIVITA, V. (Ed.). Diego de Velázquez. *Mestres da pintura*. 1ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

DESCARTES, R. *Discurso del método*. Trad., estudio preliminar y notas de E. Bello Reguera. Barcelona: Altaya, 1993.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 1ª. ed. México: Espasa-Calpe, 1955.

ELIADE, M. *El mito del eterno retorno*. Trad. R. Anaya. Barcelona: Altaya, 1994.

FUENTES, C. *El espejo enterrado*. 1ª. ed., 1ª. reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GÁLLEGO, J. *Velázquez*. Madrid: Alianza, 1994.

HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. 1ª. ed., 3ª. reimp. Trad. y Pról. S. Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento de cultura*. Trad. J. P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. M. E. Cevasco. São Paulo, Ática, 1996.

JIMÉNEZ NAVARRO, E. *La historia de España*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, s. d.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

JOLIVET, R. *Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*. Vers. esp. Arsenio Pacios. 4ª. ed. Madrid: Gredos, 1976, p. 64-159.

MAINSTONE, M. & R. *O barroco e o século XVII. História da arte da Universidade de Cambridge*. Trad. Á. Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

MURRAY SCHAFER, R. *O ouvido pensante*. Trad. M. T. O. Fonterrada, M. R. Gomes da Silva e M. L. Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

NIETZSCHE, F. *El eterno retorno. Obras póstumas* (1871-1888). 3ª. ed. Trad., Introd. y Notas E. Ovejero y Maury. Buenos Aires: Aguilar, 1959.

NIETZSCHE, F. Aurora: reflexiones sobre los prejuicios morales. In ___ *Obras completas*. 3ª. ed. Buenos Aires: Aguilar, 1956, v. 5.

PAZ, O. *O labirinto da solidão e Post-Scriptum*. 2ª. ed. Trad. E. Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

RUSSELL, B. *História da filosofia ocidental*. Trad. B. Silveira. 4ª. ed. Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Nacional, 1982.

SOLÍS, A. *Historia de la conquista de México*. 2ª. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. M. F. Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

V. Crítica, história e teoria literárias

AGUIAR E SILVA. V. M. *Teoria da literatura*. 2ª. ed., rev. e aument. Coimbra: Almedina, 1969.

ALEGRÍA, F. *Historia de la novela hispanoamericana*. 3ª. ed. México: Debrea, 1966.

ALMEIDA MARTINS, S. J. O paralelismo e a equivalência semântica. *Stylos* (São José do Rio Preto), n. 5, p. 1-23, 1980.

ALONSO, A. *Materia y forma en poesía*. 3ª. ed. Madrid: Gredos, 1965.

ALONSO, D. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª. ed., 2ª. reimpr. Madrid: Gredos, 1976.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ALONSO, D. & BOUSOÑO, C. *Seis calas en la expresión literaria española.* 3ª. ed. Madrid Gredos, 1963.

ANDRADE, M. O artista e o artesão. In: ___ *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963, p. 9-33.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: ___. *Achados e perdidos.* São Paulo: Polis, 1979, p. 79-115.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. Enigma e comentário (Epílogo). In: ___. *Enigma e comentário.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 227-238.

BALAKIAN, A. *André Breton, mago del surrealismo.* Caracas: Monte Ávila, 1976.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. A. Fornoni Bernardini et al. São Paulo: EdUnesp-Hucitec, 1988.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, s. d.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira.* 33ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 29-52.

BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión poética.* 6ª. ed. Madrid: Gredos, 1976.

BURKE, K. *Teoria da forma literária.* Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix , 1969.

CAPRETTINI, G. P. *Strutture dei testi e modelli della cultura: su allegoria e simbolo*. Torino: G. Giappichelli, 1977.

CARONE NETO, M. *Metáfora e montagem.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTAGNINO, R. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. 11ª. ed. Buenos Aires: Nova, 1979.

CENCILLO, L. *Mito: semántica y realidad.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no romance hispano-americano.* São Paulo: Perspectiva, 1980. (Col. Debates, 160).

COHEN, J. *Estructura del lenguaje poético.* Trad. M. Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1970.

CUNHA TAVARES, H. O. *Teoria literária.* 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

DUBOIS, J. et al. *Retórica geral.* Trad. C. F. Moisés, D. Colombini e E. de Barros. São Paulo: Cultrix, 1970.

ECO, U. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

FONTANIER, P. *Les figures du discours.* Paris: Flamarion, 1977.

FRAY, N. *Anatomía da crítica.* Trad. P. E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna.* Trad. M. Curioni et al. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUENTES, C. *La nueva novela hispanoamericana.* México: Joaquín Mortiz, 1969.

GENETTE, G. *Figuras.* Trad. I. F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora.* São Paulo: Atual, 1986.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação.* Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JENNY, L. La stratégie de la forme. *Revue de théorie et d'analyse littéraires.* 7émme année. Paris: Seuil, s. d., p. 257-281.

KAYSER, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos, 1965

KOTHE, F. R. *A alegoria.* São Paulo: Ática, 1986.

LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura.* Trad. J. Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1966.

MENDONÇA TELES, G. *Retórica do silêncio. Teoria e prática do texto literário.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 1.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

MORAES BELLUZO, A. M. (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA BRANDÃO, R. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1988.

PIZARRO, A. (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995 (v. 3: Vanguarda e modernidade).

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS SILVA. A. M. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*. Curitiba: Criar Edições, 1981.

SANTOS SILVA, A. M. *A poesia barroca no brasil*. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, s. d., 10 p. (Mimeogr.).

SARAIVA, A. J. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SOURIAU, E. *A correspondência das* artes*: Elementos de Estética Comparada*. Trad. M. C. Q. de Moraes Pinto e M. H. Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix-EdUsp., 1983.

STAIGER, E. *Conceptos fundamentales de poética*. Trad. J. Ferreiro. Madrid: Rialp, 1966.

STAROBINSKI, J. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Col. Debates, 97).

TAVARES, E. *Teoria literária*. 6ª. ed.. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Trad. M. de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

TORRE, G . de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1971. (3 v.).

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. 2ª. ed. Trad. J. Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

VI. Obras de referência

AVIÑOA, X. Häendel, a glória do barroco inglés. In: *Enciclopédia Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1983, Cap. 16, fasc. 28 e 29, p. 183-96.

AVIÑOA, X. Um compositor visual. In: *Enciclopédia Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1983, Cap. 17, fasc. 29-30, p. 197-214.

Bíblia Sagrada. 37ª. ed. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BRENET, M. *Diccionario de la música*. Trad. J. Ricart Matas, J. Barberá Humbert y A. Campmary. 4ª. ed. Barcelona: Iberia, 1981.

Caderno **Mais!**, p. 4. *Folha de S. Paulo*, 05 de abril de 1998.

CARRETER, L. *Diccionario de términos filológicos*. 2ª. ed. Madrid: Gredos, 1962.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Trad. R. E. Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. V. da Costa e Silva et ali. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LACERDA, O. *Compêndio de teoria elementar de música*. 4ª. ed. São Paulo: Musicália, 1976.

La Santa Biblia. 11ª. ed. Trad. y dir. E. Martín Nieto. Madrid: Paulinas, 1992.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1980.

National Geographic. Washington, v. 119, n. 4, Abr., 1961, p. 548-9.

NEBOT, F. A. *El artículo. Sistema y usos*. Madrid: Aravaca, 1977.

PÉREZ DE ARTEAGA, J. L. A música barroca de Purcell a Vivaldi. In: *Enciclopédia Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1983, Cap. 6, fasc. 22, p. 86-91.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

PÉREZ DE ARTEAGA, J. L. Vivaldi e sua época. In: *Enciclopédia Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1983, Cap. 7, fasc. 23, p. 91-100.

PÉREZ DE ARTEAGA, J. L. A música de Vivaldi. In: *Enciclopédia Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1983, Cap. 8, fasc. 14, p. 101-19.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española.* Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

REI, C., LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

SPALDING, T. O. *Dicionário da mitologia greco-latina.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SAINS DE ROBLES, F. C. *Ensayo de un diccionario mitológico universal*. 2ª. ed. Madrid: Aguilar, 1958.

SANUY SIMÓN, M. (Selec.). *Canciones populares e infantiles españolas.* 2ª. ed. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1984.

TIBÓN, *G. Diccionario etimólogico comparado de los apellidos españoles, hispanoamericanos y filipinos*. 2ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

TIBÓN, G. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona.* 2ª. ed., 4ª. reimpr. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas, Editora UNESP. *Normas para publicações da UNESP*. São Paulo: UNESP, 1994, v. 4, Parte 1: Dissertações e Teses.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17