

O FAUSTO INFAUSTO: SENTIDOS DO BARROCO E DO MARAVILHOSO EM “EL CAMINO DE SANTIAGO”, DE ALEJO CARPENTIER

Fábio Salem Daie¹

Resumo: O presente artigo explora o universo temático de Alejo Carpentier, com ênfase na definição dos termos Barroco e *maravilhoso*, fundamentos de sua obra ficcional. A partir de uma abordagem historicista, o objetivo é mostrar como ambos os termos dialogam em seu conto “El camino de Santiago” (1958), complementando mutuamente seus significados, que estariam vinculados à condição *relacional* de uma perspectiva periférica e constituiriam a solução estética encontrada por Carpentier para questões relativas à vanguarda artística na América Latina. Encarados como princípios formais da ficção carpentieriana, Barroco e *maravilhoso* são, assim, uma contribuição particular à formação da literatura hispano-americana, que tem no encontro com a cultura popular – tal como Ángel Rama formulou na sua teoria da transculturação – uma de suas providências.
Palavras-chave: Alejo Carpentier; Barroco; real maravilhoso.

A perspectiva de Carpentier – visão de mundo expressa na sua teoria sobre o Barroco latino-americano – está fortemente vinculada à sua própria trajetória. Dos anos de formação (entre 1912 e 1921) e maturidade (entre 1928 e 1939) passados na França, ao debate sobre sua nacionalidade suíça ou cubana, Carpentier teria sentido pairar sobre si um dilema a respeito de sua identidade. Falando um espanhol elaborado, porém acompanhado de um “erre” gutural (herança do francês de seus pais), Carpentier foi, tal qual Borges, criado bilíngue, e não raro era tido como estrangeiro em Cuba (ECHEVARRÍA, 2009, p. 129). Quando o escritor se projetou como artista e intelectual, no decorrer das décadas de 1940 e 1950, as construções

¹ Doutorando no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV) na Universidade de São Paulo, bolsa Capes/Fulbright: <f.salemداie@gmail.com>.

simbólicas do nacionalismo na América Latina ganhavam novo impulso, inclusive e talvez sobretudo na sua oposição ao imperialismo norte-americano. González Echevarría (2009, pp. 133-134) chama a atenção para o fato de que “pairava sobre Carpentier provavelmente o preconceito romântico da ‘língua-mãe’ e o espírito da nação [...], exacerbado em Cuba por sua recente independência” (pp. 133-134). Vale notar que as suspeitas levantadas e a discussão sobre a nacionalidade de Alejo Carpentier parecem assumir um tom diferente do que em outros autores latino-americanos (por exemplo, Julio Cortázar, nascido numa embaixada argentina, na Bélgica), em parte devido ao fato de ser Carpentier autor e ideólogo de uma das mais conhecidas interpretações sobre a “latinoamericanidad”, por meio de suas teorias sobre o *maravilhoso* e o Barroco no continente.

A partir da ascensão da Era Moderna, no século XVI, e ainda por muito tempo ao longo da modernidade, o Barroco foi, à luz dos ideais da arte clássica greco-romana e, posteriormente, do Renascimento italiano, tido como estilo de arte degenerado e decadentista, expressão de certa enfermidade do espírito e do mau gosto (TAPIÉ, 1983). Parece ter sido Eugenio D’ors, escritor catalão do século XX, quem com mais ênfase opôs a essa noção pejorativa (segundo a qual o Barroco constitui arte inferior) outra, de opulência e vigor. Mais do que reabilitar o Barroco, D’ors teria sido o autor de uma “fascinante teoria”, segundo a qual esse estilo de “linhas [que] se entrecruzam, se retorcem ou se rompem, em que os volumes, inflados ou vazados, se animam nos efeitos de contraste, em que, sobretudo, o movimento se opõe ao equilíbrio, à harmonia e à estabilidade”, seria encontrado “nas mais diversas épocas da história humana” (TAPIÉ, 1983, p. 10). Distinguindo “mais de vinte espécies de barroco”, D’ors foi uma das grandes referências para a teoria do Barroco elaborada por Carpentier,² que interpretará o estilo como uma constante do espírito humano. Para o cubano, certa pulsão barroca regressaria constantemente em formas diversas e particularizadas como, por exemplo, o Romantismo e o Gótico: estes seriam, assim, modalidades do Barroco, fenômenos circunstanciados de sua presença sempiterna. Oposto ao Classicismo – estilo de cultura “terreno”, “intelectualista”, “normativo” e “estagnante” –, o Barroco se comporia de “formas que voam”, de movimento atravessado pelas paixões, com sentido “vitalista” e “cósmico”. Certo “panteísmo”, uma comunhão algo subversiva com a natureza, estaria sempre em sua essência

2 Para a influência do pensamento de Eugenio d’Ors na teoria de Alejo Carpentier sobre o Barroco, ver “O Barroco em Alejo Carpentier”, de Rogelio Rodríguez Coronel (2009).

(CORONEL, 2009, pp. 186-187). O Barroco transmitiria certo *horror vacui* [horror do vazio] e, no lugar de uma unidade construída ao redor de um centro claro e reconhecível, multiplicaria palavras que agiriam como “núcleos proliferantes”. Tais palavras seriam, por sua vez, fontes gerativas de outras palavras até que cada página, cada capítulo, tornar-se-ia “um imponente bloco impresso, matas de palavras que, às vezes, parecem quase tão impenetráveis como a selva sul-americana” (FIRMAT, 2009, p. 166). Para completar o quadro de oposições, Carpentier subscreveria ainda – segundo Coronel (2009, p. 188) – uma sequência de oposições enunciada por D’Ors:

No clássico encontramos a tendência à unidade, a exigência de descontinuidade, como característica de repertório de expressão de um espírito racionalista; ao contrário, no espírito barroco reconhece-se na adoção de esquemas multipolares, fundidos e contínuos, não descontínuos e recortados.

Convém mencionar que pesquisadores como Victor-Lucien Tapié (1983, p. 26) negam que o Barroco e o Classicismo constituam “dois mundos espirituais heterogêneos, reciprocamente irreduzíveis”. Segundo ele, “o conhecimento imparcial da época (imparcialidade da qual Carpentier, ao que tudo sugere, estava um pouco afastado) revela, ao contrário, contaminações, intercâmbios, interferências” (p. 26) entre ambos. Apenas em casos polares o Barroco e o Clássico colocar-se-iam da maneira como os descreve Alejo Carpentier, inspirado na obra de Eugenio D’ors.

Porém, se o Barroco é, de fato, uma constante na história da humanidade que regressa, a cada momento, sob novas formas (que são a diversidade na unidade), caberia perguntar que tipo de Barroco é este, presente na obra do escritor cubano. Veremos que um de seus significados profundos é certa noção de resistência à pretensão universal da arte europeia, inspirada um pouco na histórica interpretação (da qual Carpentier seguramente estava a par) que encarava o estilo Barroco como inferior ao Clássico. Carpentier parece assumir o Barroco como quem assume o lado “maldito” da história da arte, desejando demonstrar, ao mesmo tempo, que o suposto “degenerado” é, na verdade, o representante de uma civilização rica e vital. Por outro lado, e talvez por isso mesmo, o Barroco na literatura, ao contrário do que sugere o senso comum, pouco ou nada teria a ver com o expediente descritivo. Antes, poderia ser seu oposto (pensando que o “narrar” seria seu complemento). O Barroco em Carpentier é, sobretudo, uma arte imagética, que como tal “faz ver”, à guisa das artes visuais, embora com outros recursos. Essa parece ser uma

das grandes linhas que o unem ao vanguardismo europeu. Pese o esforço minucioso com que Carpentier sempre tratou de distinguir o Barroco e o *real maravilhoso* de outras técnicas e concepções literárias – e, entre elas, principalmente do Surrealismo francês –, chama a atenção uma linha de continuidade entre ambos:

Concedidas todas las licencias a la imaginación, la imagen adquiere una amplitud, una brillantez, una novedad insospechadas. La poesía galopa vertiginosamente sobre esas imágenes – parcelas de infinito [...]. Los objetos más alejados encuentran inesperados vínculos, que los unen en una danza cósmica. Las comparaciones más insólitas se hacen posibles. El orden de los prodigios se altera. La mágica reclama sus derechos. La esfinge devora a Edipo. La piedra filosofal existe. (CARPENTIER, 1985b, pp. 110-111)³

A imagem, unidade elementar, sugere aqui suas ligações entre essa vanguarda e a teoria do Barroco, porém igualmente com o *maravilhoso* (“el orden de los prodigios se altera”), como veremos adiante. Barroco e Surrealismo detêm este dom, de que dá notícia Walter Benjamin (2011),⁴ de parecer integrar tudo o que tocam, poder que, de resto, foi notado também por Carpentier. Daí certo caráter “panteísta” do Barroco em oposição à sobriedade clássica. Na realidade, todos os recursos literários e linguísticos – a metáfora, a metonímia, as figuras de linguagem, a verbalização de substantivos e seu contrário, as gírias e as expressões populares – são colocados a seu serviço no intuito de suprir sua gana expressiva. O Barroco literário de Carpentier tende a maximizar, dessa forma, a utilização dos recursos linguísticos da América hispânica, com natural ênfase na região caribenha.

Para ele, a América Latina seria um continente intrinsecamente barroco, devido à particularidade de sua realidade natural e social, em oposição, por sua vez, à universalidade do mundo europeu, uma das raízes do tronco latino-americano. Porque a Europa está em nós, mas não estamos na Europa, seria preciso *mostrar* elementos deste mundo de cá, que são desconhecidos ao europeu. Nesse sentido, os “núcleos

3 “Concedidas todas as licenças à imaginação, a imagem adquire uma amplitude, um brilho e uma novidade insuspeitos. A poesia galopa vertiginosamente sobre essas imagens – parcelas de infinito [...]. Os objetos mais distantes encontram vínculos inesperados, que os unem em uma dança cósmica. As comparações mais insólitas se tornam possíveis. A ordem dos prodígios se altera. A mágica reclama seus direitos. A esfinge devora Édipo. A pedra filosofal existe.” (Todas as traduções de citações são minhas, salvo quando indicado em contrário).

4 Trata-se do texto “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”.

proliferantes” (as palavras) constituiriam um esforço estético por superar o *déficit* semântico que nos separaria das antigas metrópoles coloniais. Convém notar que, desse modo, a teoria do Barroco em Carpentier recobra algo do pitoresquismo romântico e a fixação deste na “cor local”, embora não subscreva nem suas idealizações nem a ênfase no exotismo. A fiar no que nos diz Ángel Rama (1981, pp. 38-40) – que, neste ponto, discorda de Carpentier, criticando inclusive seu pressuposto do leitor europeu –, o Barroco emergiria da tentativa de dar conta de uma realidade interna polarizada e de fortes contrastes. É dizer, uma realidade avessa à apreensão imediata, marcada pela fragmentariedade e pela inorganicidade de sua estrutura social. Na noção de Rama, o Barroco estaria no centro de um esforço conciliatório que, a todo momento, apelaria para abstrações a fim de conjugar satisfatoriamente a ausência de unidade. Ambas as noções, de Carpentier e Rama, referem-se, no entanto, à constituição histórica do continente. No âmbito formal, o Barroco carpentieriano aparece como uma técnica de articulação da realidade pela referenciação de objetos e universos distintos. Por isso, tem na “relação” o seu fundamento. Faz ver o novo a partir do velho, o desconhecido a partir do conhecido, o *maravilhoso* a partir do ordinário. Em termos linguísticos, vale notar que Carpentier parecia distinguir na própria língua espanhola uma veia barroca, em contraste com outras línguas latinas, sobretudo o francês, que conhecia bem. Firmat (2009, p. 159) recorda depoimento do escritor em que este defende o castelhano “sobre todo porque el castellano 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”.⁵ Veremos também como essa flexibilidade especial da língua é, de fato, explorada pelo cubano.

Da América Central, passando pelas Antilhas até a América do Sul, o horizonte cultural de Alejo Carpentier é o Caribe. Pese a assertiva de Bella Josef (2009, p. 236) – a de que “Carpentier tratou de assumir a experiência americana em sua totalidade” –, seus livros abarcam, sobretudo, a região caribenha onde as culturas autóctones indígenas e aquelas dos adventícios peninsulares se entrecruzaram com as matrizes culturais de origem negra. Importa-lhe a singularidade do mundo surgido daí, marcado pela extrema polarização social (decorrente do modelo colonial

5 “Sobretudo porque o castelhano oferece facilidades extraordinárias ao prosista e ao poeta quanto à possibilidade de jogar com a frase, com os verbos, de verbalizar substantivos, enfim, de fazer estalar o idioma quando necessário.”

exportador e escravista) e sulcado pela diversidade de crenças e costumes. E com a língua não poderia ser diferente. Carpentier retira do uso que seus personagens fazem da língua uma visão de mundo, bem como a inserção social facultada em cada contexto. Em “El camino de Santiago”, esse uso está talhado numa expressiva tradição popular, tradição esta que remonta tempos antigos (a cosmogonia ibérica do medievo) filiada, por sua vez, à formação do novo *homo americanus*. “A técnica de inserir coplas de outras formas de origem oral lembra a de certas *Novelas Ejemplares* de Cervantes [...] Carpentier introduz reminiscências da cultura oral [...] baseando-se em fontes escritas” (MAESENEER, 2009, p. 209). Como veremos, a insistência em uma cosmogonia popular na obra carpentieriana é mais um fator que a aproxima da teoria da *formação literária* de Ángel Rama, ainda que contra as convicções do próprio uruguaio.

PARTE I – O CAMINHO DE SANTIAGO

É essa mesma insistência no universo popular que coloca no centro da narrativa que analisamos uma personagem picaresca, Juan de Amberes, “veterano das guerras imperiais nos Países Baixos, [que] decide fugir da peste que assola a cidade do Escalda seguindo a Via Láctea a caminho de Santiago” (VILLANUEVA, 2009, p. 95). Logo no início, o conto fornece as pistas quanto ao caráter duvidoso do nosso herói, deixando-nos saber que “con dos tambores andaba Juan a lo largo del Escalda – el suyo, terciado en la cadera izquierda; al hombro el ganado a las cartas” (CARPENTIER, 1991, p. 43).⁶ A referência à jogatina – indicando certa propensão ao vício e ao engodo – retira de imediato este Juan do rol dos heróis épicos ou trágicos, aproximando-o da farsa, linha-mestra sobre a qual a história se desenvolverá.

A sequência – composta pela indicação da extrema religiosidade da época da Contrarreforma (a velha igreja luterana transformada em estábulo; a casa dos pastores desfeita em armazém de forragem) e o grande contraste entre a sordidez do navio (com seus marujos mortificados) e as iguarias trazidas pelo duque de Alba –, já revela, de saída, dois traços marcantes desse universo: o rigor ideológico particular da vida espiritual

6 “[...] com dois tambores andava Juan ao largo do Escalda – o seu, cruzado sobre o quadril esquerdo; no ombro, o ganhado nas cartas.”

Daqui por diante, todas as citações de “El camino de Santiago” terão apenas o número de página e referem-se ao volume das obras completas de Alejo Carpentier (1991) em que o conto foi incluído: *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*.

das elites e a mencionada polarização social, traços estes que apartam a seu modo as existências dos abastados e dos humildes. Também fornece a base de comparação a partir da qual será lida e definida a experiência americana, quando do périplo, mais adiante, de nosso pícaro pelas colônias espanholas. Por agora, Juan é um soldado-raso que acaba de pisar em terra firme, após meses em campanha. Tudo no porto (inclusive uma rata que vê baixar da mesma embarcação em que viajava e correr a uma das casas do povoado) indica precariedade e imundície, elementos a que Carpentier opõe os produtos formidáveis trazidos de longe para as grandes damas da sociedade espanhola: “invenciones de Dinamarca, bálsamos de Moscovia y esencia de flores nuevas [...] el papagayo indiano que dice insolencias, y en cuanto a perros [...] falderos con traza de grifos” (p. 44).⁷ A enumeração exaustiva, expediente frequente na narração do escritor, indica uma nova série de elementos que complexifica paulatinamente o mundo e cujo efeito tende à imagem paradoxal (porque inatingível) do infinito: eis um âmbito em que a opulência verbal de Carpentier encontra a economia clássica – na qual espelhos e labirintos também são imagens do infinito – de Jorge Luis Borges. Porém, enquanto neste último as imagens do infinito podem ser apreendidas pela experiência singular, em Carpentier tais elementos não encontram síntese ou unificação, mantendo-se independentes e irredutíveis. Das “invenções da Dinamarca” nada podemos correlacionar com o “papagaio indiano que diz insolências”, senão que ambos pertencem ao período de expansão mercantil da Europa, única razão de suas longínquas, e algo arbitrárias, existências.

Por sua vez, a referência ao Oriente próximo (“o Sultanato de Ormuz”) infiltra já nessa realidade obscura algo do *maravilhoso*, se damos crédito aos historiadores (Halperín Donghi é um deles) que sustentam que a imagem do Novo Mundo (América) começou a ser construída no continente europeu ainda na Idade Média, indiretamente, através dos contatos com o Oriente: o primeiro *outro* da Europa e que alimentaria as fábulas, crenças e mitologias relativas às terras d’além mar.

A imagem das docas é traçada com breves pinceladas, que unem soldados fanfarrões, mulheres desbocadas, muita bebida e música, aparentemente a compensação natural pelos serviços prestados ao rei e à cristandade. Essa euforia da chegada é interrompida subitamente. Uma

7 “[...] invenções de Dinamarca, bálsamos de Moscou e essência de flores novas [...] o papagaio indiano que diz insolências, e quanto a cães [...] de companhia com presunçosa aparência”.

praga grassa pelas ruas do porto, carregando consigo grande quantidade de almas; praga que alcançará nosso herói e o prostrará, arrependido por ter abandonado a Igreja em prol de uma vida de aventuras, muito própria, diga-se de passagem, da existência pícara. Um “castigo”, cogita Juan, que então vê na ratazana saída do navio, dias antes, um sinal premonitório do mal. Gemendo e contorcendo-se, pensa que de nada lhe servira escapar à morte nos campos de batalha, se agora o fim estava próximo. “La verdad era que Juan había gimoteado todo aquello [...] para que Dios, compadecido de quien se creía enfermo, no le mandara cabalmente la enfermedad” (p. 47).⁸

Alejo Carpentier fornece os traços gerais desse Juan, alerta e disposto a toda e qualquer oportunidade que possa agarrar para escapar à miséria e conseguir arrancar à vida alguns prazeres (diga-se de passagem, bem terrenos e talvez contrários à liturgia cristã). Na Espanha da Contrarreforma, é essa respeitável instituição militar que recepcionará os despossuídos, que sem título de nobreza ou influência política dificilmente poderiam aspirar a uma carreira como oficial. Ao halo opressor que promete a vida eterna (além de castiça e monástica), Juan prefere os perigos de uma existência votada ao dispêndio físico e à dissipação, e que supostamente lhe teriam garantido as maiores provações, não fosse o fato de que “a morte estava aqui”, a contragosto e ao gosto das grandes ironias do destino. Seria “castigo” divino? Pese a crença de que a fúria de Deus talvez se tenha abatido sobre ele, é inútil, por outro lado, esse *vocare* da Igreja Católica, em que entrevemos fanatismos e dogmas – os puritanos supliciados, a antiga igreja transformada em estábulo – que Juan não está seguro de acolher. Ao contrário, prefere negociar pessoalmente com Nosso Senhor, fingindo sofrer o que na verdade não sofre, maneira clássica da criatura extorquir piedade de seu Criador e que, nesse caso, recai em chave cômica, visto que este Criador em particular tudo sabe e tudo vê. Maneira clássica, por um lado, e popular, por outro, já que tal intimidade com o Criador, que contrasta com o cerimonial vetusto dos padres, ecoa sua irreverência subversiva. As restrições frente ao claustro religioso e o desregramento numa profissão supostamente disciplinada revelam sua relativa independência, como indivíduo e como representante dos humildes.

⁸ “A verdade era que Juan havia lamuriado tudo aquilo [...] para que Deus, compadecido de quem se acreditava doente, não lhe enviasse cabalmente a doença.”

Numa pinclada de poucas linhas, Carpentier delineia a sociedade em que se movem pobres-diabos como Juan, que, embora sob a sombra da aristocracia, da Igreja e da fortificação castrense – incorporados todos na figura algo terrível e algo cômica do duque de Alba, que possuía “un ceño de quemar luteranos” [um cenho de queimar luteranos] (p. 49) – não pertencem a nenhum desses pilares sociais. Em suma, Carpentier pinta a autonomia da vida espiritual da ralé, pedra de toque de seu projeto artístico como um todo e que, desnecessário dizê-lo, vai ao encontro da própria interpretação da transculturação segundo Ángel Rama.

Quando Juan cai enfermo, “medio desmayado de terror” [meio desmaiado de terror] (p. 49), em meio a imagens que parecem delírios, mira pela janela e, ali no céu “límpido e sereno”, algo novo se revela. “La Via Láctea [...] blanqueaba el firmamento. – ¡El Camino de Santiago! – gimió el soldado, cayendo de rodillas ante su espada, clavada en el tablado del piso, cuya empuñadura dibujaba el signo de la cruz” (p. 49).⁹ Eis o momento fundamental do conto, que voltaremos a explorar na segunda parte deste artigo. Enfermo, prostrado já no leito de morte, dá-se o milagre. O caminho de Santiago surge no céu estrelado, como num apelo à conversão de sua alma transviada. “A ordem dos prodígios se altera” e o mundo físico, universo primordial do herói (lembramos que ele é um soldado), passa a segundo plano. Moto contínuo, encontramos Juan O Soldado transformado em Juan O Romeiro, que “por caminos de Francia va [...] con las manos flacas asidas del bordon” (p. 49).¹⁰ Feito o milagre do livramento diante das maquinações da morte, Juan envereda pela via asceta. Convertido a uma vida de fé e humildade, peregrina Juan O Romeiro, dormindo onde encontra lugar. No caminho, depara-se com outros peregrinos vindos da França, da Alemanha, da região de Flandres. Já são oitenta peregrinos, recém-chegados a Bayona, onde há um hospital. “Los patios del edificio son hervideros de miserias, con gente que se rasca las sarnas, muestra los muñones, y se limpia las llagas con el agua del aljibe.” (p. 51).¹¹

Lastimados e chagados estão seus companheiros. Mas Juan é um pícaro (fracassado, talvez) e, no fundo, pouco tem a ver com tais moléstias e

9 “A Via Láctea [...] branqueava o firmamento. – O Caminho de Santiago! – gemeu o soldado, caindo de joelhos ante sua espada cravada no tablado do piso, cuja empunhadura desenhava o signo da cruz.”

10 “[...] por caminhos de França vá [...] com as mãos magras agarradas ao cajado”.

11 “Os pátios do edifício são um formigueiro de misérias, com gente que se coça as sarnas, mostra os tocos e se limpa as chagas com a água da cisterna.”

desgraças, suportadas pela crença na mortificação do corpo para a salvação da alma. Saído do primeiro banho que toma ao cabo de muitas semanas, encontra as forças renovadas e se sente outra vez alegre, bem-disposto. “Cuando regresa al hospital no es agua clara lo que carga su calabaza, sino tintazo del fuerte [é dizer, vinho], y para beberlo despacio se adosa a un pilar del atrio” (p. 51).¹² Assim, a ordem dos prodígios que, à vista do Caminho de Santiago, dera lugar, no passado, à inversão dos mundos (o cuidado com o corpo espiritual em detrimento do corpo físico) reverte-se novamente. A vida de prazeres fala mais alto e é justificada, ao mesmo tempo, pelas condições miseráveis que rodeiam os seres subjugados nessa sociedade altamente hierarquizada. Através desse Juan volúvel, entende-se (sem que seja preciso dizê-lo) que a salvação prometida para o reino d’*outro mundo* não parece compensar ou convencer completamente, o que coloca em xeque, ao mesmo tempo, a ascensão do poder da Igreja sobre os indivíduos. Tanto esse poder quanto a própria respeitabilidade da instituição serão ainda mais degradados após a travessia do nosso protagonista ao Novo Mundo, à medida que Carpentier constrói sua visão “popular” da América. Por agora, mais apumado, Juan verá aproximar-se uma desconfiança sobre a santidade da visão do Caminho de Santiago, bem como da promessa feita a ele:

En el cielo se pinta siempre el Camino de Santiago. Pero Juan, con el vino aligerándole el alma, no ve ya el Campo Estrellado como la noche en que la peste se le acercara con un tremebundo aviso de castigo por sus muchos pecados. (pp. 51-52)¹³

A comicidade da imagem se deve ao senso de prontidão com que a personagem reverte tão drástica condição, antes devota e penitencial. O álcool lhe torna mais leve a alma, não o corpo, numa homologia de substâncias presente também na etimologia das palavras.¹⁴ Percebe-se, com humor, quão exterior fora, afinal, seu engajamento entre os fiéis de

12 “Quando retorna ao hospital, não é água clara o que carrega sua cabaça, senão vinho tinto do forte, e para bebê-lo devagar se recosta a um pilar do átrio.”

13 “No céu se pinta sempre o Caminho de Santiago. Mas Juan, com o vinho atenuando-lhe a alma, não vê já o Campo Estrelado como na noite em que a peste se aproximara com um aviso tremebundo de castigo por seus muitos pecados.”

14 Com efeito, à volubilidade da alma de Juan corresponde a volatilidade do álcool. Convém notar que, tanto em inglês como em português, as bebidas alcoólicas são referidas como *spirits*/espirituosas, ou seja, aquelas que contêm esta substância volátil e que facilmente se “esvai” do corpo; ou antes, dir-se-ia, ao serem consumidas, assumem o lugar da alma, modificando-a no corpo da pessoa.

Santiago, de resto tão profundo quanto o de sua vida anterior, no exército de Vossa Majestade. Tal exterioridade às forças cooptadoras traz algo do engajamento político e do latino-americanismo da geração de Carpentier, por um lado, e não deixa de lembrar aquela de outros povos que, uma vez catequizados e após jurarem lealdade ao pé da cruz, retornavam no dia seguinte, para desespero dos ditos “civilizadores”, a seus ritos religiosos tradicionais, a seus símbolos e deuses.

O gentio do país era exasperadoramente difícil de converter. Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar, os índios eram [...] como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. [...] Esse gentio sem fé, sem lei e sem rei não oferecia um solo psicológico e institucional onde o Evangelho pudesse deitar raízes. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pp. 184-185)

Esse trecho de “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, de Eduardo Viveiros de Castro (2002), afirma que alguns povos pré-colombianos – o autor discorre sobre a sociedade Tupinambá – possuiriam, na realidade, uma diferente “ouverture à l’autre” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195). Nessa concepção não ocidental, eram possivelmente a troca e a relação (e não a identidade consigo mesmo) o fundamento cultural, de modo que “a inconstância é uma constante da equação selvagem” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 187). Ora, repisando sobre a importância da Antropologia para as concepções americanas de teóricos como Ángel Rama e Antonio Candido, dirá o próprio Carpentier mais adiante: “Así, después de agacharse bajo el agua bendita, los negros e índios volvían muchas veces a sus idolatrías” (p. 58).¹⁵ Nesse caso, entretanto, talvez seja mais justo afirmar que essa exterioridade à lei é, para além de todo latim sagrado e inalcançável às gentes simples do reino, expressão de uma religiosidade própria, em que os cânones eclesiais misturam-se, no fundo, com crenças outras, superstições, sortes, rituais, amuletos e sinais de vária ordem, todos organicamente postos e que servem, afinal, como amparo ao sofrimento diuturno dos de baixo. “Hay quien carga lamparones que no sanaron ni con el tocamiento del rey de Francia.” (p. 51)¹⁶ Ao eleger seus próprios santos milagreiros, esses

¹⁵ “Assim, depois de se agacharem sob a água benta, os negros e os índios voltavam muitas vezes a suas idolatrias.”

¹⁶ “Há quem carregue laparões que não sararam nem com o toque do rei da França.”

desgraçados não deixam de ser uma extensão pagã da cristandade, arcaica à sua maneira, como virtualmente arcaico era o universo dos cavaleiros que, no entanto, compõe o período de conquista e mercantilização da América: não há mercantilização modernizadora sem o poder absoluto do rei e, com este, sem os exércitos de cavaleiros guiados por códigos de conduta ancestrais que eles (os cavaleiros das cruzadas), contra a sua vontade e sem o saber, contribuirão para a ruína.

Afirmei que Carpentier pinta a autonomia da vida espiritual da ralé. Vemos, agora, com mais clareza, que essa autonomia é relativa, pois se vale da estrutura e dos símbolos arquitetados dentro da cristandade. A autonomia absoluta é uma miragem. Na passagem acima, é o rei, e não qualquer homem, o depositário das esperanças dos condenados da terra. Entretanto, se esse reconhecimento revela a subordinação dos fiéis, por outro lado também acusa a falsidade que cerca todo poder real e a instituição da nobreza, pois “nem com o toque do rei” foram curadas as feridas. Ergue-se a desconfiança de que o embuste não é traço exclusivo de Juan O Romeiro (e, por consequência, do campo popular), mas que subjaz, contra todas as aparências, sob o brilho, a gravidade e a solenidade dos bem-nascidos. Não viria afinal de Deus o privilégio para governar a Terra? Vale notar que entre a falta de substância dos pobres (sua “alma inconstante”, inclinada ora ao catecismo, ora ao vinho bacante) e a falta de substância dos ricos (a sacralidade do poder real, que pouco pode frente à enfermidade), aquela se apóia sobre a ignorância brutal, tornada astuta pela necessidade, enquanto esta se vale da teatralidade cheia de pompa e circunstância dos mais abastados, o que não deixa de ser uma acusação de venalidade ante as injunções da vida dos humildes.

A disputa entre tais universos não se dá apenas na mente do Romeiro, mas no corpo a corpo pelo espaço. O ânimo para rumar sem desvios à catedral é abrandado pelo cheiro “de las frutas de sartén [...] que le invita a probar, dadivosa, una anciana desdentada, cuyo tenducho se arrima a una puerta monumental, flanqueada por torres macizas” (p. 52).¹⁷ Assim, à batalha no âmbito do espírito equivale a batalha geográfica, e a mesma catedral que ensombrece as existências cotidianas e “menores” serve de apoio à tenda da comerciante miserável, numa lógica de oposição e contiguidade. Isso é parte do mapa ideológico que o autor irá construindo ao longo do conto, e é preciso não esquecer que a cidade carpentieriana é o

¹⁷ “[...] das frutas de tacho [...] que o convida a provar, dadivosa, uma anciã desdentada, cuja tendinha se apoia numa porta monumental, ladeada por torres maciças.”

locus privilegiado das contradições. Talvez seja ele o escritor moderno que, na América Latina, melhor representou o espaço citadino sob o estigma da revolução constante e do enfrentamento ideológico, simultaneamente à comunhão de elementos dissonantes. Juan O Romeiro chega a uma das feiras armadas em praça pública, por meio da qual Carpentier expõe a extrema variedade da vida popular. Aí o protagonista se depara com comidas e refogados de todas as espécies, versões duvidosas de cirurgões, comerciantes e produtos vindos de longínquas terras, proezas de homens e alimárias, teatro de bonecos, adivinhos do desconhecido e do conhecido, profetas do passado, cegos de ocasião. É a primeira aparição do Diabo na narrativa. Não por acaso, tal aparição dá-se com a primeira menção à América. “[...] el jefe de los otros, ciego de grande estatura, tocado por un sombrero negro, bordonea con larguísimas uñas en su vihuela” (p. 54).¹⁸ Essa figura, que canta prodígios d’Além Mar, onde abundam ouro, prata e outras riquezas, está convocando homens cuja ambição engendra a coragem para se aventurar no Novo Mundo. Com voz que “alcança os quatro pontos da feira” (p. 54), exalta-os:

– ¡Ánimo, pues caballeros,
Ánimo, pobres hidalgos,
Miserables, buenas nuevas,
Albricias, todo cuitado!
¡Que el que quiere partirse
A ver este nuevo pasmo
Diez navíos salen juntos
De Sevilla este año...!
(p. 54)¹⁹

Nas *Ilusões perdidas*, de Honoré Balzac, a personagem Vautrin encontra Lucien de Rubempré justamente quando este, desesperado devido à falência material, deseja pôr fim à própria vida. “Vautrin – observa Lukács (1965, p. 110), em seu ensaio sobre o livro – aparece do mesmo modo imprevisto e misterioso que Mefistófeles no *Fausto* de Goethe, ou Lúcifer nos mistérios de Goethe e Byron”. Porém, sua tentação e seus métodos mudaram com a passagem do tempo. Segundo o crítico, a tentação desse Vautrin mefistofélico não é outra senão a defesa consoladora da aceitação e

18 “[...] chefe dos outros, cego de grande estatura, coberto por um chapéu escuro, rasga com larguíssimas unhas sua *vihuela*”.

19 “– Ânimo, pois, cavalheiros,/ Ânimo, pobres fidalgos,/ Miseráveis, boas novas,/ *Albricias*, todo cuidado!/ Que o que deseja partir/ Para ver este novo assombro/ Dez navios saem juntos/ De Sevilha este ano...!”

da adequação às possibilidades imediatas do real, ou seja, Vautrin é a força do conformismo, agindo sobre aqueles que desejam rebelar-se contra o *status quo*. No conto de Carpentier, contudo, ainda há muito por fazer em pleno século XVII, e o Diabo deve, tal como o capital, empurrar na direção da destruição meticulosa do *éthos* ligado à aristocracia e à Igreja da Idade Média.

Ainda na rua, nosso herói depara-se com outro Juan (que, no fundo, é seu duplo), ao qual o narrador nomeia “O indiano”, porque acaba de regressar das Índias Ocidentais. Esse Indiano – como êmulo degradado do duque de Alba – oferece-lhe colares de pérolas, pedras para curar dor de cabeça, faixas de lã de vicunha, brincos de latão e outras “quiquilharias de Potosí” (pp. 54-55). Na sequência, passa a contar histórias a Juan o Romeiro. São rastros do *maravilhoso*. Com elas regressa a mesma razão que fizera, semanas antes, emergir na noite estrelada o Caminho de Santiago e que convertera Juan no devoto que abandonou os périplos militares. “Hablabá del ámbar de la Florida, de las estatuas de gigantes vistas por el otro Pizarro en Puerto Viejo [...]. Había, además, una ciudad, hermana de la de Jauja, donde todo era de oro” (pp. 55-56).²⁰ Para esses primeiros aventureiros e seus seguidores, a América foi, antes de tudo, um conjunto de sonhos, crenças e mitos europeus. Um deles diz respeito aos alquímicos mistérios perseguidos pelos antigos sábios. As minas do Novo Continente, segundo o Indiano, dão término às investigações desses homens e “el mercurio hermético, el elixir divino, la lunaria mayor, la calaminayel azófar” (p. 56)²¹ vão pouco a pouco sendo abandonados perante a chegada das embarcações revestidas de riquezas. “La transmutación no tiene objeto donde no hay operación que cumplir [...] para tener oro del mejor” (p. 56).²² Assim é que os livros de cavalaria, apesar de escritos na Europa, teriam sido vividos na América. Villanueva (2009, p. 116) recorda que “os primeiros espanhóis chegaram à América [...] imbuídos de fantasias cavalheirescas”. O entrechoque de civilizações, portanto, mostra-se *maravilhoso* em mais de um sentido. Carpentier reescreve e amplia aqui a interpretação usual da Conquista, em que se pode ler que os adventícios teriam assumido a figura de deuses de religiões ameríndias.

20 “Falava do âmbar da Flórida, das estátuas gigantes vistas pelo outro Pizarro em Porto Velho [...]. Havia, ademais, uma cidade, irmã da de Jauja, onde tudo era de ouro.”

21 “[...] o mercúrio hermético, o elixir divino, a lunária maior, a calamina e o latão”.

22 “A transmutação não tem objeto onde não haja operação a cumprir [...] para ter ouro do melhor.”

Vindos de remoto mundo, aqueles seres pálidos e cobertos de pelos teriam surpreendido os originários americanos, ao mesmo tempo perplexos e reverentes. Ora, diz-nos Carpentier, com não menos espanto, os mesmos deuses atracaram suas naves na costa europeia, fazendo afluir para o continente iguais prodígios, embora de outra espécie. Os delírios mais absurdos, então, serão confirmados pela empiria, tais como confirmados estavam, na margem oposta, os seres sobrenaturais das mitologias autóctones. Tem início assim o “surpreendente processo de credibilidade [...] pelo que pessoas esclarecidas e sérias se lançam arriscando suas vidas em quimeras fundadas em testemunhos puramente orais” (VILLANUEVA, 2009, p. 103). O *maravilhoso*, afinal, era um fenômeno total, votado a incendiar a imaginação (a realidade?) daqueles a quem submetia com sua misteriosa roleta de confirmações e desenganos. O trecho citado, porém, tem ressonância crítica mais ampla. “La transmutación no tiene objeto donde no hay operación que cumplir”. Que os sonhos mais ambiciosos dos europeus tenham sido vislumbrados na América em detrimento do pesadelo dos povos conquistados é uma operação diferencial no interior do *maravilhoso*. O autor não o diz, mas o que se adivinha na contraluz desses prodígios vindos do mar é nada mais do que o terror da Conquista e da subsequente exploração dos submetidos. O que se estabelece é a origem do descobrimento “como uma força entre a imaginação fecunda [...] e os filtros da credibilidade racionalista, tensão que é característica [...] desse trânsito entre o medieval e o moderno” (VILLANUEVA, 2009, pp. 117-118).

Preso nesse trânsito, que aponta simultaneamente para o enriquecimento fácil e para o testemunho dos milagres há muito perseguidos pela Europa, Juan o Romeiro sente a promessa a Santiago abrandar-se outra vez. Em Sevilha, para onde ruma, há histórias de partidas por todos os lados. Gente que abandonou negócios e família em troca da travessia do Atlântico. “Do Atlântico por Sevilha se derramam sobre o continente, para estimular o comércio [...], o ouro e a prata que o conquistador espanhol extrai das minas americanas.” (TAPIÉ, 1983, p. 21). Assim, tendo trocado o cajado pela bússola, chega Juan à Casa de Contratação, “tan olvidado de haber sido peregrino, que más parece un actor de compañía desbandada” (p. 57).²³ É maio, tempo propício para lançar-se ao desconhecido, e Juan de Amberes vai na Frota da Nova

23 “[...] tão esquecido de ter sido peregrino, que mais parece um ator de companhia debandada”.

Espanha, saindo de Sanlúcar, a cem quilômetros de Sevilha. Carpentier dá à embarcação traços expressivos, quase burlescos, pois, apartados de suas terras e do contexto social que lhes fornece sentido, seus argonautas parecem (tal como Juan) seres retirados de alguma desmantelada trupe circense, extravagantes embora empertigados, e tanto mais estranhos quanto mais acotovelados uns nos outros (eis, outra vez, a força literária das sequências descritas pelo autor):

En el mismo folio de asientos desfilaban, a continuación, un pellejero de la emperatriz, un mercader genovés llamado Jácome de Castellón, varios chantres, dos polvoristas, el Deán de Santa María del Darién con su paje Francisquillo, un algebrista maestro en pegar huesos rotos, clérigos, bachilleres, tres cristianos nuevos, y una Lucía de color de pera cocha. [...] El solo Chantre Mayor de Guatemala [...] se traía tres criados, de color aceitunado [...]. Los tres llevaban cruces al cuello, pero sabe Dios de qué paganismos hablarían, en su idioma de respirar para dentro. (p. 59)²⁴

Se, na Europa, os périplos do pobre e audaz Juan revelam o âmbito da desordem sob o manto da ordem régia oficial, aqui, no microcosmo da nave transatlântica, entrevemos algo da experiência americana que espera aqueles imigrados. Os negros que, em seu idioleto ininteligível, rezam a Deus-Pai, são somente um vislumbre do mundo por vir. Estamos a meio caminho do conto e a meio caminho entre dois continentes. A qualidade de pícaro, que permeia a história de Juan de Amberes desde o início, somada, agora, à descrição de uma trupe canhestra e “rara”, elevará a partir desse ponto o tom farsesco da narrativa carpentieriana, numa escalada cujo ápice, como veremos, será outro delírio. Esse novo patamar marca, no fundo, um distanciamento maior do narrador em relação à personagem e à história, e se mostra logo na introdução à segunda parte, com uma mudança abrupta da situação: “Y ya está Juan de Amberes en alta mar” (p. 60).²⁵ Deslocado sem mais rodeios, Juan vê seu traço picaresco aproximar-se do títere, enquanto o titeriteiro mostra sutilmente as cordas com as quais comanda sua criatura. Na mesma chave, exclamará adiante, “¡Ah!

24 “Na mesma tábua de assentos desfilavam, contíguos, um peleiro da Imperatriz, um comerciante genovês chamado Jácome de Castellón, vários chantres, dois polvoristas, o decano de Santa María del Darién com seu pajem Francisquillo, um algebrista destro na colagem de ossos quebrados, clérigos, bacharéis, três cristãos novos e uma Lucia de cor de pera madura. [...] O único Chantre-Mor da Guatemala [...] trazia três criados, de cor verde-oliva [...]. Os três tinham cruces no pescoço, mas sabe Deus de que paganismos falariam, em seu idioma de respirar para dentro.”

25 “E já está Juan de Amberes em alto-mar.”

¡Las Indias! ¡Las Indias...!” [Ah! As Índias! As Índias...!], deixando, pela primeira vez, adivinhar-se o narrador por detrás da personagem. Porque tudo em terras americanas “es chisme, insidias, comadreos, cartas que van, cartas que vienen, ódios mortales, envidias sin cuento, entre ocho calles hediondas, llenas de fango” (p. 61);²⁶ e porque, sob a influência torpe e insalubre dos trópicos no caráter (pelo que o autor se “adianta” ao cientificismo determinista do século XIX), “el calor envenena los humores, la humedad que todo lo pudre, [...] los zancudos, el despecho y la codicia de menudos beneficios – que grandes, allí no los hay – roen las almas” (pp. 61-62);²⁷ tudo se passa como se a matéria narrada, ao saturar seu recipiente, demandasse do escritor um recomeço, em registro diverso, do trabalho linguístico.

Tal ocorre porque, uma vez na América, o âmbito da desordem se alarga, impondo à administração, ao exército e à Igreja – em desajuste com a realidade local – o tom de comicidade que, antes, na Península, era reservado somente à personagem popular.

Mientras el Gobernador trata de desacreditar a los Oficiales Reales [...], el Obispo denuncia al Regidor por amancebado; el Veedor al Obispo, por usurpar cargos de Inquisidor, no conferidos por el Cardenal de Toledo; el Escribano Público acusa al Tesorero de no pagar cabalmente los diezmos; el Tesorero, amigo del Alcalde, acusa al Escribano de pícaro y trapacero. Y va la cadena, rompiendo siempre por lo más débil o lo más forastero. (p. 62)²⁸

Divididos entre a lealdade aos códigos jurídicos e administrativos do império, por um lado, e a filiação (muitas vezes extorquida) a grupos de interesses locais, os intendentés da coroa viam-se obrigados, no fundo, a satisfazer dois sistemas de ordenação com naturezas distintas e, mesmo, opostas. O primeiro, fixado na letra da lei e apoiado no poder real, previa a manutenção e o fortalecimento das ambições e ganhos da metrópole, da qual todos eram súditos e, em certa medida, instrumentos. O segundo, perpassado pelo senso de ocasião e submetido à pressão dos interesses

26 “[...] é fofoca, insidias, cartas que vão, cartas que vêm, ódios mortais, invejas sem conta, entre oito ruas hediondas, cheias de lodo”.

27 “[...] o calor envenena os humores, a umidade que tudo apodrece, [...] os mosquitos, o despeito e a avidez de pequenos benefícios – que grandes, ali não os há – roem as almas”.

28 “Enquanto o Governador tenta desacreditar os Oficiais Reais [...], o Bispo denuncia o Regidor como amancebado; o Observador denuncia o Bispo, por usurpar funções de Inquisidor, não conferidas pelo Cardeal de Toledo; o Escrivão Público acusa o Tesoureiro de não pagar cabalmente os dízimos; o Tesoureiro, amigo do Prefeito, acusa o Escrivão de pícaro e trapaceiro. E segue a corrente rompendo sempre pelo mais fraco ou mais apartado.”

locais, empurrava em sentido contrário, buscando contentar não apenas a elite crioula *in germen*, mas colocar ênfase na razão fisiológica que o impulsionava. Cada intendente, na verdade, “estava só diante de um sistema de interesses constituídos e não sabia até que ponto os seus superiores na Espanha o teriam apoiado contra uma ofensiva tenaz e combinada” (DONGHI, [s.d.], p. 46). Carpentier coloca em perspectiva derrisória os planos da metrópole espanhola de fundar no continente uma “nova Espanha”, que deveria ser transplantada nessas margens sem os vícios e os males europeus. Eis seu lado moderno. Sob perspectiva histórica, não faz mais do que apoiar-se, nesta como em outras passagens, em ataques desferidos já naquela época por humanistas do Renascimento às hipocrisias, aos abusos e desmandos da Igreja Católica. Tais críticas, assentadas numa longa tradição que enxergava, na contradição do pensamento, um sinal do *desvario* e da *loucura*, denunciavam os vícios e os comportamentos desregrados dos nobres e, sobretudo, do clero, cujas ações contrariavam os valores difundidos. Assim, queimavam-se hereges e infiéis protestantes – bem como judeus, muçulmanos e “cristãos novos”, como se verá no exemplo de Golomón, adiante –, ao mesmo tempo em que, segundo seus acusadores, os representantes do Santo Ofício se envolviam numa vida desregrada e dissoluta, maculada pelo jogo, pela bebida e pelas tentações carnisais. Essa perspectiva aparece claramente na citação que Carpentier fará, adiante, do *Elogio da loucura* [Morias Engomion], de Erasmo de Roterdam, opúsculo publicado em 1511. Mas está presente em obras diversas do período: entre elas, *A nave dos loucos* (1490-1500), do pintor holandês Hieronymus Bosch (figura 1), alegoria de uma sociedade “incoerente” e marcada com sinais sombrios pela ascensão da Era Moderna. “De Holanda, de Francia, bajan los gritos de los emparedados, el llanto de las enterradas vivas, el tumulto de las degollinas.” (p. 78)²⁹ Esses sinais, vale notar, permaneceriam por muito tempo no imaginário oitocentista latino-americano da fase pós-independência, mas também na tradição protestante. É sobre esse extenso e conhecido caudal que trabalha a ficção de Carpentier, marcada agora pela inflexão de uma visão que, desde a periferia, realiza a dupla crítica: sobre a ilusão de progresso das metrópoles ibéricas no desenrolar do capitalismo moderno; sobre a ilusão de universalidade das metrópoles cedo industrializadas, e que na

29 “De Holanda, de França, descem os gritos dos emparedados, o pranto das enterradas vivas, o tumulto das degollas.”

América Latina veem (como primeiro demonstrou Machado de Assis, ainda no século XIX) desautorizados seus conceitos centrais.



Figura 1: A nave dos loucos, de Hieronymus Bosch.

Fonte: Bosch (1490-1500).

De volta ao conto. Uma vez em terras peninsulares, o embate podia se limitar à pendenga entre bastardos e abastados. Feita a travessia ao Novo Mundo, o cenário ideológico se complexifica. Daí que o distanciamento narrativo se trate de expediente de caráter cautelar, visto que o narrador não deseja confundir suas ideias, agora, com as ilusões acalentadas por Juan (este Odisseu de segunda categoria) e tampouco com as pretensões desenganadas do império e dos poderosos. Isso por um lado. Por outro, o do leitor do século XX, que conhece *in advance* os infinitos quiproquós a que essas terras estiveram votadas, o distanciamento narrativo assume função diacrônica (a lucidez do presente que se dobra sobre a inconsciência do passado), ao mesmo tempo em que funda uma dimensão dialógica (de cumplicidade entre narrador e leitor) que passa “às costas” das personagens. Com efeito, é

como se o narrador dissesse: “– Você e eu, meu caro, já sabemos onde tudo isso vai dar, não?”. Sob esse aspecto, o distanciamento é expediente crítico necessário, sem o qual a história ficaria *aquém* da inteligência generalizada sobre o assunto. É preciso também dizer que essa opção crítica só é possível porque o autor mantém o escopo narrativo vinculado à personagem picaresca e à sua condição adventícia. Isso significa que o ângulo escolhido foi o do desajuste entre a promessa e o que a colonização de fato entregou, renunciando à narração do terror diuturno da Conquista, que apenas “se adivinha na contraluz”, como dito há algumas páginas. Fosse trágica, seu tom carregaria o peso imponderável do sofrimento humano envolvido, o que importaria ao autor o problema vultoso (dada a brevidade da narrativa) de evitar tanto a mera denúncia quanto o maniqueísmo e, assim, certa parcialidade empobrecedora.

Proibido pelas autoridades de desembarcar no México, vice-reinado mais próspero do império colonial espanhol, Juan se irrita. “Pensó luego que era castigo de Dios, por no haber llegado hasta Compostela.” (p. 60)³⁰ Porém, na sequência é avisado de que, uma vez em terra firme, “podría reírse de los oficiales del Consejo, pasando a donde mejor le viniera en ganas” (p. 60).³¹ Esse menosprezo pelos agentes da administração imperial, responsáveis pela imposição da ordem, irá se estender ao exército e, relativamente, até mesmo à mais temida das instituições persecutórias do período. No excerto adiante, a enumeração em sequência (desta vez das heresias distinguidas pelo Santo Ofício) vem (tal qual a descrição dos argonautas, parágrafos antes) sublinhar o grau de impropriedade das categorias elaboradas em contexto social estranho ao latino-americano. Note-se a alusão ao processo de conquista do medievo, tido como ultrapassado (“yéndose en armada, no era ya lo que mejor aprovechaba”), ao mesmo tempo em que, como mencionamos, parte do ideário desse universo (o mito edênico, o El Dorado etc.) era transplantado ao nosso continente:

Yéndose en armada, no era ya lo que mejor aprovechaba. Lo que ahora pagaba en Indias era el olfato aguzado [...] el arte de saltar por sobre los demás, sin reparar mucho en ordenanzas de Reales Cédulas, reconvenções de bachilleres, ni griterías de Obispos, allí donde la misma Inquisición tenía la mano blanda, por tener poco que hacer con tantos negros e indios, escasamente preparados en materia de fé [...] el Santo Oficio americano había optado, desde el comienzo, por calentar jícara de chocolate en sus braseros, sin afanarse en establecer distingos de herejía pertinaz, negativa, diminuta, impenitente, perjura o alumbrada. (p. 58)³²

Certa noite, vinho ruim na pança, fustigado por “un calor que le tiene el cuerpo ardido” e “se le torna pendenciero el ánimo” (p. 64),³³ Juan O Indiano esfaqueia um genovês por causa de um jogo de dados.

30 “Pensou logo que era castigo de Deus, por não haver chegado até Compostela.”

31 “[...] poderia rir-se dos oficiais do Conselho, indo aonde melhor lhe conviesse”.

32 “Partir com a armada já não era o mais vantajoso. O que agora pagava nas Índias era o olfato aguçado [...] a arte de saltar sobre os demais, sem reparar muito em ordenanças de Reais Cédulas, às reconvenções dos bacharéis, nem às gritarias dos Bispos, ali onde a própria Inquisição tinha a mão branda, por ter pouco o que fazer com tantos negros e índios, escassamente preparados em matéria de fé [...] o Santo Ofício americano havia optado, desde o início, por esquentar xícaras de chocolate em seus braseiros, sem se esforçar para estabelecer distinções de heresia pertinente, negativa, diminuta, impenitente, perjurada ou esclarecida.”

33 “[...] um calor que lhe arde o corpo”; “torna irascível o seu ânimo”.

Golpeia e foge da cidade, tomando um cavalo, para lugares ermos onde possa “ocultarse de la justicia del Gobernador” [ocultar-se da justiça do Governador] (p. 64). Essa fuga conduz nosso herói ao segundo pacto que fará – o primeiro, um pouco involuntário, fora com o próprio Diabo, recrutador de homens para os trabalhos no Novo Mundo –. Agora, contudo, o novo pacto é consciente, estabelecendo-se com outros *outsiders* que se escondem no interior selvagem dessas terras. Um Estado dentro do Estado. Criminoso procurado, o cristão Juan se amiga com um calvinista, um judeu, um negro (chamado Golomón, e que reaparecerá em *Concierto barroco*, 1974), duas negras de etnias distintas (Doña Mandinga e Doña Yolofa), além da companhia de índios próximos e, logo abaixo deles, dos cães. Está composta, nessa microssociedade, à margem do verniz oficial e oficioso da cidade colonial, a matriz barroca da América Latina. Nela, diz-nos Carpentier, os universos polares encontram conciliação possível. Afinal, que na Europa, onde supostamente há civilização e ordem, haja lutas por “teologias”, “iluminações” ou “encarnações”, não parece um exagero. “Pero aquí se está entre cimarrones. [...] Con el calvinista y el marrano, ha encontrado Juan amparo contra la justicia del Gobernador, y calor de hombres. Y calor de mujeres” (p. 66).³⁴ Apartados da sociedade de títulos e posições, e indiferentes aos radicalismos religiosos presentes nessa mesma sociedade, os pactários não deixam de reproduzir elementos da ideologia do período mercantilista da colonização, inventando para si mesmos e para os outros um passado glorioso. “Todos fueron gente de condición”, diz-nos o narrador. Juan tornara-se soldado devido a suposto compromisso de servir ao rei, “observado por todos sus antepasados, hasta donde las fechas se enredaban con las hazañas de Carlomagno” (p. 69).³⁵ Conjugando ficção e realidade (ele, de fato, fora soldado), Juan descobre-se herdeiro de um solar cavaleiresco, de nobre estirpe, em tal descalabro de propósitos (não nos esqueçamos de que ele é um pobre-diabo, no ermo de um continente bárbaro, entre pobres-diabos) que faz os devaneios de Dom Quixote soarem subitamente aceitáveis. Igual procedimento tem o negro, também filho hipotético da aristocracia africana, saudoso “de un mundo en que su padre, coronado de plumas, paseaba en carrozas tiradas por caballos blancos – semejante a la que hacían rodar [...] por la Alameda

34 “Mas aqui se está entre fugitivos. [...] Com o calvinista e o marrano, encontrou Juan amparo contra a justiça do Governador e calor de homens. E calor de mulheres.”

35 “[...] todos foram gente de condição”; “observado por todos seus antepassados, até onde as datas se enredavam com as façanhas de Carlos Magno”.

de Sevilla en días de fiesta” (pp. 70-71).³⁶ Tampouco se isentam da fantasia as negras Doña Yolofa e Doña Mandinga, que, por sua vez, “casi se tenían por damas castellanas” [quase se viam como damas castelhanas], ao saberem-se amigadas com alguém tão nobre como o suposto filho de um cavaleiro do rei.

Vale notar que ambas as sociedades, a oficial (de governadores, bispos, comerciantes etc.) e esta (de renegados da ordem colonial), embora partilhem pretensões extravagantes, não se equivalem na sua extravagância. Com efeito, um Governador-real (decerto um nobre da aristocracia europeia) cuja realeza é duvidosa na América, não seria, ainda assim, com todo o direito, mais arraçoado do que um plebeu que inventa para si uma estirpe aristocrática? Um bispo cuja paróquia não pode avançar poucas léguas sem topar com uma multidão de almas infieis, “almas de murta”, não seria, não obstante, mais sensato do que negras fugidas pretendendo serem damas espanholas? Pese a insensatez de Juans e Yolofas, que reproduzem valores de um mundo que os renegou e rememoram tempos inexistentes, essa microsociedade pactária parece curiosamente mais lúcida do que aquela, oficial, abandonada à própria sorte. Se, digamos, a fantasia desses malditos é mesmo mais extravagante do que aquela (de Governadores-reais sem realeza e Bispos sem bispado), *por que então a impressão de sua naturalidade?* A insuspeitada superioridade vem do abandono de uma ilusão. E esta ilusão, de que se livraram esses desenganados, vincula-se ao sonho edênico e malgrado dos primeiros conquistadores, aos fabulosos Eldorados assombrados por populações famintas, à pretensão de que, nessas terras, fundar-se-ia uma Nueva España, tanto mais europeia quanto mais idealizados eram os planos de fundação sobre um continente “vazio” (ROMERO, 2009). Porque essa sociedade pactária é, ela mesma, esse desengano, *seus componentes vivem já uma verdade só a muito custo descoberta*, aceita (e depois velada) pelos representantes do império.

Tratando de homens do século XVII, que por sua vez se remetem às estruturas de fidalguia vigentes no século XIII (e, àquela altura, já em desagregação), Carpentier na verdade é moderno. Nesses tempos sobrepostos, o autor está dialogando com as utopias da América no século XX, em que o convívio de judeus, cristão, calvinistas, negros e índios

36 “[...] de um mundo em que seu pai, coroado de plumas, passeava em carruagens puxadas por cavalos brancos – semelhantes às que faziam rodar [...] pela Alameda de Sevilla em dias de festa”.

compõe uma imagem cara à modernidade (e às vanguardas artísticas) do continente. Trata-se de redescobrir como a existência dos “de baixo”, distante das elucubrações idealistas e das interdições culturais das elites, funda tipos diferentes de sociabilidade, pautados por misturas e intercâmbios mais comuns do que os “de cima” poderiam admitir ou imaginar. Essa assimetria entre o universo ideológico do topo e aquele da base – e, como o primeiro é subvertido pelo segundo, que o desautoriza e lhe mostra sua parcialidade – está no centro da produção artística de Carpentier. Em outras palavras, esse amontoado heterogêneo de aventureiros, escravos fugidos, embusteiros, exilados religiosos, e gentios já é, a seu modo, *maravilhoso*. “Y como el judío, después de los rezos, denuncia una trampa del calvinista en el juego de los naipes, se lían los tres a puñetazos, pegando, cayendo, abrazados en lucha, pidiendo cuchillos y sables que no les traen, para reconciliarse luego, entre risas.” (pp. 67-68).³⁷

O limite dessa utopia, claro está, é sua nota harmônica, não necessariamente inverossímil, embora, em todo caso, irrealizada. Os conflitos aqui duram tanto quanto os humores e as convicções do picaresco Juan, e, ecoando as palavras de Antonio Candido sobre o mundo das *Memórias de um sargento de milícias* (1854), nenhum mal ou ofensa é definitivo. Antepondo-se à vitória da Revolução Cubana,³⁸ a sociedade pactária carpentieriana repõe o conflito entre “os condenados da terra” (para falar como Frantz Fanon) e seus algozes, agora, porém, em chave diferente daquela em que viveu Juan até deixar a Península. Insistindo na ideia de mestiçagem e tolerância características (ainda que colaterais, ou seja, não programadas, mas que o processo real teria acolhido) do sistema colonial hispânico, os pactários emanam a promessa – aqui supostamente encetada nos instantes fundacionais – de uma unidade continental, compartilhada nesse momento, no âmbito da “esquerda”, pelos partidos comunistas dos países latino-americanos, e complementar ao nacionalismo e ao repúdio dos imperialismos: primeiro, o norte-americano na América Latina; segundo, o europeu em África,

³⁷ “E, como o judeu, depois das orações, denuncia uma artimanha do calvinista no jogo de baralho, enrolam-se os três a pancadas, grudados, derrubando-se, abraçados na luta, pedindo facas e sabres que não lhes trazem, para reconciliar-se logo, entre risadas.”

³⁸ “El camino de Santiago” integra o conjunto de relatos curtos, intitulado *Guerra del tiempo*, publicado pela primeira vez em 1958. Seu manuscrito – segundo apontamentos da edição crítica organizada por Ana Cairo (2002a) – parece ser de julho-agosto de 1952. O triunfo da Revolução Cubana ocorrerá, como se sabe, em 1959.

numa perspectiva expandida compartilhada pelo movimento terceiro-mundista. Contudo, sendo de verve popular, essa microssociedade – um mundo da “desordem” – descompunha, por sua vez, a perspectiva dos poderosos, das elites industriais consideradas como responsáveis pela *modernização* do continente. Em seu nexos cultural (vale dizer, religioso), aliás, o continente já teria nascido moderno. Nesse sentido, a sociedade pactária da “desordem” destoava também do programa desses mesmos partidos comunistas latino-americanos, alinhados, à época, com a União Soviética, programa que previa não somente o socialismo num único país (herança do período stalinista), mas igualmente uma aliança temporária e estratégica com as elites industriais a fim de superar os arcaísmos internos e se tornar uma sociedade “madura”, em que a transformação socialista seria, enfim, possível. É dizer, à sua maneira, “El camino de Santiago” antecipava a ruptura proporcionada pelo triunfo da Revolução Cubana, mas que já fora mobilizada desde a eclosão da guerrilha, alguns anos antes. Frente à experiência cubana, “setores da esquerda começaram a questionar a validade da linha política adotada pelos partidos comunistas, que apostavam na aliança com a burguesia em busca de reformas” (MISKULIN, 2009, p. 154). A revolução socialista na ilha, que se desenrolava “sem antes passar por uma revolução burguesa” (MISKULIN, 2009, p. 154), desautorizava a estratégia “etapista”, fazendo eclodir, na esquerda, “um intenso debate político acerca do caminho revolucionário que os países periféricos deveriam trilhar” (MISKULIN, 2009, p. 154). Era esse o outro lado da moeda do latino-americanismo que a Revolução disseminara pelo continente. “Surgiram novas organizações, fruto de rachas e dissidências [...], que propunham seguir o exemplo cubano” (MISKULIN, 2009, p. 155). Sob ângulo um pouco diverso, essa minissociedade constitui uma formação original, interposta entre o desenvolvimento europeu e as comunidades americanas autóctones. O diálogo, aqui, está travado com *Los pasos perdidos* (1953): Santa Mónica de los Venados, cidade do século XX, nascida no meio da floresta amazônica, representa a negação do comunitarismo “primitivo” tanto quanto da racionalidade técnica, cuja última proeza fora a barbárie da Segunda Guerra Mundial e as cintilações sinistras da bomba. Assim, por mais que Juan afirme que “no hay nada como Paris” (p. 70), estorvado por essas terras ruins, repletas de alimárias, “donde el hombre, engañado por gente embustera, viene

a pasar miserias sin cuento, buscando el oro donde no reluce”, enfim, “tierras sin ley ni fundamento” (p. 71),³⁹ não obstante, o que ecoa de seu refúgio entre degredados é a possibilidade de um *novo começo*, um tipo estranho (afinal, nada promissoras parecem ser as condições gerais) de segunda chance à espécie humana, numa linha de potência fundacional que se ligará, adiante, a Macondo, de *Cien años de soledad* (1967), no que García Márquez é um dos continuadores do pensamento carpentieriano. Essa potência fundacional é parte do corpo ideológico da modernização latino-americana no século XX, à qual a Revolução vinha justamente dar sobrevida.

A vida dessa microssociedade pactária está votada a terminar subitamente. O alívio inicial trazido pela fuga se dilui no decorrer das semanas, em que a existência se arrasta sem finalidade, cedendo lugar ao tédio. Um dia, Juan desperta com calafrios. Tem febre. É seu segundo delírio, tão intenso quanto o primeiro. Como na antiga noite, a bordo da embarcação e em companhia do Duque de Alba, na Espanha, Juan é novamente assolado por imagens e pressentimentos, revê o Caminho de Santiago e vê a si mesmo cumprindo a promessa que fizera. Chama muitas vezes por “Santiago” e tenta embarcar numa nova nau que é, na verdade, um tronco apodrecido que flutua. É o delírio de um visionário. Quando acorda, pela tarde, um navio surpreendido pelas tormentas em alto mar está ancorado no litoral. Os marinheiros pedem ajuda. Juan e seus companheiros embarcam de volta à Espanha. De regresso, sente a saúde revitalizar-lhe o corpo e atribui seus azares à quebra da antiga promessa a Santiago, à traição da palavra empenhada. No navio, contudo, havia retornado também a violência do universo europeu, com sua sanha religiosa, sob o comando da Santa Inquisição. Golomón, o negro cristianizado – “no llamaba al Redentor por su nombre, sino que lo alababa en su lengua, luego de colgarse muchos abalorios al cuello” (p. 74)⁴⁰ – é o primeiro a sentir a fúria católica. O efeito explorado, em princípio, é o do contraste, que possui algo de *quixotesco*, à medida que nosso herói regressa da longa aventura à “normalidade” da vida e à familiaridade do lar (no caso, a Espanha). Por viés diverso, porém, o regresso já não pode ser

39 “[...] não há nada como Paris”; “onde o homem, enganado por gente embusteira, vem passar misérias sem conta, buscando ouro onde não reluz”; “terras sem lei nem fundamento”.

40 “[...] não chamava o Redentor pelo nome, senão o louvava na sua língua, após pendurar muitas miçangas no pescoço”.

nada familiar, e o conto assume certo teor de *Bildungsroman*, o “romance de formação”: são, afinal, os périplos na distante América os responsáveis pela educação deste Juan de Amberes, agora profundo *connoisseur* das *malas-artes* e dos falsos brilhantes que infestam o mundo. Assim como Wilhelm Meister, de Goethe, e com Lucien de Rubempré, de Balzac, Juan de Amberes foi submetido a um duro aprendizado, e já não pode cultivar mais ilusão alguma. Se desejamos falar como Max Weber, seu mundo se “desencantou”, e certo cinismo, antes reservado aos poderosos (lembremos do tratamento algo benevolente com a astúcia popular do começo), marca a conclusão do conto. É o preço a pagar pela lucidez adquirida.

Entretanto, após esse primeiro momento, construtivo, marcado pelo *contraste*, passamos ao segundo, cuja característica é a *semelhança* com os parágrafos iniciais. Em terra firme, Juan O Indiano (nosso protagonista cuja saga acabamos de acompanhar) encontra numa feira de rua outro Juan, romeiro que vai a Santiago, e a quem passa a narrar (a boca saciada com vinho) os portentos e os milagres vislumbrados do outro lado do Atlântico. Cético e um pouco bêbado, esse novo romeiro afirma que isto de fontes miraculosas e monstros maravilhosos são histórias já muito manjadas na península e que o que de fato interessa é a cidade de Manoa, no reino dos Omegas, onde um homem apanha ouro suficiente para fazer a vida; ao que nosso Juan replica, dizendo que essas conquistas de Pizarro já não valem a pena, sendo mais rendosos o “olfato aguçado” e a “bússola do entendimento”. O diálogo, como se vê, reproduz uma progressão histórica, em que a qualidade *maravilhosa* dos achados (as águas milagrosas, a Arpía Americana etc.) cede, aos poucos, lugar a portentos mais modestos, embora não menos desejados (“Potosí – milagro mayor”). A *secularização do maravilhoso* vem acompanhada da *modernização* dos métodos para alcançá-lo: não mais a guerra movida pelos conquistadores, mas a inteligência e a perspicácia, no que o cavaleiro medieval se curva à argúcia dos primeiros capitalistas. A progressão desse diálogo – que possui o mesmo sentido *construtivo* da experiência vivida por nosso Juan, responsável por sua educação à revelia (o caráter de *Bildungsroman* do conto) – é contraposta, por sua vez, à *semelhança* dessa cena com as cenas iniciais, indicando um tempo que, ao invés de avançar, parece regredir, repondo com sutis (mas certamente pensadas) mudanças a mesma situação e o mesmo conflito, em caráter cíclico. *C’est le temps retrouvé*, que Marcel Proust conquistou *subjetivamente* (como bem notou Theodor Adorno em *Notas de literatura*), mas que Carpentier sabe que

pode conquistar *objetivamente*. O extrato realista, como já tratado, é certo espaço de permanências, que a marcha do progresso e o incremento da industrialização, a partir do século XIX, vão sublinhar localmente, mas cujas sementes estão plantadas no período colonial e cuja relação é posta em movimento pelo texto carpentieriano. “A História é concebida como eterno retorno, numa superposição de planos [...]. Os espaços superpostos são, na realidade, diferentes instâncias temporais cujo contexto de aparecimento não varia” (JOSEF, 2009, p. 243). Por isso, para Carpentier, “o espaço é um *onde* modificado pelo tempo” (JOSEF, 2009, p. 243). Este “contexto de aparecimento [que] não varia” é a dimensão arquetípica do pensamento de Alejo Carpentier, que vê na contínua mutabilidade do mundo americano esta razão imutável, do passado repostado no bojo atual do tempo. Esta, a referência material.

Em termos formais, vale mencionar que o título original do conto (planejado como um romance) era “El Camino de Santiago: autossacramental en 11 capítulos”. Ora, “os autos costumam apresentar uma estrutura circular (estado de graça, pecado, redenção) e se constroem a partir de oposições: o bem e o mal, a queda e a redenção, o terreno e o transcendente” (MAESENEER, 2009, p. 221), o que se reflete, de maneira algo mais complexa, na estrutura do texto.

O relato de Carpentier conclui com o que mais tem de auto-sacramental: com o filho de Zebedeu [Santiago] desculpando os dois pícaros ante a Virgem dos Marinheiros, porque gente como eles haveria de fundar as centenas de Santiagos que cruzam a vastidão da América. (VILLANUEVA, 2009, p. 97)

Essa relação do conto com a forma ibérica do auto-sacramental parece reforçada pelo trabalho de crítica genética de Rita de Maeseneer, pesquisadora da Universidade da Antuérpia, que teve acesso aos originais da obra, datilografados a máquina. Em um desses originais, encontrou um fragmento de texto “não retido na versão definitiva, adaptado do *Segundo Fausto de Goethe*” (MAESENEER, 2009, p. 212). Ali, Alejo Carpentier (2009, p. 212) deixara escrito: “El Diablo: Firmas el pacto, Juan de Amberes, sin pluma ni papel, porque Dios te dio la libertad, y tú la usaste en no cumplir con cosa alguna (hiciste oro sin sudarlo, como querían los alquimistas)”.⁴¹ Com isso, vemos reaparecer a dimensão *arcaica* da construção ficcional

⁴¹ “O Diabo: firmas o pacto, Juan de Amberes, sem pena nem papel, porque Deus te deu a liberdade, e tu a usaste para não cumprir com coisa alguma (fizeste ouro sem suor, como queriam os alquimistas).”

de nosso autor, dessa vez amparada, não nas *permanências* incrustadas na realidade latino-americana (e que a estrutura ficcional reproduz), mas sim, na filiação a um gênero textual (o autossacramental) próprio do medievo. Aqui (como nas demais narrativas analisadas), repete-se a máxima da filiação de textos e fidelidade a contextos para a qual Antonio Candido chamou a atenção em seu trabalho sobre a *formação* da literatura brasileira.

PARTE II – O BARROCO E O MARAVILHOSO

Maeseneer (2009, p. 227)⁴² recorda que o nome “Santiago” provém de “Sanctus Iacobus”, cujo sentido apontaria ao “constante fenômeno de repetição, de ser o mesmo e o outro”. Segundo a pesquisadora, Isidoro de Sevilha (556-636), clérigo erudito canonizado posteriormente pela Igreja Católica, já definira “Iacob como ‘suplantador’, palavra derivada de *supplantare* que significa ‘ocupar o lugar de’ em latim eclesiástico, ou seja, substituir” (MAESENEER, 2009, p. 227). Sob tal perspectiva, Santiago seria, ele mesmo, o espírito que anima nosso Juan, deus e vítima desse universo tormentoso e enviesado. “La verdad era que Juan había gimoteado todo aquello [...] para que Dios, compadecido de quien se creía enfermo, no le mandara cabalmente la enfermedad” (p. 48).⁴³ Nesse fingimento ecoa a maneira das coisas que são duplas e dúbias. Sua expressão mais forte está na identidade de Juan, que é Juan O Soldado (no início), Juan O Romeiro (após a conversão) e Juan o Indiano e embusteiro (regressado das Américas). Juan é um que é outro que é outro. Ou apenas Juan, sem predicados, sujeito vazio, preenchido pelas qualidades requeridas a cada momento. (Juan e Santiago são o mesmo?).

Há ainda nessa história outra figura conhecida como transfiguradora, avessa a toda positividade que asseguraria a apreensão de um mundo sem aparências, de uma identidade estável, de um tempo linear, em suma, que se define, segundo Thomas Mann, como o espírito que sempre nega. Essa figura surge desde o início e sua sombra estende-se sobre todo o conto. Logo na primeira parte, após a passagem das carroças carregadas de “naranjos enanos”, o silêncio é rompido apenas pelos grunhidos de uma

42 Nesta última parte, conversaremos, sobretudo, com o artigo da autora, intitulado “O longo caminho até ‘El Camino de Santiago’”, já citado anteriormente.

43 “A verdade era que Juan havia lamuriado tudo aquilo [...] para que Deus, compadecido de quem se acreditava doente, não lhe enviasse cabalmente a doença.”

moça e pelo relincho de um cavalo, “que sonó en la nave de los luteranos como la misma risa de Belcebú” (p. 46, grifo meu).⁴⁴ Eis a figura do Diabo. Como vimos, ela reaparecerá mais duas vezes, no meio e no fim do conto, em ambas ligadas à travessia de Juan para a América. Apesar dessas aparições esporádicas, seu nome e sua força se movem, silenciosamente, por toda a narrativa, deixando entrever uma presença que subjaz aos acontecimentos. Primeiro é “el suceso tremendo de la mujer preñada del Diablo” (p. 52); em seguida, “de una caja encarnada sale un esclavo negro, como Lucifer de auto-sacramental” (p. 55); mais adiante, “la endemoniada zarabanda”, antes da partida ao Novo Mundo (p. 60); e as “negras horras – de cara de Diablo” (p. 63), que são o consolo dos homens abandonados no inferno tropical, onde ervas mágicas são “otro engendro diabólico” (p. 71) dessas terras sem lei nem fundamento.⁴⁵

Interessa-nos a lógica desse “engenho diabólico”, que nada mais é do que a capacidade de negar o existente. A história farsesca de Carpentier pode ser lida então como a luta entre Santo Iacobus e o Diabo pela alma de Juan que, contudo, “suplanta-os”, deixa-os crer, com efeito, que está ora sob domínio de um, ora sob domínio de outro. Sob esse ponto de vista, Juan engana os deuses, faz valer a astúcia dos homens e a farsa (seu caráter de comicidade) vira epopeia real. Pois o objetivo do herói clássico é seu próprio ser. O herói não quer nada mais do que realizar sua potência total, a plenitude de seu ser. Em suma, o herói nada quer senão *conseguir-se*. Eis por que Aquiles não destruiu Troia, embora tenha ido à guerra. Eis por que Juan não foi soldado a serviço do rei, nem assecla de Santiago, nem caçador de ouro nas Índias Ocidentais. Sua razão é negar, e interessa como sua razão pode constituir a razão da narrativa.

A ideia de “suplantar” algo/alguém não é exclusiva do *modus vivendi* de Juan. Está presente também, por exemplo, nas denominações dadas ao Caminho de Santiago, que pode ser “caminhos de França” ou “caminho Francês” (MAESENEER, 2009, pp. 225-226). Se desejamos ir mais longe, notemos que o próprio negro Golomón, escravo fugido e um dos pactários de Juan, reaparece na novela *El concierto barroco* (1974), em que seu descendente exercita dotes musicais extraordinários ao lado dos mestres

44 “[...] laranjas anãs”; “que soou na embarcação dos luteranos como o mesmo riso de Belzebú”.

45 “[...] o ocorrido tremendo da mulher prenhada pelo Diabo”; “de uma caixa vermelha sai um escravo negro, como Lúcifer de autossacramental”; “a endemoniada *sarabanda*”; “negras horrendas – de cara de Diabo”; “outra criação diabólica”.

classicistas da música europeia. Em todos os casos, encontramos a *citação* e a *variação* como expedientes relacionais da narrativa carpentieriana, uma das características responsáveis pela riqueza de leituras possíveis e pelo seu efeito explosivo, que parece (como dito no início) abranger inúmeras referências sem, entretanto, encontrar síntese ou unificação. Esse expediente é responsável pela construção de um mundo ao qual o acesso direto nos é negado, “em que a própria proximidade deixa de ser vista [...], no qual não há lugar para qualquer <sala confortável>” (BENJAMIN, 2011, p. 34). É o próprio estilo enviesado do modernismo. Como tentamos mostrar, a narrativa carpentieriana encena esse pressuposto: o de que a realidade latino-americana resiste à apreensão direta, levado em conta o legado europeu que se estende localmente (na língua, nos costumes, nos conceitos, nas instituições) e que, aqui, revela invariavelmente sua inadequação. Em determinado momento de “El Camino de Santiago”, Juan tenta descrever o que testemunha deste lado do Atlântico: “Quien cae al agua de la bahía es devorado por un pez gigante, ballena de Jonas con la boca entre el cuello y la panza, que allí llaman tiburón” (p. 63).⁴⁶

“Um peixe gigante, baleia de Jonas [...] que ali chamam tubarão”. Sem a generalização pela fórmula elementar (“um peixe gigante”) e sem o referencial bíblico, comum à cultura ocidental judaico-cristã (“baleia de Jonas”), o tubarão não pode ser visto. Tampouco poderia ser visto descrevendo-lhe apenas as características formais (“com boca entre o pescoço e a barriga”), expediente acentuado pelo naturalismo. Essa passagem exemplar, em que uma coisa é si mesma e também outra coisa (condição sem a qual não pode ser vista), espalha-se por todo o texto carpentieriano, em que a aparência, a familiaridade, a recordação, o reflexo, o eco, o símile, a cópia, o êmulo, o duplo, o sócia, o nexo misterioso entre formas se tece:

[...] aquel barco traía una tal tristeza entre las bordas, que la bruma de los canales *parecía* salirle de adentro, *como* un aliento de mala suerte [...]

Los marinos *parecían* extenuados [...] como gente que hubiera sufrido el mal de escorbuto [...]

La nave y los hombres *parecían* envueltos en un mismo remordimiento, *como* si hubiesen blasfemado el Santo Nombre en alguna tempestad. [...]

46 “Quem cai na água da baía é devorado por um peixe gigante, baleia de Jonas com boca entre o pescoço e a barriga, que ali chamam tubarão.”

La rata se había detenido [...] *como* forastero al desembarcar. [...]

A todas horas se palpaba los ganglios [...], esperando encontrárselos *como* rosario de nueces.

[...] partes tan hinchadas que *parecen* las verijas del gigante Adamastor [...]

La mar tranquila, *como* una neblina que olier a cortijo [...]

Con inflexiones que *parecen* de llanto contenido [...]

Mujeres que *parecían* ofrecer el pecho sonrosado [...]

Parece mantel de la mesa de los ángeles [...]

Se retuerce en el suelo *como* un exorcizado [...].⁴⁷

E assim por diante. Em quase todos os parágrafos é possível encontrar esse tipo de construção (cuja reprodução completa seria aqui impossível), pela qual as coisas escapam à exatidão de sua natureza, desviam de qualquer objetividade redutora, negam o estatuto de coisa elementar. É um mundo irremissível, talvez fatigado, porque não pode ser meramente nomeado. Vê-se que não apenas as personagens de Carpentier são ou parecem ser outra(s), mas o universo que as cerca atua e existe segundo a mesma lei de suplantação e negação. Maeseneer (2009, p. 231) constata que, no texto, abundam “símbolos introduzidos por ‘como’ ou ‘parecer’ [...]”. A repetição é portanto um jogo de ambiguidades [...]. Daí sua possibilidade de infinita(s) releitura(s) *toujours recommencée(s)*. Em termos linguísticos, vale notar que Carpentier expande esse jogo de duplicatas fazendo uso da mencionada “veia barroca” da língua espanhola, sua possibilidade de intercambiar palavras, transformar substantivos em verbos e vice-versa, enfim, tensionar os recursos expressivos para que esse jogo de aparências e mediações venha à luz com toda a sua força. Essa flexibilidade especial

47 “[...] aquele barco trazia uma tal tristeza entre as bordas, que a bruma dos canais *parecia* lhe sair de dentro, *como* um alento de má sorte”; “Os marinheiros *pareciam* extenuados [...] *como* gente que sofrera o mal de escorbuto”; “A embarcação e os homens *pareciam* envolvidos num mesmo arrependimento, *como* se houvessem blasfemado o Santo Nome em uma tempestade”; “A rata se deteve [...], *como* forasteiro ao desembarcar”; “A todo momento apalpava os gânglios [...], esperando encontrá-los *como* um rosário de nozes”; “Partes tão inchadas que *parecem* os testículos do gigante Adamastor”; “O mar tranquilo, *como* uma neblina que cheirasse a fazenda”; “Com inflexões que *parecem* de prato contido”; “Mulheres que *pareciam* oferecer o peito rosado”; “*Parece* toalha de mesa dos anjos”; “Se retorcer no solo *como* um exorcizado”.

da língua trabalha sob a mesma lógica pela qual as coisas não são somente o que são:

De pronto, una violenta lluvia *atamborileó* en las pizarras del techo [...] Y Juan vio salir al duque de Alba en el viento, tan espigado de cuerpo que se le *culebreó* como cinta de raso. [...] ⁴⁸

A chuva *tamborila*, e o corpo humano *serpenteia*, sendo, ao mesmo tempo, água percuciente e humanidade animalizada. Dir-se-ia: a chuva pode ser tambor, e o humano pode ser réptil, como o tubarão pode ser uma baleia improvável, com a boca entre o pescoço e a barriga. A função do *parecer* e do *como* se estende, de forma clara, a esse recurso da língua: o som da chuva parece um tambor e o corpo humano se move como uma serpente. Aqui, como nos exemplos anteriores, o Barroco em Carpentier se mostra na sua função *relacional*, e não puramente descritiva, como quer o senso comum a respeito. Por sua vez, o mundo *maravilhoso* não pode aparecer de outra maneira a Juan, que caiu enfermo. Delirando na cama, “meio desmaiado de terror”, busca certa noite ar puro na janela e se admira ao ver o céu límpido e sereno: “La Vía Láctea, por vez primera desde el pasado estío, blanqueaba el firmamento. – ¡El Camino de Santiago! – gimió el soldado, cayendo de rodillas ante su espada, clavada en el tablado del piso, cuya empuñadura dibujaba el signo de la cruz” (p. 61).⁴⁹

Afinal, a Via Láctea não é tão somente uma constelação, assunto ordinário de astrônomos, cosmonautas e cientistas. É o Caminho de Santiago, a via sagrada que levará nosso herói a mudar sua vida, a escolher o novo destino que, ao final, retomará o início em chave que também desafia as noções de identidade e similaridade. O *maravilhoso* (dimensão sobrenatural) e o Barroco (dimensão da natureza americana) convergem, enfim, para o mesmo princípio construtivo da narrativa, segundo o qual as coisas não são só o que são. No texto de Carpentier, esse princípio formal busca desvelar uma identidade latino-americana. E esta identidade, segundo o escritor cubano, estaria na particularidade da natureza relacional de sua cosmogonia. Apenas através do viés formal é possível

48 “Súbito, uma violenta chuva tamborilou nas placas do teto [...]// E Juan viu sair o duque de Alba no vento, tão empertigado de corpo que lhe serpenteou como fita de cetim. [...]”;

49 “A Via Láctea, pela primeira vez desde passado o estio, branqueava o firmamento. – O caminho de Santiago!, gemeu o soldado, caindo de joelhos ante sua espada, cravada no tablado do piso, cuja empunhadura desenhava o signo da cruz.”

entender o significado do jogo mirífico de referências mobilizadas por Carpentier.

O que me chama a atenção neste tecido intertextual é seu caráter aparentemente *ornamental* e *secundário*, já que aparece nas descrições e símiles do narrador onisciente. Não somente a maioria das citações são introduzidas mediante nomes próprios (*Sexto Sello, Jonás, Golomón, Jauja, Amazonas, Cuarto Evangelio*), como também *não desempenham um papel central*, [...] nem como citações de autoridade ou como motor de narração. (MAESENEER, 2009, p. 222, grifos meus)

Ao perder de vista o estatuto do Barroco e o do *maravilhoso* como princípios formais em “El Camino de Santiago”, Maeseneer (com quem compartilho algumas percepções) deixa passar, compreensivelmente, o papel fundamental das citações intertextuais, componentes, na verdade, de um painel de relações mais amplo e mais profundo. A pesquisadora assume o “processo de citação como forma fundamental do duplo, ser o mesmo e o outro, como chave da leitura de ‘El Camino de Santiago’” (MAESENEER, 2009, p. 223). Entretanto, toma a “citação” em seu sentido *stricto*, que é o puramente autoral e bibliográfico (sua preocupação, como dito, é a “intertextualidade”), sem dar-se conta de que sua real dimensão ocorre no sentido *lato*, a “citação” como *expediente total*, pelo qual uma narrativa explode seus limites semânticos; citação como recurso da posição *relacional* da realidade latino-americana, tornada insuperável a partir do ponto de vista também *totalizante*⁵⁰ adotado por Carpentier. Sob tal viés, “a baleia de Jonas” não é mera citação com caráter “ornamental e secundário”, mas referência obrigatória à inserção da periferia no bojo da tradição ocidental, principalmente a europeia.

Ainda no século XVII, a palavra “barroco” poderia se aproximar sem grandes obstáculos do termo “bizarro”⁵¹ e este, por sua vez, da “audácia maravilhosa”. Não é outra a acepção do *maravilhoso* que Carpentier tantas vezes defendeu, desejando afastá-la do sentido positivo, bonito, “cor de rosa”. *Maravilhoso* sempre foi, para ele, o extraordinário, o incrível, que pode ser o sinistro ou o bizarro. À diferença dos defensores do classicismo, contudo, para Carpentier esse bizarro era constitutivo de nossa realidade; por assim dizer, era-lhe “natural”. Sendo “bizarro”, o Barroco também

50 No sentido de que ambiciona abarcar a América Latina como um todo identificável.

51 “Retenhamos bizarro ou *bigearre*, oriundo do espanhol e que quer dizer estranho cuja acepção foi antes a da audácia maravilhosa do que da singularidade grotesca.” (TAPIÉ, 1983, p. 5).

seria, à sua maneira, oposto à sobriedade do estilo e ao rigor das ideias, o que o irmanaria à flexibilidade do espírito dos humildes evocada por Carpentier e que responde, no fundo, às exigências da situação em chave histórica. O Barroco e o *maravilhoso* em Juan são formas da negação sob a contingência. Se o Barroco, como manifestação artística, teve sua origem ligada às modalidades de vida aristocráticas na Europa medieval, sua ideologia (que tentamos depreender de sua forma) encontra-se, no século XX, com a cosmogonia popular, sendo simultaneamente contra-ideologia dos corpos doutrinários elaborados e (mal) seguidos – porque se pretendem absolutos – pelas próprias elites. Desnecessário sublinhar o caráter “democrático” que, vista a narrativa desse ponto, encerra seu teor político de e justifica sua atualidade.

THE UNFORTUNATE FAUST: MEANINGS OF THE BAROQUE AND THE *MARVELOUS* IN “EL CAMINO DE SANTIAGO”, BY ALEJO CARPENTIER

Abstract: The present article explores the thematic universe of Alejo Carpentier, with an emphasis on the definition of the terms Baroque and *marvelous*, foundations of his fictional work. From a historicist approach, the goal is to demonstrate how both terms dialogue in his short-story “El camino de Santiago” (1958), complementing each other’s meanings. These meanings would be linked to the *relational* condition based on a peripheral perspective, and also would be the aesthetic solution found by Carpentier for questions related to the artistic avant-garde in Latin America. Assumed as formal principles of Carpentier’s fiction, Baroque and *marvelous* are thus a particular contribution to the formation of Hispanic-American literature, which has in its encounter with the popular culture – as Ángel Rama formulated in his transculturation theory – one of its main steps.
Keywords: Alejo Carpentier; Baroque; Marvelous Realism.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BOSCH, Hieronymus. *A nave dos loucos*. 1490-1500. Óleo sobre tela, 0,58 X 0,33 m. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/ship-fools-or-satire-debauched-revelers>>. Acesso: 12 dez. 2018.
- CARPENTIER, Alejo. *Concerto barroco*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985a.
- CARPENTIER, Alejo. *Crônicas*. 2 v. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985b.
- CARPENTIER, Alejo. *Guerra del tiempo y otros relatos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1991.

- CARPENTIER, Alejo. *Guerra del tiempo*. Edição crítica organizada por Ana Cairo. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002a.
- CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: *Ensayo cubano del siglo XX: antología*. Orgs. Rafael Hernández e Rafael Rojas. México: Fondo de Cultura Económica, 2002b.
- CORONEL, Rogelio Rodríguez. O Barroco em Alejo Carpentier. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero (org.). *No reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.
- DONGHI, Tulio Halperín. *História da América Latina*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- ECHEVARRÍA, Roberto González. A nacionalidade de Alejo Carpentier: história e ficção. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero (org.). *No reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.
- FIRMAT, Gustavo Pérez. Esse idioma: a(s) língua(s) enredada(s) de Alejo Carpentier. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero (org.). *No reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.
- JOZEF, Bella. Carpentier: um clássico da América Latina. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero (org.). *No reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.
- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- MAESENEER, Rita de. O longo caminho até “El Camino de Santiago”. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero (org.). *No reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução: 1961-1975*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.
- RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa. *Hispanoamérica*, a. 10, n. 30, 1981, pp. 29-82.
- ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as ideias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.
- VILLANUEVA, Darío. A referência compostelana na teoria do real maravilhoso de Alejo Carpentier. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero (org.). *No reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002[1992].