

O RETÁBULO DAS MARAVILHAS, DE CARPENTIER E COLOMBO

Odalice de Castro e Silva

Resumo

Este exercício examina as articulações entre Literatura e História, a partir da romancização do discurso historiográfico em A Harpa e a Sombra de Alejo Carpentier.

Palavras-chave: Literatura; história; romancização; discurso; estética; retábulo.

Resumé

Cet exercice examine les articulations entre Littérature et Histoire, a partir du processus de roman-cization du discours historique dans A Harpa e a Sombra de Alejo Carpentier.

A Harpa e a Sombra (1978) de Alejo Carpentier (1904 - 1980) oferece algumas efígies de Cristóvão Colombo (1450 - 1506).

Este exercício pretende interpretar, através de algumas proposições da própria obra, pontos de conexão entre a figura histórica do Descobridor e faces das efígies pelas quais nos é revelado **“o que de sua história lhe convém contar, em idioma de bom poeta dramático, idioma de jaculatória e couraça, como nos diz o narrador do romance.”**¹

À medida que as proposições forem formuladas, iremos, também, desdobrando os painéis deste retábulo crítico evidentemente tímido e pálido se comparados ao sedutor Retábulo com que Cristóvão Colombo personagem convenceu carrancudos, empedernidos e desconfiados contemporâneos.

A pergunta básica de nosso exercício é esta: como acontece a relação entre Arte Literária e História, para Alejo Carpentier, em A Harpa e a Sombra?

Para desenvolvermos o raciocínio a que nos propusemos, valemo-nos de fundamentos teóricos de escrita da História como conjunto de micro-narrativas, segundo Peter Burke² e Hayden White³, para quem a linguagem romanesca e os recursos retóricos - os tropos - por ela usados invadiram a linguagem documental, contaminando-a.

Dividimos em três partes este raciocínio acima esboçado:

1. A partir das contribuições do Surrealismo, Carpentier modifica sua percepção da realidade hispano-americana.
2. Através do Realismo Maravilhoso, A Harpa e a Sombra subverte as noções de localismo e regionalismo.
3. Através da romancização dos discursos, a História reescreve a História.

1 AS CONTRIBUIÇÕES DO SURREALISMO:

Alejo Carpentier conheceu a decisiva influência das vanguardas artísticas da virada do século e uma houve que se mostrou fecunda enquanto desejo de estilizar a soberania da Arte, à medida que reformulava conceitos assentados; entre eles o de Realismo, História, Mito, etc. Se o Surrealismo enquanto vanguarda não se firmou como estilo, contribuiu, poderosamente, a que o **“espelho”** da Arte - a Realidade - enfrentasse seu mais vigoroso desafio.

A Arte enfrenta o desafio de transformar a realidade em material estético, utilizando as forças do inconsciente, libertando o pensamento da clausura do conceito. Segundo esta proposta, seus efeitos (da arte) se estenderiam além da esfera artística, atingindo o ser social, transformando o indivíduo e a sociedade.

* Professora de Teoria Literária da Universidade Federal do Ceará
Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras - UNESP - Assis.

Estender raios de ação à sociedade concretiza uma utopia. Logicamente, isto objetiva uma tensão entre o fazer artístico e as formas de vida da sociedade, atentas ao momento histórico vivido nas primeiras décadas do século XX.

Pela soberania da Arte, a imaginação se libertaria da lógica racional, não para superá-la, mas para ambas, Arte e razão buscarem uma co-existência.

Como diz Benedito Nunes⁴ ao analisar a influência das vanguardas estéticas na formação do ideário modernista,

“deslocava-se o imaginário, de onde a atividade artística provém, da órbita da civilização ocidental para a órbita da cultura subjacente à História.”

Será preferencialmente no mundo do sujeito e de suas visões da realidade que estarão centradas as preocupações de Carpentier: numa busca do que vive além da aparência. Esta visão altera a figuração da monumentalidade dos heróis oferecida pela História.

Ainda na soleira do texto, na epígrafe que ilumina os painéis, Carpentier coloca diante de nós as peças do enigma:

“No homem: o corpo, a alma e a sombra”

Na epígrafe, as três faces da composição: o Eu, o Outro, o Invisível.

No primeiro painel - A Harpa - ou da revelação, o Papa Pio IX, através de inspiração epifânica, diante da imensidão da vista que invadia seus olhos, toma a decisão de autorizar a abertura do processo de beatificação de Cristóvão Colombo - diante dos pampas, dos Andes e do Mar.

“... um santo de envergadura planetária, incontra-verso, tão enorme que, muito mais gigante do que o legendário Colosso de Rodes, tivesse um pé fincado nesta margem do Continente e o outro nas finisterras, abarcando com o olhar, por sobre o Atlântico, a extensão de ambos hemisférios. Um São Cristóvão, Christophoros, Condutor de Cristo, conhecido por todos, admirado pelos povos, universal em suas obras, universal em seu prestígio.” (pag. 38)

Papa, então Pe. Mastai (quando vira deslumbrado os espaços infinitos, durante a viagem ao Chile), sente-se ligado a Colombo pela imagem (comum a ambos) dos sortilégios do Novo Mundo, **“esse Novo Mundo cujo só o nome põe em seu olfato um estupendo cheiro de aventuras”** (pag. 20) - a imagem grandiosa, nutrida das imagens de Marco Polo, de Mestre Jacobo, de Andrea Doria, de descobertas, sugerindo uma dimensão maior das coisas, em que o subjetivo é uma ponte para uma objetivação ideal:

“- na realidade caminho em direção a outras estrelas: acesso inicial do ser humano à pluralidade das imensidões siderais.”(pag.24)

Evidencia-se um desaparego do narrador, no primeiro painel, aos limites das aquisições científicas, às prospecções

da História, enquanto a visão heróica - surreal - do mundo se amplia até atingir proporções **“siderais”**, o que desmonta o ideal realista da Arte - oferecendo, em contrapartida, ao leitor, uma incursão do imaginário através do que lhe é mais legítimo: a liberdade do espírito.

A liberdade quebra os limites do pensamento. Essa quebra de limites se dá nesse momento epifânico, de revelação, com que os surrealistas romperam quadrantes da percepção da realidade. Conceito e imaginação parecem inconciliáveis ao Pe. Mastai, para quem **“ciência e estudo”** são **“muralhas”** que **“à direita e à esquerda, limitam seu campo de visão”** (pag. 28).

A conciliação possível dar-se-á na linguagem, sem que essas **“muralhas”** sejam abolidas pela visão alegórica do místico:

“conseguindo, com os anos fazer retroceder as paredes, embora sem destruí-las jamais, nem chegar nunca, por mais que as afaste de si, a modificar seu aspecto nem a saber o que há atrás delas...” (pag. 28)

“A Harpa” - a Revelação - o primeiro painel do Retábulo abre com ele a efabulação e o discurso enigmático, oferecendo, também, a argumentação das imagens de que se forma a composição. Através do místico, dessa outra visão das coisas, dessa trans-aparência da realidade. Como um Poeta, Carpentier abre, aos nossos olhos, o Retábulo de Colombo, dando-nos a ver, pelo olhar do Pe. Mastai - Papa Pio IX - ou da arte do século XV, de **“retábulos ensombrecidos pelo tempo, tapeçarias apagadas em seus matizes”** (pag. 11), a mística dos aventureiros, e o primeiro passo para a decifração do enigma de A Harpa e a Sombra, em sua herança surrealista.

2 O REAL MARAVILHOSO NO ROMANESCO HISPANO-AMERICANO

Alejo Carpentier faz parte dos criadores - e entre eles Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Lezama Lima, Bioy Casares, Angel Rama, Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa - do conhecido **“boom”** editorial da novelística hispano-americana nos anos 60 - 70, deste século.

Desgarrando-se dos postulados da novelística de extração realista-naturalista-regionalista, Carpentier (bem como os escritores citados, entre outros, deste período, recebendo a influência das estilizações vanguardistas e concretizadas no Romance Moderno), compreendeu estas contribuições fundamentais e aplicou-as na busca do que existe de transcendental na realidade. A forma romanesca retoma um caminho interrompido no século XIX e reassume um papel de auto-inquirição que tomara para si: **“Transforma-se, assim em instrumento de investigação e conhecimento”⁵, no dizer de Bella Josef.**

O exótico, o **“pinturesco”**, o regional perdem o descritivismo localista para buscar a trans-aparência das coisas. O que existe além do exótico?

Acreditamos que além do Surrealismo, o Expressionismo, nessa busca para ver o que há além da aparência, foi de muita importância, uma vez que se procurava ver pelo discurso o que existe dentro e além da realidade aparente.

No exótico, mas agora, pela linguagem rebuscada, elaborada e bela do Barroco (do colonizador), os criadores vão reescrever a realidade da americanidade.

A linguagem “**barroca**” de Carpentier ofereceu à narrativa romanesca, pelos caminhos do Maravilhoso, do Fantástico, do Mágico (que foram os nomes que receberam a ruptura com o real circunstancial) pela pluri-dimensionalidade do real, algumas de suas mais bem elaboradas criações.

A *Harpa e a Sombra*, a partir da “**epifania**” referida anteriormente, mostra, aos olhos do leitor, através de gradações de luz e cor, a magnificência dos aposentos, galerias, adornos, guarnições, mobiliários, vestes litúrgicas, uma ambientação em harmonia com os tons e as formas conservados na arte dos Retábulos dos séculos XV - XVI. Uma atmosfera estética como o místico ardor com que o Papa Pio IX defendia a beatificação de Colombo.

Manifestado inicialmente na “**revelação**” do Papa, o Maravilhoso vai se instalando aos poucos, apoderando-se das vontades, das coisas, da noção de realidade.

O real exposto é um real de maravilhas, porque é um real estético que quer, desde a soleira do texto ser estético, não e jamais uma descrição fiel da realidade. Real de maravilhas porque revela, expõe, desvela outra dimensão das coisas, outra “**Imago Mundi**”.

Carpentier instala-se à vontade num prodigioso manancial da narrativa romanesca e, pelo Maravilhoso, dá, ao narrador, ora Pe. Mastai - Papa Pio IX, ora Colombo, ora no absoluto domínio do Fantástico (na terceira parte - A Sombra) a comodidade de, esteticamente, recompor as feições neutras, pouco identificáveis, distantes, oferecidas pelos historiadores oficiais, que fizeram de Colombo uma efígie de moeda, sem corpo e sem alma.

A maioria dos textos dedicados ao Descobridor oferecem datas, nomes descarnados, impessoais, sem calor e sem emoção.

Através do Real Maravilhoso e do Fantástico, Carpentier traz o que era um nome - distanciado de nós por quatro séculos - e o restitui ao ardor da vida em seus sonhos e frustrações, apaixonante em sua ambigüidade de homem e de mito.

Como esses recursos a estilização do Maravilhoso e do Fantástico - fazem-se sentir mais predominantemente no primeiro e no terceiro painéis, passamos ao terceiro painel do Retábulo das Maravilhas - A Sombra, em que o personagem, Colombo, volta para “**assistir**” ao julgamento do pedido de sua beatificação.

É este à vontade permitido à Arte (aqui, pelo Maravilhoso e pelo Fantástico) que aproxima e separa História e Literatura.

Afirmamos que aproxima, uma vez que os acontecimentos são interpretados a partir de várias perspectivas, tantas quantas a realidade ofereça e não é tão-só aquela do alto e da distância isolada da narrativa do poder. E separa-as, ao reconhecermos que à Arte é dada a liberdade de recursos que, uma vez utilizados pelo historiador (amparado na imaginação para reconstituir os fatos), instalaria na mente do leitor uma descrença irremediável, em virtude de não se estabelecer, ainda na soleira do texto, o tácito pacto ficcional.

É esse pacto estético que permite o à vontade com que nos entregamos à construção da narrativa romanesca. É ele também que permite que os limites sejam desrespeitados e os sentimentos, as sensações invadam a interpretação dos acontecimentos transformados em linguagem.

No terceiro painel, a Sombra, ou o vôo definitivo - o personagem tem um encontro com uma personagem, uma imagem heróica, que alimentou seus sonhos de descobertas: Andrea Doria.

Poderíamos, talvez, afirmar que o terceiro painel é uma síntese do processo dialético que se abre com o primeiro painel. Explicamo-nos: o ritmo do discurso se dá, inicialmente, através de uma espécie de monólogo do Papa Pio IX, o segundo painel, num crescendo, acrescenta-lhe a antítese, negando-se a imagem que dele (Colombo) fizera o Papa - com o belíssimo solilóquio de Colombo entre o Eu e o Outro, para num “**finale**”, ou síntese, fechar-se com o encontro insólito entre personagens reais e fictícios, numa total quebra de limites espaciais e temporais.

Equilibrando uma certa gravidade do primeiro painel, o terceiro contrapõe a leveza descarnada do ser: é o momento do Real Maravilhoso fazer a crítica da História, por sua má vontade de desprender-se de seu carente rigor científico e buscar a harmonia entre conceito e percepção da realidade. Ou seja, o Realismo Maravilhoso olha a realidade fenomenicamente, ao interpretar as faces dos acontecimentos, permitindo uma introjeção por parte de seu intérprete. O narrador ressent-se dessa interação vida - História, quando divide o personagem em duas visadas diferentes:

“Processado ausente, forma evocada, homem de papel, voz trasladada para a boca de outros para sua defesa ou confusão, permaneceria a quase quatro séculos de distância daqueles que agora examinariam os menores trânsitos de sua vida conhecida, determinando se poderia ser considerado como um herói sublime - assim o viam seus panegiristas - ou como um simples ser humano, sujeito a todas as fraquezas de sua condição, tal qual o pintavam seus historiadores racionalistas, incapazes, talvez de perceber uma “poesia em atos” situada mais além de suas muralhas de documentos, crônicas e fichários.” (pag.148)

A metáfora que se construía no primeiro painel, a liberdade do espírito constrangida entre as “**paredes**” da ciências e da razão, junta-se, no terceiro painel, à das “**muralhas**”, numa tentativa do discurso de inscrever uma denún-

cia: a de não ver com Arte, a de que a vida daqueles que são transformados em nomes e datas e pobres efígies não são percebidos através de **“uma poesia em atos”**, o que completaria a visão da História.

Como a História, muitas vezes, apenas insiste em arquivar dados, o ser permanece preso, exposto às vicissitudes de detratores empedernidos, dominados pela intenção iconoclasta, demolidora de imagens. Como **“Sombra”** os nomes são evocados, e, a cada vez que isso ocorre, são impedidos de alçar o **“vão definitivo”**: imergir no Éter, no Absoluto.

Sob as faldas da metáfora, Carpentier alude a fundamento bíblico, segundo o qual, a nomeação, a evocação daquele que se transformou em **“Sombra”** abala o repouso do espírito. Com que sutil inteligência e sensibilidade Carpentier deixa a sabedoria dos antigos untar as dobras do texto!

A solenidade do primeiro painel, sua sobriedade e pompa estiolam-se sob a irreverente linguagem do terceiro; parece mesmo existir uma intencionalidade iconoclasta, destruindo a tensão barroca do claro-escuro dos ambientes, nas longas frases, na erudição vocabular, enquanto no último painel, após a decisão (esperada) que nega ao (talvez) último Descobridor de dar-se à Igreja como santo-marinheiro, o discurso mostra-se ao sol, à plena luz, quando Doria e Colombo (conscientes de sua trans-aparente e verdadeira condição) consolam-se da interpretação da História.

O terceiro painel, além da síntese dialética, da Retórica Narrativa, enfeixa a síntese do ser, através da epifania, também como síntese que define o ser e sua existência, não como continuidade, mas como duração. Há na vida um instante construtivo em que todo o ser vê-se no Tempo, reunido e justificado:

“...é que houve em minha vida um instante prodigioso em que, por olhar para o alto, muito alto, desapareceu a luxúria de meu corpo, foi enobrecida minha mente por uma comunhão total de carne e espírito, e uma luz nova dissipou as névoas de meus desvãos e lucubrações...” (pag.171)

Podemos ler neste **“momento epifânico”** ou **“reconhecimento”** de Colombo, (que é aquele mesmo que Borges define como o momento em que o homem sabe para sempre quem ele é), a interpretação de Carpentier à teoria do Real Maravilhoso: um momento de revelação que expõe o ser às dimensões infinitas da realidade, para alçá-lo a uma trans-aparência das coisas, revelá-lo a si mesmo, aos outros e ao mundo. Aí começa sua **“formação”**, rumo a uma dimensão realmente humana do homem, numa ascese.

3 A INFLUÊNCIA DAS LINGUAGENS DO ROMANCE NOS DISCURSOS CONVENCIONALIZADOS

A **“romancização”** dos discursos convencionalizados propicia (quando o romance atinge sua plenitude, no século

XVIII), entre outros efeitos estilísticos, a quebra da distância épica, a absorção de formas como Cartas, Diários, formas versificadas, etc, a reinterpretção da realidade através de total desfiguração dos elementos narrativos, como personagem, trama, tratamento do tempo e do espaço.

O segundo painel, o mais belo dos três que compõem o Retábulo das Maravilhas de Colombo, a que Carpentier chamou **“A Mão”**, é talvez, um dos mais bem elaborados solilóquios da narrativa romanesca moderna. Talvez apenas o solilóquio de Virgílio, o Poeta, em seus últimos instante de vida, depois de entregar os manuscritos da epopéia dos romanos⁶ a Augusto, se lhe equipare em emoção e beleza.

No segundo painel reside, provavelmente, a concentração poética mais densa da narrativa de Carpentier. Justificamos a conjectura através de pontos que examinamos a seguir:

1. a coexistência de diferentes linguagens, no texto, conferindo ao discurso um tecido heterogêneo;
2. essa heteroglossia propicia uma tensão mais vigorosa e sensível aos níveis do discurso, descobrindo zonas de contato e expondo-as aos perigos dos limites;
3. a(s) perspectiva(s) narrativa(s) determina(m) posições ideológicas;
4. a seleção dos fatos impõe ao discurso um desafio temporal: uma luta contra (e no) tempo.

A disseminação do argumento romanesco, segundo argumenta Bakhtin⁷ em estudo a respeito da romanização da linguagem, é responsável pelo modo como os diversos gêneros estabelecidos, ao seu contato, soam de um modo diferente.

“A Mão”, em *A Harpa e a Sombra*, constitui-se, em nosso Retábulo Crítico, uma **Confissão**, em que diferentes linguagens provenientes das citações dos Diários, dos versos de Sêneca e passagens de Cartas se reúnem, para, num diálogo de vozes autônomas, compor um tecido em que a novidade é, justamente, a despadroneização dos discursos aí em convívio.

Sem permitir que a fruição estética fuja através do exame crítico, procederemos de modo a que a mão que tange a Harpa nos acompanhe.

Os versos de Sêneca ressurgem, gloriosamente, nos lábios que seduzem a Rainha. Em meio à confissão de embustes, mentiras e trapaças, os versos brilham e, como signos iluminados, voltam à circulação da Escritura.

“ ‘quando se erguia em meio ao coro das mulheres - de todas as mulheres do mundo - os rostos das demais se apagavam diante do esplendor do seu’ (...) E, naquele dia, movido por uma audácia da qual me teria achado incapaz, pronunciei palavras, como que ditas por outro - palavras que não repetirei em minha confissão - que me fizeram sair dos aposentos reais quando começavam a soar as alvoradas do acampamento”. (pag. 79)

A Rainha é Medéia, a que conduz Jasão à conquista do Tosão de Ouro, sem contudo perder a dupla condição que lhe imprime o romanesco: o estado régio e a susceptibilidade de feminina aos encantos da cortesia, poupando-a da clausura mítica, o que abalaria a crença romanesca.

O mito, no tratamento que lhe deram os escritores “surrealistas”, guarda, com sua ancestralidade clássica, vínculos tais que, apesar do passado e sua distância, não somos impedidos de transpormos milênios e vê-los (aos mitos) com olhos reverentes e paródicos - como faz a linguagem poética.

A linguagem romanesca moderna parodia a expressão clássica, e, embora o faça muitas vezes em sátira mordaz, isto não apaga o encanto e a delicadeza com que o novo poeta canta Medéia e a paixão por Jasão - o Almirante dos Argonautas.

A música da Harpa que conduz os Argonautas envolve-a numa aura mística e mítica que não pede pactos - na epopéia. A linguagem épica não conhece choques, é pura e límpida, está emoldurada numa dicção que lhe é própria. Está a salvo dos ataques dos discursos que estiolariam sua natureza perfeita e acabada, numa leitura do século XX.

Não é isto o que ocorre com a linguagem do romance: ela contamina e é, ela mesma, um amálgama. Sua natureza prismática confere-lhe um poder de irradiação e reverberação - o que assegura ao gênero (nesse duplo movimento) um saudável e fecundo diálogo de discursos e tons em seu próprio cerne.

Inserindo-se sutis e delicados, os versos de Sêneca não só emolduram a cortês devoção de Colombo à sua Rainha, como ainda servem de auto-justificação para a missão, senão de Cristóphoros, mas de Descobridor de mundos estelares:

“... e um novo marinheiro como aquele que foi guia de Jasão, que teve nome de Tífis, descobrirá novo mundo e, então, não será a ilha de Thule a derradeira das terras”. (Sêneca)

“Nesta noite vibram em minha mente as cordas da harpa dos escaldas narradores de façanhas, como vibram no vento as cordas dessa harpa alta, que era a nau dos argonautas”. (pag.64)

As metáforas aos poucos se hiperbolizam em imagens grandiosas, como siderais eram os sonhos de Colombo.

Esses desvios do referencial lingüístico, na linguagem oficial de documentos, diários e cartas, relatos, acabam por tirar-lhes a sisudez, a neutralidade, a imparcialidade de discursos “verdadeiros”, consagrados, rígidos em sua referencialidade. E uma sub-reptícia contaminação de linguagens poetiza toda a Confissão de Colombo. Entendemos que só assim, através de vários recursos para dizer-se, o personagem de dividiu e confessou até a exaustão, mostrando-se em sua (nossa) natureza vária.

Lembramos as hiperbólicas e inverossímeis descrições das terras descobertas, as comparações que raíam o

absurdo. E, entre figuras que cresciam das metáforas às hipérboles, a linguagem oferece-nos um personagem de ficção que se descobre diante de nós mais vivo do que muitos vivos, através de “**relações e cartas**”:

“... lhe mostrei a maravilhosa paisagem dos abetos, dos trigais silvestres, com suas torrentes prateadas de salmões; lhe pintei os momicongos, adornando-os com colares de ouro, pulseiras de ouro, peitilhos de ouro, cascos de ouro, e lhe disse que também adoravam ídolos de ouro e que o ouro, em seus rios, era coisa tão abundante como o calhau na meseta castelhana...” (pag.82)

Através de um sonho patinado de ouro, o ouro que confere tons iluminados aos Retábulos que se esculpam, lavravam e pintavam no século XV, prenunciam-se os frescos barrocos que passariam a representar o homem saído do sonho renascentista, dividido entre os sentidos e a razão. Esse homem é que Carpentier delinea em Colombo, o da confissão, não obstante o personagem afirmar que:

“A primeira coisa era atravessar o Mar Oceano: depois viriam os Evangelhos - que esses caminhavam sozinhos”. (pag.68)

Essa era a urgência que impelia Colombo rumo ao seu destino e não é o mesmo que argüirá a si mesmo de subestimar o primado do evangelhismo (ou mesmo de esquecerlo por completo) em suas conquistas planetárias.

O homem de Carpentier está longe do épico e do renascentista. A romancização das linguagens quebra as distâncias, conseqüentemente, presentifica, destruindo as máscaras em que os mitos se resguardam.

Colombo expõe-se até o cerne de sua condição de ser textual, através de textos em diálogo.

Como ser textual, ele é um processo de e em elaboração: mesclam-se e agem entre si os diferentes discursos utilizados e as gradações referenciais expõem o personagem aos limites da “**verdade**” e da ficção.

Assim, mais verossímil é o discurso que multivariado não condena os atores à prisão da convenção tácita.

História e ficção, na imanência da narrativa romanesca, resguardam o personagem em sua condição humana, num equilíbrio antes de tudo discursivo e artístico, em que verdade documental e imaginação, tacitamente, em mútuo assentimento, velam suas próprias fronteiras.

Se a hipérbole confere ao Real Maravilhoso rédeas soltas ao sonho, os limites textuais, o realismo formal contém os rompantes e os excessos, impedindo que o riso destrua e desmoralize o “**tonus**” demasiado humano da confissão.

Os três painéis distribuem pontos estratégicos de observação e direção da narrativa.

No primeiro painel, a voz que assume a narração é a do Papa Pio IX, através, principalmente, de entabulação

mental, atando fios temporais diversos: o presente e sua condição de Mentor da Igreja, o passado de sua infância, o empobrecimento de sua família; e, sobretudo, sua viagem ao Chile, o retorno ao presente com o pedido de beatificação.

A revelação do Papa dá-se através de perspectiva unívoca, dirigida para uma intencionalidade que não mascara a transposição de efeitos: a beatificação de Colombo faria avultar seu próprio nome, como Provedor do Santo-marinheiro. A intenção é clara e deixa nenhuma sugestão de desprendimento e abnegação. Glória através da glória de outrem.

No painel segundo, da Confissão, o ponto de vista biparte-se: Colombo confessa-se e à sua consciência.

“... Quando me mostro no labirinto do meu passado nesta hora última, me assombro diante de minha vocação natural de farsante, de animador de entrudos, de armador de ilusões, à maneira dos saltimbancos que, na Itália, de feira em feira - e vinham amiúde a Savona - levam suas comédias, pantomimas e mascaradas. Fui corretor de retábulo, ao passar de trono em trono meu Retábulo das Maravilhas”. (pag 137)

Os pontos de vista - do Eu e do Outro - rompem a imagem concebida pelo Papa Pio IX - a máscara aponta uma segunda pele, da qual se descola. Ao mesmo tempo, duas interpretações. Uma - a do herói, o vencedor, apesar de tudo; e a do Outro - a que confessa pendores naturais para a farsa e o embuste. Neste ponto, a narrativa cumpre uma função oblíqua: desvela posições, atitudes éticas e morais.

Colombo, em seu inesquecível **“Confiteor”**, delinea uma atitude de autonomia e auto-suficiência diante de instituições e convenções:

1. sua atitude diante da mulher é de cortesia e dignidade;
2. válido era o saber dos marinheiros, intuitivo, ouvindo a sabedoria da natureza;
3. as classificações convencionais eram ignorância do desconhecido:

“Cada dia eu achava mais gosto em estudar o mundo e suas maravilhas - e de tanto estudá-lo tinha como que a impressão de que o mundo me abria pouco a pouco as portas arcanas atrás das quais se ocultavam portentos e mistérios ainda tidos em segredo para o comum dos mortais.” (pag. 52)

4. inveja o Rei Salomão por seu Conhecimento e, principalmente por, através de marinheiros, este soberano se aposar de informações e segredos;
5. à meia voz, confessa sua ignorância no trato com instrumentos (o Astrolábio), recursos (mapas e documentos), avanços científicos (cálculos matemáticos e distância em milhas), confundindo-os:

“Negamos muitas coisas porque nosso limitado entendimento nos faz crer que sejam impossíveis.” (pag. 57)

Colombo lança sua defesa numa argumentação que sintetiza suas crenças e atitudes diante de si e dos homens, expondo independência e soberba:

“... docta ignorância, abridora das portas que conduzem ao infinito, oposta à lógica escolástica, de palmatória e carapuça, que põe mordaza, venda e olheira nos arrojados, nos videntes, nos Portadores da Idéia, verdadeiros cefalóforos, ansiosos para violar as fronteiras do ignoto...” (pag. 87)

Essas posições confessadas pelo personagem instalam-se na fronteira **“relativamente aberta”**, hoje, entre História e Ficção, a qual, segundo Peter Burke⁸, **“não é tão rígida como as fronteiras entre os Estados modernos, com arame farpado e soldados armados”**.

Nesta fronteira, a ideologia do personagem mostra-se diante da **“doxa”** vigente desafiando-a, interpretando a posição que defendeu diante da Ciência e da História - enfrentando-as:

“... e de minhas navegações tirava grande proveito ao aprender as artes de navegar - embora, para dizer a verdade, mais me fiava em meu acerto particular em repertoriar o cheiro das brisas, decifrar a linguagem das nuvens e interpretar os tornassóis na água, do que em me guiar por cálculos e aparelhos.” (pag. 51)

Como elemento básico da contaminação dos discursos (e suas objetivações) pela linguagem romanesca, destacamos a luta travada pelo narrador com o tempo, na seleção dos acontecimentos.

Seguindo o raciocínio de Peter Burke,

“os historiadores precisam manter-se colados à evidência, mas precisam também usar sua imaginação, especialmente para interpretar os “fatos” brutos”.

Para interpretar a história, historiador e romancista, pelo viés da imaginação, utilizam a noção de construção e nessa construção enfrentam a seleção e a ordenação do tempo, condição essencial para o domínio narrativo: o que contar e quanto contar.

Carpentier consegue, isolando, da História de Colombo no enfrentamento com o Tempo, as últimas horas daquela tarde, o que lhe permite que o diálogo História - Ficção seja muito mais livre, concedendo ao discurso o alongamento necessário a que o personagem - uma unidade tripartite - permita à enunciação uma igual tripartição.

Ao final da Confissão, presenciemos tripla transição de pessoalidade: Eu - (se) - tu, destacando o Outro que assume o discurso, a voz do Julgamento, a voz neutra da História, dos pósteros:

- a) “... morreu Columba, unida a mim em uma façanha o bastante povoada de prodígios para ditar uma canção de gesta -”

b) “Já se diz que minha empresa foi muito menos arriscada que a de Vasco da Gama... menos arriscada que a do grande veneziano que esteve vinte e cinco anos ausente e foi dado por morto ...”

c) “E isso o dizem os espanhóis, que sempre te viram como estrangeiro. E é porque nunca tiveste pátria, marinheiro (. . .) onde nada se te definiu jamais em valores de não verdadeira,”

d) “Narrador entre duas águas, naufrago entre dois mundos, morrerás hoje, ou nesta noite, ou amanhã, como protagonista de ficções, Jonas vomitado pela baleia, dormente de Éfeso, judeu errante, capitão de barco fantasma...” (pp. 140-141)

Carpentier dissolve o personagem, repartindo-o entre três pessoas do discurso. O autor entrega-o ao “**tu**”, e esta é a pessoa gramatical da argüição de seus erros.

O Tríptico de Carpentier e Colombo relança, na circulação dos signos da Arte, um rico estilo plástico: o Retábulo, cultivado desde a antigüidade clássica como superfície para escrever com estilete. Carpentier usa a evocação do Retábulo para expor, em três painéis, o sonho, a confissão e o vôo do Almirante dos Argonautas.

O Retábulo das Maravilhas tem suas dobraduras unta- das com música e poesia. Os sons da harpa de Medéia - Rainha e as cores esfumadas de figuras-palavras recolhem-se entre as molduras e permitem que os sussurros da Confissão, uma vez dobrados os painéis, ressoem no Tempo e no Espaço, a cada vez que uma alma, sem pressa, delicadamente, entrebra os códices-painéis, e, em leve rumor, as charneiras e dobraduras revelem o drama do Mercador de Retábulos.

Entre a máscara (que Colombo forjou representando um “**telheiro-retábulo**” de maravilhosas ilusões) e o enigma (o outro Eu em que sua face se transformou visto de dentro) - Colombo é o jogo das faces de Juno - não o deus dos épicos - mas o Juno dessacralizado do herói romanesco.

Entre a máscara e o enigma, entre a História e a Arte - o herói se debate, consumindo pela certeza de ser disfarce e mistério.

A angústia atenuada depois da confissão é o que resta das antigas narrativas. Como um sentimento ancestral, ainda garante a mística da Poesia, o direito à imaginação, um alento que não separa de todo Vida e Arte, logicamente, História e Poesia.

A mediação entre História e Poesia obtida por Carpentier faz-se de forma a deixar o nome-figura de Colombo marcado pela ambigüidade de uma Arte - a do Retábulo - envolta em dobras escuras, patinadas do Tempo.

A Arte devolve à História o nome-figura de Colombo. A ela ele retorna, refeito, reconstruído, desafiando-a com suas

contradições, fraquezas, ideais e sonhos. Agora Colombo retorna à História patinado de signos poéticos.

Assis-SP, Outubro de 1994.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. A Harpa e a Sombra, Trad. de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro, 1987, pag. 144. Todas as citações remetem a esta referência, e as páginas doravante são indicadas no próprio trabalho.
2. Utilizamos principalmente os capítulos “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro” e “A História dos acontecimentos e o retorno da narrativa”, na obra A Escrita da História - Novas Perspectivas, de que Peter Burke é organizador. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, EDUSP, 1992.
3. De Hayden White, utilizamos a teoria da imaginação na reconstrução dos acontecimentos e a influência dos modos literários e tropos retóricos - metonímia, metáfora, ironia, etc. na linguagem documental. Meta - história: A Imaginação histórica no século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo, UNESP, 1992
4. Valemo-nos da percuciente análise de Benedito Nunes sobre as vanguardas estéticas em “Estética e Correntes do Modernismo” em O Modernismo (Org.) Affonso d’Ávila. São Paulo, Perspectiva, 1975. Pag. 44
5. “O Real Maravilhoso em Carpentier”, em O Espaço Reconquistado (Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo), de Bella Josef. Rio de Janeiro, Vozes, 1974. O ensaio examina a teoria do Real Maravilhoso na obra de Carpentier; no entanto, a obra A Harpa e a Sombra, de 1978, não consta da análise. Mas Alejo Carpentier, até aí, em obras anteriores já traçara as linhas do novo Real.
6. Referimo-nos ao poema-romance A Morte de Virgílio, de Hermann Broch. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1982. A primeira edição é de 1958.
7. Valemo-nos da teoria da romancização da linguagem de Mikhail Bakhtin, exposta em Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). São Paulo, Ed. UNESP, 1975. Por um processo de disseminação, a linguagem do romance alteraria os discursos convencionalizados.
8. Trata-se de afirmação colhida em Entrevista concedida pelo historiador Peter Burke a José Geraldo Couto, para o Caderno Mais! do Jornal Folha de São Paulo, 11 de Setembro de 1994, pag. 04. Ainda no mesmo Caderno podemos ler elucidativas colocações sobre o papel da linguagem romanesca no discurso da História, em Entrevista de Hayden White, concedida a Bernardo Carvalho. Entre outras colocações, a de que o passado é uma construção da linguagem, em que não está ausente a imaginação.