

O Realismo Maravilhoso e o Surrealismo em confluência – uma análise de *Concierto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier

THIAGO MIGUEL ANDREU

Mestrado em Estudos Literários – UNESP
thiagoandreu@hotmail.com

Resumo

Muitas coincidências ou pontos em comum têm sido revelados pela crítica entre o Realismo Maravilhoso carpentieriano e as propostas vinculadas ao Surrealismo, o que nos faz perceber a importância deste último ao desenvolvimento do referido ideário de realismo, que recairia sobre a literatura hispano-americana do século passado. Essa questão toma mais vigor, se a produção literária de Carpentier for vista como um paradigma para tal afirmação, como também, se o fato do escritor cubano ter pertencido aos primeiros grupos do Surrealismo for trazido à baila. Diante desse panorama, o presente trabalho tem como objetivo analisar o Realismo Maravilhoso frente às outras modalidades do Fantástico, tendo como objeto comparativo, o Surrealismo europeu. Os tópicos literários que aproximam (ou distanciam) as duas vertentes tomam como eixo de aplicação o romance *Concierto Barroco* (1974).

Palavras-chave: Realismo Maravilhoso, Surrealismo, *Concierto Barroco*.

Resumen

Muchas coincidencias o puntos en común han sido revelados por la crítica entre el Realismo Maravilloso carpentieriano y las propuestas del Surrealismo, lo que nos muestra la importancia de este último al desarrollo del ideario realista, que estaría en la literatura hispanoamericana del siglo pasado. Esa cuestión es estimulada, si la producción literaria carpentieriana es vista como um paradigma para tal afirmación y si, aún, el hecho del escritor cubano haber pertenecido a los primeros grupos del Surrealismo es puesto a la vista. Frente a ese panorama, nuestro trabajo tiene como objetivo analizar el Realismo Maravilloso, relacionándolo con las otras apariciones de Fantástico y con el Surrealismo europeo. Los tópicos literarios que aproximan (o distancian) las dos vertentes tienen como eje de aplicación la novela *Concierto Barroco* (1974).

Palabras-clave: Realismo Maravilloso, Surrealismo, *Concierto Barroco*.

1 - Delimitação do Realismo Maravilhoso

Consideremos, antes de qualquer coisa, dois campos espaciais, no processo de produção do texto: o do plano real¹ e o do plano sobrenatural. É válido, para

¹ Seguiremos o preceito carpentieriano de “*escala de proporciones*” (CARPENTIER, 2003, p. 132) para o limite do conceito de real, ao passo que a transgressão dessa suposta *escala* atribuiremos ao eixo da sobrenaturalidade. A referido

compreendermos melhor o gênero, termos em mente o pressuposto de que existe a realidade, já que, nesta direção, chegamos a um ponto de inferência que não isola a obra de seu contexto. Esclarecemos, aqui, que não é o paradigma “Literatura como representação fidedigna do referente” que empregamos, mas, por ora, partimos apenas da não-anulação da referencialidade, pois ela nos será muito útil.

A ideia exposta no parágrafo anterior está ligada ao fato de o Realismo Maravilhoso, como se sabe, já por sua nomenclatura, ser composto por um binômio: um substantivo pretensiosamente concreto (Realismo) que recebe caracterização de um adjetivo abstrato (Maravilhoso). Fato que nos obriga a averiguar duas questões: o momento e o processo de conexão entre eles.

Entendemos que o mundo textual, para esse gênero, se constrói como um espaço de fluxo e de encontro desses dois aspectos. Assim sendo, há uma espécie de homogeneização em sua estrutura, já que são oriundos de fontes diferentes, mas articulados em uma mesma instância: o texto, não havendo o considerado enfrentamento entre o natural e o sobrenatural.

Para Carpentier, a neutralização entre esses dois pólos é obtida por questões puramente pragmáticas. O autor afirma que tal fenômeno ocorre pelo fato de a América ser considerada um conjunto complexo de caracteres que se relacionam ao maravilhoso. Questões que marcam a História desse continente, como também a exuberância do ambiente, em contato com a fé e o milagre constituem o potencial que demarcaria seu Real Maravilhoso americano:

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

Isto posto, chegamos a uma ancoragem textual que funcionaria como uma abertura para podermos direcionar nosso trabalho a uma vertente pragmática, considerando o plano Real como o *discurso oficial* da História do Continente

Americano, que se encontra, de maneira harmônica, com o *discurso mítico* dessa mesma História, tomando feição “realista” e, ao mesmo tempo, não descartando sua caracterização do “maravilhoso”, no discurso narrativo.

De fato isso é possível, pois como assinala Emir Rodríguez Monegal (1974, p. 25), em seu *Narradores de esta América II*, Carpentier “*continúa creando, página a página, su América de fábula*”.

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

Por outro lado, tem-se ainda, no leitor uma espécie de sinalizador da ocorrência de uma possível ruptura; neste sentido, o mundo extratextual passa a ser um referente ideal, para avaliação dos fenômenos que ocorrem no texto. Esse modelo é acionado pelo indivíduo, no ato da leitura, como uma espécie de crivo do que seria natural e do que não o seria na narrativa.

Chegamos, aqui, a duas conclusões bastante importantes, e que são o degrau inicial para compreendermos o Realismo Maravilhoso:

1. Na Literatura Fantástica é notório o choque entre essas duas instâncias (Natural e Sobrenatural);
2. O Narrador, as Personagens e o Leitor são peças-chave para revelar a aparição do referido rompimento².

A definição de Todorov (1972, p. 34) sobre o Fantástico, em *Introducción a la literatura fantástica*, nos apresenta um dado muito relevante, trazendo à tona

² Não aprofundaremos nos desdobramentos que este direcionamento implica, já que em nosso trabalho, temos como foco, apenas, o Realismo Maravilhoso Americano.

a noção de uma determinada “*vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural*”.

Encontramos, ainda, no que David Roas³ (2001, p. 13) diz a respeito do gênero, em “*La Amenaza de lo Fantástico*”, uma formulação bastante pertinente ao direcionamento dado a nosso estudo. Para o autor, o Realismo Maravilhoso toma feições definitivas, distinguindo-se da Literatura Fantástica porque “*no produce enfrentamiento entre lo real y lo sobrenatural*” e, por outro lado, afasta-se da Literatura Maravilhosa, por “*ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles*”. Roas avança, concluindo que o Realismo Maravilhoso seria “*una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso*” (p. 13).

Realmente, no Realismo Maravilhoso, temos a não-ruptura entre os planos, já que eles estariam nivelados e pertenceriam a uma mesma problematização. A narração, muitas vezes, objetiva, neste gênero, o verossímil, o entrelugar entre a História e os Mitos, o “Outro Sentido”, por meio da “não-disjunção”⁴ (CHIAMPI).

Chiampi diz, ainda, que “o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia européia” (p. 39), o que reafirma a posição de alguns teóricos sobre o Realismo Maravilhoso se manifestar como uma transgressão do foco europeu, como também, seu discurso narrativo ser uma espécie de conciliação entre o já dito, com o que haveria de ser dito, produzindo um universo mítico, de cunhagem ideológica.

2 - O Realismo Maravilhoso e o Surrealismo

Ao percorrermos o prólogo de Carpentier ao seu romance *El Reino de este mundo*, notamos que o autor cubano reitera o discurso bretoniano, no processo de construção de seu ideário sobre o Realismo Maravilhoso. Abrimos nossa

³ Referimo-nos, aqui, ao texto “*La amenaza de lo fantástico*”, que se encontra no livro organizado pelo próprio David Roas, intitulado *Teorías de lo Fantástico*.

⁴ Irlemar Chiampi, ao longo de seu estudo *O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-americano*, utiliza-se de tais conceitos para organizar o estudo do referido gênero.

discussão com duas passagens dos *Manifestos Surrealistas* (1985) que aproximam em alguns aspectos o Real Maravilhoso carpentieriano das ideias desenvolvidas por Breton, anteriormente.

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

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

No primeiro fragmento, destacamos no discurso, uma busca pelo que os surrealistas nomeavam como “supra-real”⁵, ou o que estaria além dos limites reais e que seria esse o “ponto do espírito” de comunicação entre dois pólos opostos ou distantes, como a “vida” e a “morte”, ou o “comunicável” e o “incomunicável”. Vale salientar, ainda, que estes, segundo Breton, “cessam de ser percebidos como contraditórios”, como condição.

Ora, o Realismo Maravilhoso carpentieriano propunha, de maneira muito semelhante, uma visão de América, cujo elemento fundamental seria o maravilhoso; e este último, para o autor cubano, apresentaria uma postura de *não-contradição* frente à realidade, com a justificativa de ser próprio do continente americano esse caráter de elevação do real, através da “fé” e do “milagre”.

Ainda nessa aproximação entre distantes, é válido notar que a narrativa carpentieriana desenvolve interessante trabalho com o tempo diegético. Esse aspecto, muitas vezes, produz um efeito estilístico de anulação dos limites entre presente, passado e futuro (como ocorre no romance *Concierto Barroco* e também no conto “Viaje a la Semilla”(1944), por exemplos).

⁵ Não havia por parte dos surrealistas uma intenção de negar a realidade empírica, e sim, alargá-la, conseguindo alcançar revelações que estivessem além dos limites dela.

Monegal (1974, p. 24, 25) salienta que o escritor cubano apresentava tal postura em suas narrativas, sendo ele “*cada vez más obsesionado por las perspectivas temporales de la experiencia humana*”, buscando através de “*imaginación*”, “*explorar simbólicamente la anventura del ser americano en las varias dimensiones del tiempo y el espacio*”. O autor de *Narradores de esta América II* segue, concluindo que Carpentier apresenta um “*narrador de gran ambición estilística, sutil descriptor*”, que “*desarrolla pausadamente en sus novelas una investigación personal sobre la existencia del tiempo, sobre su reversibilidad, sobre su naturaleza cíclica*”.

A questão que envolve a temporalidade é reiterada na segunda passagem, em que Breton considera o tempo uma “*velha farsa sinistra*”, um “*trem perpetuamente saindo dos trilhos*”, metaforizando seu caráter de instabilidade.

A insistência do autor dos *Manifestos* em atingir o que está escamoteado [temos acesso ao que se pretendia que “*não era*”], como também sua postura altiva e contrária a tudo o que estivesse estagnado [rejeitamos sem hesitação a idéia da única possibilidade das coisas que “*são*”] são elementos que reverberam no discurso carpentieriano sobre o Real Maravilhoso.

As evidências apontadas até aqui fazem parte de uma série de aproximações que podem ser feitas entre Breton e Carpentier. A origem dessa característica possivelmente estaria relacionada ao fato de o autor cubano ter participado do grupo surrealista, colaborando para a revista *La révolution surréaliste*⁶ e, posteriormente, como se sabe, protagonizando um ataque ideológico contra tal estética, conhecido como a Querela de 1930, tendo como texto, *Un cadavre*⁷, direcionado eufemicamente a Breton, na figura de Lautréamont.

A pretensão carpentieriana de lograr uma emancipação americana, por meio de um esfacelamento do ideário europeu, como também, desfazendo-se dos postulados surrealistas, é óbvia. Até certo ponto, o autor conseguiu avançar,

⁶ Revista lançada em 1925, em concomitância com o interesse dos surrealistas por questões políticas e filosóficas relacionadas ao Marxismo e ao Partido Comunista.

⁷ Texto de 1930, escrito pelos dissidentes do Surrealismo. Além de Alejo Carpentier, tal ataque teve a participação de George Bataille, Michel Leiris e Jacques Prévert. O título fazia referência, ironicamente, à prática dos surrealistas do cadáver extraordinário (cadavre exquis).

reivindicando uma teoria que fosse perpassada pelo ideal de americanidade⁸; entretanto, inegável é a influência dos *Manifestos* em seus estudos acerca do Real Maravilhoso.

Monegal, em *Borges: Uma Poética da Leitura* (1980), quanto a esse aspecto, assinala:

“Há uma certa ambigüidade na atitude que mostra Carpentier com respeito ao Surrealismo em 1949. Nesses anos, o escritor cubano (mas de pais europeus) parece estar muito empenhado ainda em realçar suas raízes americanas. Daí seu rechaço ao instrumental maravilhoso que herda o surrealismo, e que (...) daí seus ataques a Lautréamont que mascaram ataques a Breton. Isto tudo permite-lhe separar-se nitidamente de um movimento, que, afinal de contas, é europeu em suas origens.” (MONEGAL, 1980, p. 152)

A rigor, ainda que consideremos o discurso carpentieriano de 1949 como uma ideologia que reclama o genuíno americano, libertando-o dos paradigmas europeus, não podemos negar a “ambigüidade” apontada pelo crítico uruguaio a respeito desse assunto, já que Carpentier, ao promulgar seu Real Maravilhoso, perpassa as tessituras surrealistas, ao mesmo tempo em que tenta negá-las. Esse teor ambíguo/duplo toma mais veemência se reiterarmos que o autor de *El reino de este mundo* havia compartilhado, anteriormente, do ideário bretoniano.

Também nesse sentido, Chiampi (1980, p. 34) aclara que “não é difícil identificar nos meandros” da definição de Realismo Maravilhoso “aquela verdade essencial que os surrealistas faziam coincidir com o maravilhoso: o ‘merveilleux’”, ratificando as influências de Breton na concepção de Carpentier sobre o gênero.

3 - *Concierto Barroco*: Confluências entre o Realismo Maravilhoso e o Surrealismo

Em inícios do século XVIII, um milionário mexicano (nomeado, na história, apenas como Amo), deixa o Novo Continente para uma temporada de luxos e prazeres em Veneza, com seu criado negro, Filomeno. Os dois passam,

⁸ Aderimos à noção de Cuccioletta (2001), tomando o termo como sendo “uma dimensão mais ampla de partilha de identidades que se abre em outras leituras possíveis da questão da integração continental”.

primeiramente, pela Espanha, e (fato bastante importante, já que agora o ponto de vista se desloca do colonizador ao colonizado) constatam que, ao contrário dos rumores que corriam na América de que esse país seria belo, limpo e harmonioso, encontram-no feio, sujo e envelhecido. Transcorrido algum tempo de viagem, chegam a seu destino; a cidade de Veneza está em pleno Carnaval, o Amo e seu criado protagonizam um concerto diferenciado, que reunirá os maiores nomes da Europa barroca, mesclando a música do Velho e do Novo Mundo, fatos, espaços e personagens da História, transgredindo barreiras cronológicas.

No que diz respeito à formatação do discurso do romance, destacamos três pontos de convergência entre o Realismo Maravilhoso e o Surrealismo:

I – Linguagem Barroca/Neobarroca x Escrita Automática

A linguagem estilística barroca é apontada pela crítica hispano-americana como uma das manifestações do gênero realismo maravilhoso, marcando não somente a obra do autor que o propõe, como também se estendendo à de outros escritores, como Lezama Lima, Severo Sarduy e Reinaldo Arenas (a citar alguns).

Carpentier já nos antecipa em seu texto "*Lo Barroco y lo Real Maravilloso*"⁹, uma consideração acerca do estilo como uma manifestação linguística tipicamente americana. Tendo isso como preceito estilístico, o autor buscaria a palavra própria do Novo Continente, que não fosse contaminada pela língua do colonizador e, por conseguinte, que não desconsiderasse os elementos que compõem sua cultura, no processo de construção do discurso.

O romance *Concierto Barroco* apresenta, em toda sua extensão narrativa, ocorrências do emprego dessa estética; selecionamos duas delas para abriremos nossa discussão:

"em amarelo-laranja e amarelo-tangerina, em amarelo-canário e em verde-rã, em vermelho-romã, vermelho de pisco-de-peito-ruivo, vermelho de caixas chinesas, trajes axadrezados em anil, e açafraão, laços e rosetas, listras de pirulito e de pau de barbearia, bicórnios e plumagens, furtacor de sedas metido em turbamulta de cetins e fitas, turquices e mamarrachos,

⁹ Ver *Razón de Ser*, de Alejo Carpentier. Coletânea de ensaios, publicada em Cuba, pela primeira vez em 1984. O autor, neste momento, nos apresenta forte preocupação com o caráter barroco encontrado na formação da identidade hispano-americana.

com tal estridor de címbalos e matracas, de tambores, pandeiros e cornetas, que todas as pombas da cidade, num só vôo que por segundos enegreceu o firmamento, debandaram para margens distantes.” (CARPENTIER, 1985, p. 36)

“O Mestre — pois todas o chamavam assim — fazia as apresentações: *Pierina del violino. ... Cattarina del cornetto... Bettina della viola... Bianca Maria organista... Margherita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone... Claudia del flautino... Lucieta della tromba...* E como eram setenta, e o Mestre Antonio, por tudo que bebera, confundisse umas órfãs com outras, pouco a pouco seus nomes foram se reduzindo ao instrumento que tocavam. Como se as moças não tivessem personalidade, ganhando vida em som, apontava-as com o dedo: *Clavicémbalo... Viola da braccio... Clarino... Oboe... Basso di gamba... Flauto... Orga-no di legno... Regale... Violino alla francese... Tromba marina... Trombone...*” (CARPENTIER, 1985, p. 44)

A proliferação descritiva, recurso do estilo Barroco/Neobarroco, é detectável, com certa tranquilidade nos dois fragmentos anteriores. O discurso toma o processo de enumeração como artifício e avança de forma disparatada. No primeiro caso, com as cores [amarelo-laranja e amarelo-tangerina, em amarelo-canário e em verde-rã, em vermelho-romã, vermelho de pisco-de-peito-ruivo, vermelho...], ao passo que no segundo, o trabalho se desenvolve, em um primeiro momento, com nomes próprios femininos [*Pierina del violino... Cattarina del cornetto... Bettina della Viola...*], seguindo com o emprego de instrumentos musicais, num jogo de paralelismo e proliferação [*Clavicémbalo... Viola da braccio... Clarino...*].

O caráter que se deve salientar nesse processo estilístico, utilizado por Carpentier, é o de apresentar um certo grau de liberdade na construção da linguagem textual, já que é por meio dela que se propõe o modo americano de se ver e caracterizar tudo, na narrativa. Nesse ponto, Alejo Carpentier e Breton se encontram, ainda que, mantenham focos distintos. Se, por um lado o autor cubano reclamava uma língua própria para expressar a americanidade, por outro, o autor dos *Manifestos*, já havia proposto um referencial linguístico para alcançar a expressão do sonho; no caso, a escrita automática, como também o emprego do processo de monólogo interior discursivo.

Assinalamos essa característica de cunho libertário, pelo fato de que ambos os autores se propunham a esfacelar o que se tinha como pré-determinado ou estagnado nos modelos da literatura. Octavio Paz, em *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)* (1974, p.29), aclara, quanto a esse aspecto que “*el surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que*

hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida". Ou, ainda nas palavras do próprio Breton (1985, p. 155), "[...] de qualquer modo será motivo de orgulho para nós termos contribuído para estabelecer a inanidade escandalosa do que [...] era necessário o pensamento sucumbir *afinal* sob o pensável".

Observe, ainda esquematicamente o que ocorre entre as duas vertentes:

<i>VERTENTE LITERÁRIA</i>	<i>LINGUAGEM</i>	<i>OBJETO DE EXPRESSÃO</i>
Surrealismo	→ Escritura Automática	→ Sonho
Realismo Maravilhoso	→ Barroquismo	→ Americanidade

Nesse prisma, o estudioso Cristo Rafael Sánchez (2007, p. 151), afirma, em seu livro *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana : Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, que para o autor de *El reino de este mundo*, "lo barroco es tanto una postura ideológica – un espíritu a la manera dorsiana – como un horizonte de la escritura – un estilo". Ainda, nessa perspectiva, Sánchez nos esclarece a respeito da "totalidad" do "entramado" estético típico da linguagem barroquizante, podendo referir-se "no sólo a realidades histórica" mas apontando ainda a "culturas contrastadas", que compõem a América.

II – Colagem Textual

Ao abrirmos nossa discussão acerca desse aspecto do gênero Realismo Maravilhoso, consideremos uma questão levantada por Chiampi, quanto aos recursos de "desmascaramento do narrador" e mecanismo narrativo "metatextual":

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

deslocamento do interesse do leitor da história para o sujeito da enunciação.” (CHIAMPI, 1980, p. 72)

De fato, se examinarmos o romance *Concierto Barroco*, notamos que essa técnica é explorada pelo escritor no discurso narrativo. Destacamos um exemplo desse procedimento, para avançarmos nosso estudo:

“Aí, gesticulando como se fosse matar a serpe do quadro com uma enorme faca de trinchar, gritou:

— *La culebra se murió,
Ca-la-ba-són,
Son-són.*

*Ca-la-ba-són,
Son-són.*

“*Cabala-sum-sum-sum*”, fez coro com o estribilho Antonio Vivaldi, dando-lhe, por costume eclesiástico, uma inesperada inflexão de latim salmodiado. “*Cabala-sum-sum-sum*”, acompanhou Domenico Scarlatti. “*Cabala-sum-sum-sum*”, acompanhou Georg Friedrich Haendel. “*Cabala-sum-sum-sum*”, repetiam as setenta vozes femininas do Ospedale, entre risos e palmas.” (CARPENTIER, 1985, p. 48)

Quanto ao processo estilístico acima descrito, ocorre a colagem no momento em que a narrativa tem uma pausa para a inserção de um outro tipo textual, no caso, uma cantiga, oriunda do folclore religioso de *mataculebra*¹⁰. Isso feito, o narrador retoma a narração, ainda intercalada com fragmentos do objeto colado, jogando com a variação [calabasón-són-són – cabala-sum-sum-sum].

Ao longo do *Concierto*, pode-se perceber que esse recurso é bastante explorado por Carpentier, o que nos revela mais uma consonância com os traços que marcam o Surrealismo, já que as obras surrealistas já apresentavam a interposição de textos ou figuras por meio da construção em colagem. Destaquemos, ainda que tanto Breton quanto o autor cubano buscavam, através desse e outros procedimentos, uma irrupção com o conceito de real convencional, como exposto por Chiampi

¹⁰ Expoente da cultura de migração em Cuba. Ritual que envolve som de tambor, “*la canción de la culebra de Dahomey*” e a “matança” simbólica de cobras, que seriam consideradas a materialização do poder e do mal. Essa encenação toma feições ainda mais interessantes por expressar uma interpretação lúdica do sistema escravista.

(1980, p. 72), (no caso, restringindo-se a Alejo), o "metatexto" seria uma forma de "assegurar a nova concepção do real".

Passemos, agora, a verificar como se dá a organização da cronologia do romance em questão.

III – Em busca do tempo mítico

O romance *Concierto Barroco* se inicia com a seguinte proposta [... iniciais o concerto... Salmo 81] (1985, p. 7) e apresenta no último capítulo [E soará a trombeta... Coríntios I, 52] (p. 75). Embora, aqui, fique explícito o diálogo com o texto bíblico, não entraremos no mérito apocalíptico que essas duas passagens de teor religioso sugerem, e sim, no fato de implicarem uma concepção de tempo que, na narrativa, assume dimensão de alongamento cronológico.

É possível notar que o narrador, na organização da diegese, se anuncia como um deus ou como um regente de tal concerto, construindo na narrativa, uma temporalidade espaçada. Essa afirmação torna-se válida tanto pelas frases de entrada e de encerramento do romance supracitadas, como também se considerarmos o fato de a personagem Amo sair do continente americano rumo à Europa no início do século XVIII e, ao fim, encontrar-se em meados do século XX.

Se, por um lado, Carpentier utiliza-se de um procedimento estilístico que rompe com a estrutura lógica, em termos de tempo e espaço, os surrealistas já propunham essa abertura temporal, que perpassasse a noção mítica nesse direcionamento. Octavio Paz (1974, p. 55) assinala, quanto a esse aspecto, que o surrealismo apresentava uma "*busqueda no hacia el futuro, ni el pasado, sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día antes del comienzo y después del fin.*".

Em contrapartida, há de se salientar que, se Alejo Carpentier adere a essa concepção mítico-temporal que já constava nos postulados de Breton, o faz em nome de seu intento americanista e estilístico, uma vez que esse mecanismo implicaria uma concepção da narrativa como um constructo musical, que pelo título já demonstra tal interesse. No que diz respeito a esse procedimento, Carlos Fuentes

(1990, p. 18) aponta que o autor do *Concierto* objetiva em seu discurso, alcançar uma “*utopía temporal*”, a través de “*un avance en el espacio, buscando el manantial de la música*”..

Sendo assim, Carpentier revigora o teor literário de seu romance, quando dá a seu trabalho, na América, um sentido bem outro, embora o diálogo com os surrealistas seja inegável, como vimos no *Concierto*. Fato que na figura do Amo tem sua metáfora, já que a personagem sai do continente americano e, não por acaso, na Europa se vê, frente a frente, com o imperador Asteca, em con(s)certo.

Referências

BRETON, André. (1985). **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense.

CARPENTIER, Alejo. (1985). **Concierto Barroco**. São Paulo: Brasiliense.

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

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

_____. (1967). **Tientos y Diferencias**. Buenos Aires: Calicanto.

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

_____. (1980). **O realismo maravilhoso**: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. São Paulo: Perspectivas.

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

MONEGAL, Emir Rodríguez. (1980). **Borges**: Uma Poética da Leitura. São Paulo: Perspectiva.

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

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

ROAS, David (Org.). (2001). **Teorias de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros.

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

TODOROV, Tzvetan. (1972). **Introducción a la literatura fantástica**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.