

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM “CONCERTO BARROCO”

THE HISTORIOGRAPHY METAFICTION IN THE “BARROQUE CONCERT”

Thiago Miguel Andreu*

Resumo

O presente trabalho pauta-se em uma discussão acerca do contexto da literatura hispano-americana do século XX (em especial, a de Alejo Carpentier) sob uma ótica histórica. Para tal tarefa, enfocamos uma obra do autor, o romance *Concerto Barroco*, de 1974. Estruturamos nosso texto em três partes: a primeira trata de alguns tópicos de intersecção entre a Literatura *sui generis* e a História. Em seguida, restringimos a Literatura ao contexto hispano-americano, para discuti-la sob um prisma analítico, no que diz respeito a suas conexões com o discurso histórico. Por fim, analisamos o romance carpentieriano *Concerto Barroco*, partindo de conceitos fundamentais da teoria sobre a metaficção historiográfica.

Palavras-chave: Metaficção historiográfica, *Concerto Barroco*, Alejo Carpentier.

Abstract

This work is guided into a discussion about the context of the Hispano-American literature of the twentieth century (in particular, Alejo Carpentier) in a historical perspective. For this task, we focus on an author's work, the novel *Concert Baroque*, 1974. We structure our text into three parts: the first deals with some topics of intersection between the *sui generis* Literature and History. Next, we restrict the Literature Hispanic-American context, to discuss it in an analytical perspective, with regard to their connections with the historical discourse. Finally, we analyze the novel *Concert Baroque*, from basic concepts of the theory of historiographic metafiction.

Keywords: Historiographic metafiction, *Concert Baroque*, Alejo Carpentier

1. Considerações sobre a Literatura e a História

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

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista – campus de Araraquara. thiagoandreu@hotmail.com.

O objetivo de se alcançar a Verdade através do discurso, preceito vigente na ciência História, tornou a Literatura, ora uma vilã, por poder apresentar interferência na legitimidade desse teor de objetividade discursiva, ora colaboradora do processo de (re)construção da Verdade, agora vista como um conceito que sofrera certa relativização. Nessa linha, a Literatura produziria mais um efeito nos estudos históricos, embaçando a ideia de que o discurso da História e, somente ele, chegaria a essa Verdade, pois, como se sabe, qualquer discurso é fortemente perpassado por questões ideológicas e contextuais que anulam ou, pelo menos, põem em xeque tal premissa.

Marilene Weinhardt (1994, p. 49), em “Considerações sobre o romance histórico”, aponta tais relevâncias, afirmando que, “em vista das novas abordagens da história, a mais corriqueira pergunta diante do romance histórico – esta é a verdade histórica ou não? - perdeu sua razão de ser”. Realmente, o discurso, seja ele histórico ou literário, será sempre distinto do fato e nunca será desinteressado, o que faz dele muito menos objetivo do que se pode afirmar.

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

Desta forma, essas confluências entre a Literatura e a História produziram questionamentos como: a arte literária de teor histórico poderia ser tomada como uma “(re)descrição” do objeto real? A ficção não seria, em seu próprio caráter não-real, uma aproximação interpretativa dos fatos? O discurso objetivo da História abrange e traduz em linguagem o fato de maneira exata e estanque? Tais indagações não são tão fáceis de serem respondidas e, por isso, devem ser colocadas no cerne dos estudos literários de obras históricas.

A rigor, o romance histórico, por sua vez, ilustra quão truncados são os caminhos em que a História e a Literatura se entrecruzam, já que o autor dessa modalidade discursiva, traz à baila elementos que reivindicam ancoragem histórica, ao mesmo tempo que não abdica a seu teor fictício imanente. Ainda com Hayden White (1994, p. 145), tem-se que a “dialética peculiar do discurso histórico [...] provém do empenho do autor em servir de mediador entre os modos alternativos de urdidura de enredo e explicação”. Para ele, essa característica, levada às últimas consequências no discurso, significaria, então, atribuir à figura do narrador, a função de “*mediador entre os modos alternativos do uso da linguagem* ou estratégia

tropológicas para descrever originariamente um dado campo de fenômenos e constituí-lo como um possível objeto de representação”.

Isto posto, o tempo e as ações humanas seriam (parcialmente) reproduzidos no universo diegético de um romance, o que o tornaria, pelo menos, um microcosmo do que estrutura a realidade. Neste prisma, ao desenvolver um estudo que coloca a narrativa e a História sob uma ótica analógica, Dirce Cortes Riedel (1988, p.28-29) salienta que “são [...] três amarras, *quase-enredo*, *quase-personagem* e *quase-acontecimento*, que mantêm a História ligada à narrativa”. “A fisionomia narrativa do *tempo histórico*, que conjuga o *tempo cósmico* e o *tempo vivido*, replica, politicamente, à semelhança da Ficção, uma aporia da temporalidade”, conclui a estudiosa.

De fato, tais posicionamentos conduzem à seguinte dúvida, talvez angustiante, que, não pelo seu teor imaginativo, mas por parecer tão óbvia – não seria, pois a História da humanidade uma instigante e grandiosa narrativa? Essa questão e as discussões entre Literatura e História deverão seguir, já que o assunto não tem e, provavelmente, nunca terá um fechamento conclusivo, deixando sempre ao leitor a última palavra, a interpretação final de tudo que se tem escrito.

2. A Literatura e a História no contexto hispano-americano

A literatura hispano-americana do século passado chamou a atenção dos estudiosos da área por apresentar, dentre outros importantes aspectos literários, forte conexão com a História de Conquista e de Desenvolvimento da Hispano-América. Fato bastante importante para a compreensão dessa aparição é o de que houvera, até então, um domínio dessa literatura exercido por modelos que, nem de longe, abarcavam a complexidade americana, em sua amplitude.

Nesse sentido, a literatura, em consonância com a independência incipiente (e tardia) dos povos hispano-americanos, reclamaram certa autonomia, através da palavra. Coube, pois, aos escritores da metade do século XIX, mas, sobretudo, aos do XX, (re)descobrirem a América e sua literatura, projetando tais façanhas para um futuro, genuinamente americano, preservando sua pluralidade.

O estudioso em literaturas espanhola e hispano-americana Antônio Roberto Esteves (2010, p. 25) aclara que, no contexto hispano-americano, “a literatura é o cerne de renovação. Com ela, [...] os escritores anunciam sempre novos caminhos que garantam a pluralidade das

culturas organizadas em um mundo multipolar”. O autor de *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (2010, p. 25) enfatiza, ainda, que essa seria a “melhor garantia da viabilidade de um futuro para a América Latina”. Com efeito, a emancipação hispano-americana se manifestou na literatura, por meio de uma tentativa de expulsão da pesada influência alheia, no caso, principalmente a espanhola. Contudo, tal processo, como seria previsto, acabou por reconhecer que a Espanha representava uma das fontes que constituiriam o emaranhado cultural americano e, de forma alguma, poderia ter seu valor desconsiderado nessa trajetória.

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

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

Realmente, Pietri pontua um certo sentimento de “angústia ontológica”, da existência de “contradições” no que diz respeito às “heranças hispano-americanas”, que conduziram o homem hispânico a ser o próprio “conquistador de sua terra”, embora sem alicerces seguros. Desta maneira, a literatura desses povos se prontificou a atuar nessa trajetória e as discussões sobre a identidade no continente hispano-americano estiveram no eixo das construções narrativas do século passado, tendo em Alejo Carpentier, um de seus mais significantes expoentes. O autor, em 1933, publicaria sua primeira obra, *Ecué-Yamba-Ô*, onde, já pelo título percebe-se o diálogo estabelecido com a cultura negra. O livro, vale salientar, fora escrito durante os anos de prisão de Carpentier, devido à assinatura de um manifesto contra a ditadura de Gerardo Machado², fato que não passaria em branco, na constituição de seu primeiro romance. Alejo, na década seguinte, revelaria forte preocupação com questões relacionadas ao tempo narrativo e, em “Viaje a la semilla”, conto de 1944, apresentou aos leitores uma proposta de cronologia reversiva (como veremos mais adiante). Entretanto, o autor cubano, certamente, chega a seu apogeu com *El reino de este mundo*, de 1949. Nesta obra, Carpentier

2 A ditadura de Gerardo Machado teve seu fim com a entrada de um afro-descendente no poder: o sargento Fulgêncio Batista.

propunha o ideário que ficou conhecido como um manifesto sobre o Real Maravilhoso americano: eixo formal e temático, que permearia, não somente a literatura carpentieriana, como também se estenderia a outros autores da América-hispânica. Por fim, seu romance *Concerto Barroco* (1974) se constrói em palavras e música, em paganismo e religião, em uma festa sincrética de elementos múltiplos que se mesclam em um concerto, de proporções desconcertantes. Trata-se do relato de uma viagem protagonizada pelo Amo e seu criado negro, Filomeno, que saem da América rumo ao Carnaval de Veneza, passando por um universo cultural formado por origens africanas, europeias, americanas, indígenas, como será visto, ao longo, de nosso trabalho.

3. Aspectos metaficcionalis historiográficos em *Concerto Barroco*

I – Narrador: metatexto

É válido, propor como abertura para a discussão a respeito dos mecanismos formais da metaficção historiográfica, a seguinte afirmação de Hutcheon:

Em deliberado contraste com aquilo que eu consideraria como sendo esse tipo de recente metaficção modernista, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais. (HUTCHEON, 1991, p. 145)

Nota-se que a configuração da metaficção historiográfica dependeria de elementos literários que se relacionam, não somente com a forma, mas também com o tema debatido na obra, o que faz desta um *corpus*, em que as partes se comunicam, além de que, quanto aos recursos formais, tem-se a inserção de **metatextos** ou **citações** na narrativa, como um dos articuladores do discurso. Tal característica “*marca la diferencia entre pretexto y postexto, subrayando de esa manera, el deseo de discontinuidade*” (RINCÓN, 1995, p. 154), como também, demonstra ser uma forma de “desmascaramento do narrador” (CHIAMPI, 1980, p. 72), um efeito de “questionamento do ato produtor da ficção”³ (CHIAMPI, 1980, p. 72).

3 Ainda que Irleamar Chiampi pertença a uma outra linhagem teórica, é pertinente sua colocação quanto aos procedimentos metatextuais, pelo fato de a pesquisadora ter se concentrado bastante nos estudos estéticos da literatura hispano-americana. É autora de *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980) e *Barroco e modernidade* (1998).

A *priori*, as narrativas carpentierianas, em especial *Concerto Barroco*, empregam tal recurso estético, revelando a figura do ato de produção da narrativa, por intermédio da ação do narrador; esta, por sua vez, produz o efeito provisório de **descontinuidade** na narrativa, visto que os metatextos e citações têm várias aparições, ao longo do discurso:

Também iam vários índios nabori, prontos para lutar de acordo com as manhas e os costumes de sua nação. Mas ia, sobretudo — sobretudo! —, no esquadrão movido por heróico empenho, *ele, esse, Aquele* (e tirou o chapéu palhiço de bordas reviradas o narrador), a quem o poeta Silvestre de Balboa haveria de cantar em especial estrofe:

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

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

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

O emprego de citações e metatextos, como o exposto acima, se revela em *Concerto Barroco*, como um elemento de articulação do discurso e, ainda, relaciona-se, fielmente ao que os teóricos da metaficção historiográficas propuseram. Elemento que, sendo utilizado na forma, extrapolou para os limites temáticos da obra.

II – Personagem: figuras ex-cêntricas

Os estudos a respeito da metaficção historiográfica chamaram a atenção da crítica para o

seguinte ponto: houve alteração no ângulo de observação e tratamento das personagens, em algumas narrativas, a partir do século passado. O romance, como construto de um agente que opera com as palavras, na figura do escritor, ou, em outros termos, a narração, sob o domínio da voz de um narrador, delegaram parte dessa tarefa às personagens silenciadas por muito tempo.

É inegável que os negros, as mulheres, os índios, dentre outros grupos, sempre participaram das narrativas anteriores a esse período, porém, o lugar que ocupavam na Literatura (e também, na sociedade), não lhes permitia um posicionamento legítimo. Seu discurso era enviesado e lacunar, não dizendo nada do que deveria ser dito: a verdade de tais indivíduos fora, ironicamente, escamoteada, inclusive, no espaço literário que, entre outros aspectos, como o estético e o catártico, propõe ser objeto de construção e debate social.

Não pouco frequente, essa postura crítica esteve presente na confabulação dos romances carpentierianos e, em *Concerto Barroco*, salienta-se o fato de a personagem negra Filomeno integrar o processo de construção da narrativa, assumindo, provisoriamente, a figura do narrador ao longo da narrativa. Nesse patamar, o criado teve autonomia de inserir no discurso, elementos do folclore e da história do povo africano, como se pode imaginar, de forma não gratuita.

Outro quesito é digno de nota, nessa questão, quanto ao teor psicológico e analítico que é atribuído a essa personagem:

“É estranho”, disse o negro. “Sempre ouço falar do Fim dos Tempos. Por que não se fala, antes, do Começo dos Tempos?” “Esse será o Dia da Ressurreição”, disse o indiano. “Não tenho tempo para esperar tanto tempo”, disse o negro... O ponteiro grande do relógio de entrevistas pulou o segundo que o separava das oito da noite. O trem começou a deslizar quase imperceptivelmente, em direção à noite. “Adeus!” “Até quando?” “Até amanhã?” “Ou até ontem...”, disse o negro, embora a palavra “ontem” tenha se perdido num longo silvo da locomotiva... Filomeno virou-se para as luzes, e teve a impressão, de repente, de que a cidade envelhecera enormemente. Saíam rugas nas caras de suas paredes cansadas, fissuradas, rachadas, manchadas por herpes e fungos anteriores ao homem, que começaram a roer as coisas nem bem estas foram criadas. Os campanários, cavalos gregos, pilastras siríacas, mosaicos, cúpulas e emblemas, excessivamente mostrados em cartazes que andavam pelo mundo para atrair usuários de *travellers checks*, tinham perdido, nessa multiplicação de imagens, o prestígio daqueles Lugares Santos que exigem, de quem possa contemplá-los, a prova de viagens erçadas de obstáculos e perigos. (CARPENTIER, 2008, p. 80)

Sabe-se que, na estruturação da metaficção historiográfica, “os protagonistas [...] são os

ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151) e que, sendo assim, essa produção “adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Ora, o fato de ser esquematizada uma espécie de mergulho na subjetividade da personagem Filomeno, implicando consideração de seus sentimentos, de suas angústias e inclusive, percepção de mundo (“Filomeno virou-se para as luzes, e teve a impressão, de repente, de que a cidade envelhecera enormemente”), ratifica o que Hutcheon coloca sobre os ex-cêntricos; assim, torna-se evidente a conexão entre o marginalizado Filomeno e a tomada de autonomia e consciência no discurso narrativo de *Concerto Barroco*, e mais ainda, esse processo desloca-se para o centro da literatura carpentieriana.

III – Cronologia: temporalidade mítica

Ao tratar da estrutura cronológica no discurso de *Concerto Barroco*, entre alguns aspectos, dois merecem atenção especial:

1 – emprego de referências múltiplas, ao longo da narrativa, a músicos, personagens e fatos históricos que, além de alargarem a compreensão de passado/presente/futuro, transportam a diegese a uma **dimensão “mítico-universalizante”**;

2 – construção de **epígrafes**, de teor bíblico, que abrem os capítulos da narrativa, insinuando que a urdidura do *Concerto* apresenta analogia, em termos microestruturais, ao discurso do *Livro Sagrado*, e, por extensão, à história da humanidade.

A rigor, a quantidade de estudos realizados sobre o aspecto cronológico das narrativas é considerável, podendo haver certa relação entre eles. Na análise de *Concerto Barroco*, tem-se o seguinte direcionamento: fato é que Carpentier demonstrou-se como um “*narrador de gran ambición estilística, sutil descriptor*” (MONEGAL, 1974, p. 25), que “*desarrolla en sus novelas una investigación personal sobre la existencia del tiempo*” (MONEGAL, 1974, p. 25), em seus aspectos de “*reversibilidad*” e “*naturaleza cíclica*” (MONEGAL, 1974, p. 25). O que se harmoniza com o que Hutcheon coloca sobre a temporalidade das obras da pós-modernidade. Segundo ela, “obras pós-modernas [...] contestam o direito da arte no sentido de afirmar que insere valores atemporais universais, e o fazem por meio da tematização e até da encenação formal da natureza de todos os valores, que depende do contexto” (1991, p.

123).

As afirmações sobre passado e presente no “pensamento selvagem” de Le Goff, no que diz respeito a seu teor “atemporal”, “como totalidade simultaneamente sincrônica e diacrônica (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 348 apud LE GOFF, 1990, p. 214) e, ainda, a noção de que o “historiador consciente seja capaz de captar a configuração em que sua época entrou em contato com uma época anterior” (BENJAMIN, 1986, p. 1940), fundando “um conceito presente como um 'agora' no qual se infiltram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 1986, p. 1940), demonstram as intenções incutidas nas duas operações discursivas de *Concerto Barroco*, colocadas anteriormente.

Sendo assim, é possível constatar que o esquema cronológico do romance flui em uma tentativa de **homogeneização dos tempos da história**, seja em seu teor formal, seja no tocante temático, transpostos em um “**agora**” **narrativo**, em que personagens e fatos históricos, músicos consagrados e “estilhaços” bíblicos se encontram e são problematizados, por meio de uma revisão crítica: a do ponto de vista do(s) narrador(es) do *Concerto*.

IV – Linguagem Fenomenológica: o neobarroco

O **neobarroco**, fenômeno literário, que tem seu início com o mexicano Octavio Paz e, se estende com o cubano Lezama Lima⁴, tornou-se a linguagem de expressão hispano-americana do século passado, marcando a obra de autores como o próprio Lezama, Alejo Carpentier e Reinaldo Arenas, para citar alguns. No que diz respeito à teorização e sistematização do conceito, Severo Sarduy, com ensaios, dentre os quais estão, *Escritos sobre um corpo* (1969) e *Barroco* (1974), a brasileira Irlemar Chiampi, com *Barroco e Modernidade* (1998) e, principalmente, Carpentier com *Tientos y Diferencias* (1964), para ficar nos mais relevantes, trouxeram para o campo da Teoria, material que tem sustentado a crítica dessa nova estética.

Embora haja divergência quanto aos mecanismos de aparição e funcionamento do neobarroco no discurso literário, a maioria dos estudiosos concordam com a reverberante relação que o estilo estabelece com questões ideológicas e sócio-culturais, reivindicando à linguagem, certa autonomia e consciência.

Nessa linha de raciocínio, concatenando tais preceitos com a metaficção historiográfica, sabe-se que, “*lejos de reflejar un mundo objetivo, el lenguaje constituye un sistema*

4 O recurso linguístico neobarroco tem seu surgimento a partir de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz e *Paradiso*, de Lezama Lima, publicados em 1950 e 1966, respectivamente.

independiente” (RINCÓN, 1995, p. 148). Este sistema, por sua vez, se relaciona “*con el mundo de los fenómenos*” (RINCÓN, 1995, p. 148), sendo, também, “*correspondiente a un incremento de autoconciencia cultural y social*” (RINCÓN, 1995, p. 148). Por esse viés, realmente, ao analisar o romance *Concerto Barroco*, é notável a utilização da linguagem com esta função:

E concertavam-se já em nova execução, seguindo o virtuoso, os instrumentos reunidos no palco: saxofones, clarinetes, contrabaixo, guitarra elétrica, tambores cubanos, maracas (não seriam, talvez, aquelas “*tipinaguas*” celebradas certa vez pelo poeta Balboa?), címbalos, madeiras percutidas pau a pau que soavam como martelos de prataria, caixas destimbradas, vassourinhas de corda, címbalos e triângulos-sistros, e o piano de tampa levantada que nem se lembrava de ter se chamado, em outros tempos, algo assim como “um cravo bem temperado”. (CARPENTIER, 2008, p. 83)

Neste caso, o emprego do vocábulo *tipinaguas*, preservado no discurso em itálico, como também a presença da “proliferação de signos” (SARDUY), formando cadeias sucessivas de significantes pertencentes a um mesmo eixo temático (“saxofones, clarinetes, contrabaixo, guitarra elétrica, tambores cubanos, maracas [...]”), revelam tal apreço aos fatores ideológicos do discurso, já que tais mecanismos se relacionam ao fato de que a narrativa na Hispano-América do século passado dedicara atenção à emancipação linguística, por meio da Literatura. Desta forma, buscava-se configurar a face americanista dessa cultura, legitimando suas raízes, por meio da linguagem, no caso, por meio dos exageros e da proliferação do neobarroco.

V – Conteúdo: Problematização da História

A configuração do discurso da história hispano-americana, à semelhança da de outros povos que foram marcados pela colonização, se mostrou lacunar e parcial. As vozes americanas não tiveram participação emancipada no processo de construção identitário, pois, tal discurso, ora se perdia em um vazio silêncio, por não apresentar consistência e autoridade, ora se voltava aos paradigmas eurocêntricos, tendo nestes uma espécie de tutela absoluta. Autores como Alejo Carpentier, em Cuba, Jorge Luís Borges, na Argentina e Gabriel García Márquez, na Colômbia, a citar alguns, revisitaram a história dos países hispano-americanos,

muitas vezes, pondo em prática, na confabulação de seus romances, um caráter analítico que, acima de tudo, reclamava uma emancipação legítima da fibra que comporia as células hispano-americanas.

A contestação de uma tradição já instaurada por moldes europeus foi inevitável, de forma que novos conceitos foram se aconchegando à realidade de produção literária americana. Houve, ainda, nessa urdidura, um enfrentamento das **continuidades narrativas**, tidos até então, como pressuposto máximo, o que abalaria as estruturas espaço-temporais, de concepção linear na produção literária hispânica e, subjacente a esses mecanismos, encontrava-se a questão ressonante de como teria sido a História, se ela fosse contada pelos excluídos, pelos vencidos? O discurso histórico da Hispano-América, desta forma, pedia para ser problematizado pelos seus pensadores.

Nesse panorama, torna-se legítimo o que Hutcheon coloca, ao tratar da metaficção historiográfica, afirmando que ela “tem a necessidade foucaultiana de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental, e o faz usando e depois abusando dessas mesmas continuidades” (HUTCHEON, 1991, p. 133). Aproximando-se, ainda mais do contexto hispano-americano, tem-se no teórico Emir Rodriguez Monegal, o teor de provocação e originalidade que a (re)descoberta da América e de sua literatura, por meio desses processos de negação da autoridade europeia implicaria:

Ellos (narradores hispano-americanos) buscan captar el sentido oculto de estos cambios, de esta revolución, y para conseguirlo, concentran la mirada en el nuevo hombre que el vasto continente latinoamericano está produciendo ahora. Proyectan hacia el futuro su visión de estos pueblos y estas tierras. Como pasa con todo artista, lo que están viendo y describiendo hoy servirá para moldear la visión de las nuevas generaciones. Creo que es esta última cualidad la que convierte a la nueva novela latinoamericana en algo tan original y provocativo. (MONEGAL, 1974, p. 9)

O conto “*Viaje a la semilla*”, de 1944, traz em sua diegese, essa problemática, pelo seu caráter de originalidade, quanto ao tempo da intriga. O texto é coeso e coerente, preservando inclusive, os preceitos de causa-consequência e de introdução, desenvolvimento e conclusão; entretanto, a **continuidade cronológica** é desmascarada, uma vez que sua construção é **reversiva**. Há um retorno às origens, ao anterior, que é constituído pouco a pouco na narrativa: a personagem Marcial vê os anos de sua vida num regredir contínuo, passando pela sua juventude, infância, até atingir a semente. Ainda nessa linha, no romance *Concerto*

Barroco, a viagem protagonizada pelo Amo e seu criado negro subverte as leis naturais de temporalidade, uma vez que as personagens saem da América, no início do século XVIII e, ao fim da narrativa, estão em pleno século XX: fato que abala a concepção humana de lógica temporal.

Também em Hutcheon, tem-se que:

Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico (...). E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de "historicidade autêntica. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Não entraremos no mérito de pertinência quanto ao emprego da concepção de "pós-moderno", selecionado por Linda Hutcheon. O que realmente nos interessa aqui é a colocação da teórica, no que diz respeito à noção de "conhecimento histórico" ser problematizado nos contextos históricos que são inseridos nas narrativas, fazendo com que não haja "um conceito único, essencializado e transcendente de historicidade autêntica". Realmente, no *Concerto* encontra-se uma passagem que se relaciona com o que foi exposto por Hutcheon:

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

O emprego dos vocábulos "absurdo", "verdade", "História", "historiadores" no discurso narrativo, como também a repetição do adjetivo "falso", na fala do Amo, agora travestido de Montezuma, sugerem que a discussão embutida no fragmento, aproxime-se da problematização da História. A estupefação da personagem, quanto ao conteúdo e a forma que foram expostos na ópera, também participa desse processo, uma vez que não condizem

com o discurso histórico oficial e, avançando nesse embaraço entre verdadeiro e falso, o ápice dos questionamentos está na sentença proferida pelo Amo: “Esse final é uma estupidez. A História...”. Ora, não são gratuitos os enlaces tidos no fragmento anterior entre o ficcional e o histórico; o narrador utiliza a **teatralização** e o **cruzamento das falas** das personagens Montezuma e Padre Ruivo, embaralhando as noções da História, subvertendo e ironizando o que se tem construído como discurso oficial da História hispano-americana.

Nesse trajeto analítico, constata-se que a “historicidade” de caráter autêntico, fixo e estanque é posta à prova, assumindo certo grau de maleabilidade interpretativa, quanto ao enfrentamento de discursos e, assim, inserir “contextos históricos” para discuti-los sob um viés que esteve escondido por anos de construção de verdades, torna-se a força motriz dos recursos metafictícios historiográficos, presentes no romance *Concerto Barroco*.

Desmistificar o caráter absolutista do objetivismo e da Verdade que não podem existir em qualquer discurso, quer seja ele histórico ou ficcional, buscar as versões da História que ficaram enterradas na trajetória dos povos hispano-americanos, como também, apresentar uma poética de sabor e valor consideráveis, sempre foram de condição *sine qua non* no construto histórico-literário dos romances do cubano Alejo Carpentier. Resta-nos, portanto, nesse contexto, ora como leitores, ora como críticos, sempre a difícil, mas não menos interessante tarefa de desbravarmos os bosques, onde a Literatura e a História andam de mãos dadas.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986
- CARPENTIER, Alejo. *Concerto barroco*. São Paulo: Companhia das letras, 2008
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980
- ESTEVES, Antônio Roberto. Encontros em Veneza (Leitura comparada de *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier e *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan). In: TROUCHE, A. L. G & PARAQUETT, M. (Org.). *Formas & linguagens: tecendo hispanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: CCLS. 2004
- ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975 – 2000)*. São Paulo: UNESP, 2010
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991

- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990
- MONEGAL, Emir Rodriguez. *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Alfa, 1974
- PIETRI, Arturo Uslar. *Quarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1990
- RIEDEL, Dirce Cortes (Org.). *Narrativa, ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988
- RINCÓN, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional, 1995
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*, Curitiba, nº 43, p. 49-59, 1994.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994