

Dialogismo e barroquismo na ficção latino-americana no século XX / *Dialogism and the Baroque in Latin American Fiction in the Twentieth Century*

*João Carlos de Carvalho**

RESUMO

A partir dos estudos e reflexões de Mikhail Bakhtin sobre a origem e o desenvolvimento da prosa e do romance no Ocidente, este artigo intenta pensar a sua particularidade em torno das grandes produções literárias de ficção na América Latina, no século XX. Trabalhando basicamente com os conceitos de dialogismo e barroquismo, o artigo investiga, em fragmentos selecionados, aquelas que seriam algumas das principais marcas deixadas desse grande embate com as nossas marcas de fundação.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo; Barroco; Ficção latino-americana

ABSTRACT

From Mikhail Bakhtin's studies and discussions about the origins and development of prose and novel in the West, the purpose of this paper is to reflect on the peculiarities of the novel in great literary fictional productions in Latin America during the twentieth century. Based on the concepts of dialogism and the Baroque, this article investigates, with a selection of fragments, the main characteristics of the dialogic confrontation in the formation of Latin America.

KEYWORDS: *Dialogism; Baroque; Latin America Fiction*

* Universidade Federal do Acre – UFAC, Rio Branco, Acre, Brasil; jccfogo62@gmail.com

Houve, no século XX, na literatura de nosso continente, um momento privilegiado em termos de revelação e qualidade no nosso campo ficcional, pelo menos entre meados dos anos 30 até os anos 70. O número de grandes romances e contos publicados nesse período praticamente sintetiza alguns dos nossos maiores anseios para nos colocarmos no centro das grandes realizações literárias do Ocidente. Um verdadeiro *siglo de oro*, ou século de ouro, para as letras espanhola e portuguesa na América. Em pequenos trechos selecionados, poderemos nos dar conta do esforço de diálogo com as nossas raízes históricas de formação, por meio de múltiplas concepções maneiristas.

O romance se articula como a voz do homem burguês. O burguês entendido aqui como o homem médio, não a figura ávida por lucros ligada à ascensão do capitalismo que nos acostumamos a associar com a divulgação do marxismo. Desde a Idade Média, o burguês buscava um veículo que funcionasse como porta-voz da ansiedade do homem livre, aquele que não fazia parte do sistema feudal e que ajudaria a povoar e a desenvolver os núcleos urbanos na Europa. Sabemos também a dificuldade que foi para a teoria literária, ao longo do século XX, encontrar elementos que pudessem estabilizar a compreensão dinâmica do que representou a prosa, em especial o romance, para a história do Ocidente. Ainda contaminada pelos estudos clássicos de poética, a associação pura e simples do discurso épico ao da prosa era quase sempre inevitável. Com a contribuição de vários estudiosos, de grande base erudita, entre eles, Lukács, Frye e especialmente Bakhtin, o romance foi sendo arrancado do limbo do esteio meramente épico e elevado a uma posição de destaque na história dos gêneros literários. Seria, de fato, a partir dessas investigações, o primeiro gênero a estar ligado indissociavelmente aos seus referentes históricos. Ou seja, ficaria impossível compreender o potencial do romance sem relacioná-lo às forças e contradições políticas e econômicas que movimentaram a base da sociedade na Idade Moderna. O que demonstra, por outro lado, por exemplo, o insucesso do estruturalismo para dar conta de narrativas mais complexas como os grandes romances do século XIX, ou que fugissem de esquemas binaristas tão largamente usados num certo período de efervescência dos estudos teóricos nos anos 60 do século XX.

O romance, enfim, se configura num processo de intensa simbiose entre a linguagem, uma base discursiva que se aproveita da conjugação de vários estratos, e as condições tensas que se projetam nas relações entre os homens no seu dia-a-dia.

Bakhtin, entre inúmeros textos publicados sobre a dinâmica da prosa, nos falava que, mesmo numa intenção ingênua, o romance se mostrava polêmico e interno, e, portanto, naturalmente dialogizado (1988, p.87). Em um universo cada vez mais competitivo, o romance reúne as condições para retratar as grandes polêmicas da ascensão do capitalismo. Bakhtin também nos mostra que o plurilinguismo invade a língua literária por todos os lados, principalmente a partir da Idade Moderna, a era mais favorável para o romance. Quanto mais tensa é a situação enfrentada pelos campos discursivos, mais difícil a manutenção do estabelecimento canonizador (1988, p.207). A relação de distância entre o autor e os acentos da prosa, para o estudioso russo, é um dos aspectos mais importantes para o processo de romancização da narrativa. Por meio do que o estudioso russo chama de reacentuação, as variantes da bivocalidade são retrabalhadas em um nível de expressão discursiva a disfarçar ainda mais a posição do autor diante de qualquer intenção verificável (1988, p.208). O que predomina na relação entre discurso e objeto, nesse caso, é a sua condição paródica ou problematizante.

Por essas e outras, o romance se tornou um gênero altamente flexível e desafiador para os estudiosos. É como se cada obra, a partir do seu modelo primeiro, *Dom Quixote*, se reinventasse infinitamente. *Dom Quixote*, por exemplo, não é apenas o primeiro romance moderno, ele é o primeiro romance propriamente, na ótica bakhtiniana (1988, p.127). Por seu caráter pícaro, ele se projeta como um sobrevivente numa colcha de retalhos de línguas (massa verbal) e tenta articular as muitas vozes das quais se nutre. Seu modelo sobrevive em todas as narrativas longas ou complexas, não para reforçar um certo padrão, mas porque se impõe como um desafio de invenção a partir dos diferentes estratos que ele organiza.

O dialogismo no romance funciona como refração à intencionalidade da própria personagem, não só do autor (BAKHTIN, 1988, p.208-209). A reacentuação se estabelece em diferentes níveis de configuração socioideológica. O romance, para Bakhtin, nesse sentido, seria o historiador das ideias e suas contradições. Cada época, vista da posição que for, será reinventada e problematizada pela ótica do gênero. O plurilinguismo descentraliza o universo em que o enredo se insere e relativiza a base, até então segura, do mundo representado (BAKHTIN, 1988, p.165). A distância estratégica que configura a relação essencial entre o autor e o representado está no alicerce da própria evolução da prosa no Ocidente por meio da inversão carnalizante.

O plurilinguismo é justamente a criação do ambiente propício para o orquestrador das vozes (o organizador). A língua, no campo literário, em especial a prosa, se forma de uma maneira apropriadora e renovadora. O romance vai se manifestar como o gênero (ou “antigênero”) mais impuro. Nesse sentido, manterá uma relação ainda mais tensa com o referente histórico, onde os elementos motivadores, temáticos ou retóricos, se organizariam num mesmo nível, sem necessidade de se sobrepor a configuração física ao conteúdo ou vice-versa. Bakhtin mesmo já se preocupava com essa relação ao contrapor as chamadas “formas arquitetônicas e composicionais”. A primeira voltada para os valores morais e físicos e a segunda para um plano utilitário da representação material. Ambos os aspectos superam em muito a velha dicotomia forma e fundo e percebem a obra a partir da própria potencialidade estética que ela projeta entre massa verbal e as contradições ideológicas de cada período. Como exemplo, ele nos mostra que um caráter trágico (arquitetônico), poderá encontrar na forma dramática (composicional) a sua melhor maneira de expressão (1988, p.25), assim como um universo de forças altamente contraditórias ou competitivas, ou mesmo disjuntivas, se projetaria na formulação aglutinadora da prosa, por meio do romance ou até mesmo do conto.

Para Bakhtin, o romance é um híbrido que se articula como um sistema de fusão de línguas literariamente organizado (1988, p.159). Essa forma composicional traz na sua gênese a necessidade do Reconhecimento do “filho bastardo”. Ou o sujeito que se projeta a partir das migalhas que um mundo desigual deixou como herança. É do refugo que o romance faz a sua riqueza. O romance se torna gigante, pois não nega o seu parentesco com a base épica, mas quer mais do que edulcorar as origens e feitos heroicos. O romance inaugura uma nova era de Provocação e Depuração das contradições que formaram o Mundo Moderno. Seu ambiente é a desintegração das ordens estabelecidas, ou das éticas e etiquetas que compreendiam as relações sociais. A fascinação bakhtiniana com esse gênero tem a ver com o seu teor de desafio ao mundo empedernido da era dos heróis. Em cada momento histórico, a prosa se consagrará como *Matéria Viva*.

A prosa captura a energia dialogizada do Risco e do Reconhecimento. A primeira se configura como a base do mundo aburguesado, do sujeito que transita e se afirma por seus próprios meios. Inicialmente distante do glamour dos salões

aristocráticos, por exemplo, a prosa se afirma como elemento marginal e se volta, despididamente, para qualquer espaço que lhe confirme a sua capacidade plurilíngua. A segunda quer a legitimidade que antes lhe fora negada por padrões aparentemente puristas da língua literária. O romance, no caso, se afirma porque se estabelece fora dos padrões de descrição consagrados da linguagem poética, tradicionalmente monológica. Não nega a poesia, mas pode devolvê-la em outros formatos. Num segundo momento, o romance encontra no século XIX o esteio necessário para reverberar as condições históricas, altamente competitivas e tensas, que o ajudaram a se consolidar no ambiente aburguesado daquele período. No século XX, sob o signo das vanguardas, o romance encontrará as suspensões das certezas como base para todos os experimentalismos. Proust, Kafka, Joyce, Woolf, Faulkner, Döblin, Dos Passos, Rosa, Vargas Llosa, Cortázar, Cabrera Infante, García Márquez, entre tantos, reacentuam as diferentes dicções que um gênero, altamente renovador, proporciona enquanto hipótese de trabalho sempre inédito e altamente dialógico com a linguagem. Interessante notar que isso não se limita a um gênero específico. No modernismo, por exemplo, os gêneros estão contaminados pelo desenvolvimento da prosa de um modo geral. A prosa é o registro provocador de um mundo que jamais se estabilizará e que tem como herói o homem comum, seja ele um mendigo, um proletário, um flâneur, um dândi, um aristocrata, um milionário, um burocrata, ou o “amaldiçoado” burguês, este a reunir todas as vertentes possíveis e camaleônicas de um mundo acirrado em suas disputas interiores e exteriores. Do choque entre o dentro e o fora, configura-se o universo propício das novas categorias de individuação. O romance é a prosa que se plurifica, pois se torna o instrumento capaz, mais aprimorado, para dar conta das imprecisões evolutivas do próprio mundo burguês que o gera.

Cristóvão Tezza nos fala do desvio na prosa ao discutir a relação entre os formalistas e Bakhtin. A noção de estranhamento que categorizava a linguagem literária, facilmente enquadrada em certos padrões poéticos, se amplia a partir dos estudos bakhtnianos. O coloquialismo, ou o prosaico, muitas vezes guardam particularidades que fogem ao controle de esquemas teóricos fechados e transformam certos objetos aparentemente comuns em poesia (2003, p.130-131). Não é o nível problemático de elaboração retórica isoladamente que dará ao texto o seu alcance plurilíngua, mas a capacidade de articulação das forças provocadoras entre o texto e o

objeto que se tornam associados a um projeto revelador de mundo e de forças antagônicas. O homem comum, banalizado, seja ele pertencente a que classe for, entrelaçados pelo ambiente burguês, cada vez mais violento, competitivo e desafiador, ganha uma capacidade de consecução artística que pode colocar a prosa no mesmo plano das mais altas realizações poéticas. Dessa maneira, a prosa se transfigura numa expressão de largo fôlego, reinventando as bases de se enxergar o sujeito moderno.

A questão da consciência sendo formada pela consciência de outrem em Bakhtin já foi diversas vezes discutida, e talvez seja a principal ferramenta para se compreender a articulação das vozes ou o caráter dialógico do romance ou mesmo da prosa. Segundo Maria Celina Marinho, é a ideia de que o discurso é sempre atravessado pelo alheio (1997, p.249). Esse algo estranho que forma a consciência é a consciência propriamente, na visão bakhtiniana. A fascinação que o estudioso russo mostrava por Dostoiévski vem da capacidade de este autor mostrar a ideia do outro com uma capacidade artística extraordinária (BAKHTIN, 1981, p.71). O humano existe porque estamos em complexa interação entre consciências contraditórias. O artista da ideia, como ele chamava Dostoiévski, se projeta na distância que promove na relação com a ideia alheia ou de outrem. Toda a visão dialógica do discurso não compreende mais do que a interação contraditória de ideias. Num nível maior ou menor, o dialogismo estaria praticamente em toda a base discursiva e se pronunciaria de maneira mais arrebatadora em uma sociedade onde os graus de contradição se elevam. Dostoiévski é chamado de romancista polifônico porque vive na própria carne, por meio de suas personagens, as contradições políticas e existenciais de uma sociedade russa em plena transformação de valores no século XIX. Num certo sentido, poderíamos ser convidados a enxergar a América Latina, de meados do século XX, como um continente muito próximo de uma compreensão de efervescência metamórfica dos domínios ideológicos que a enfeixavam. A Rússia do século XIX, que revelou Gogol, Gontcharov, Dostoiévski, Tolstoi, Turgeniev ou Tchecov, herdeira da servidão, respirando os ares liberalizantes do Ocidente europeu, ou vivendo as tensões das utopias radicais, estaria muito próxima de uma América Latina herdeira da escravidão, do caudilhismo, do populismo positivista, e que nos revelou um Graciliano Ramos, um Borges, uma Clarice, um Guimarães Rosa, um Juan Rulfo, um Carlos Fuentes, um García Márquez etc. São poéticas muito próximas em termos de aspiração representativa de uma realidade para lá

de desafiadora do *status quo* burguês importado de outras paragens. São mundos que se entrelaçam no afã de recontar as marcas de sua fundação, num diálogo inexorável com os valores modernos que os atropelam e os desafiam. Os autores latino-americanos representaram o impasse, no século XX, que procura inserir nossa realidade na ordem de uma conjuntura de valores de que fazemos e não fazemos parte.

Nos anos 70 e 80 do século passado, tornou-se comum celebrar, entre nós, essa ficção tão incomum que se desenvolveu por aqui. Falou-se no entre-lugar do nosso discurso continental: “O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra” (SANTIAGO, 2000, p.21). Tentou-se mostrar que certos recursos, já sem fôlego na Europa, ganhavam outro sentido entre nós: “[...] a expressão fantástica, transplantada para a América Latina, recuperou a figura do artista inconformado e revolucionário [...]” (LINS, 1990, p.113). Celebrou-se uma espécie de *boom* da nossa literatura, por meio de uma nova narrativa: “[...] pode alcançar uma representação autêntica e global [...]” (COUTINHO, 1984, p.178). Todos esses aspectos fazem parte de um drama de Pertencimento e de Fronteira entre o aqui e o lá, por meio de um imaginário fundado na relação entre o imaginário colonizador e o imaginário colonizado, um fenômeno que nos desafiaria a um posicionamento inédito no mundo ocidental. Não gratuitamente se fala em fantástico, realismo mágico, ou maravilhoso, como se fossem categorias que não pudessem se despegar do nosso modo de ser. Mas a literatura latino-americana se mostrou muito mais do que qualquer rótulo. Nossos escritores criaram particularidades principalmente porque souberam reprojeter a herança cultural recebida. Leyla Perrone-Moisés, já nos anos 90, se colocava frontalmente contra qualquer rotulação folclórica em torno das nossas produções literárias: “A imagem de uma América Latina, pobre mas alegre, ignorante mas vital, é a que convém, justamente, ao olhar das culturas hegemônicas” (2007, p.41). O desenvolvimento de nossa ficção contemporânea se deu natural e extraordinariamente porque nos inserimos num campo de batalhas muito específico da própria evolução da prosa no Ocidente. Nossos heróis, ou anti-heróis, se configuraram em um campo de expressão não muito diferente da de outras grandes literaturas que se viram obrigadas a se reinventar.

O barroquismo presente em boa parte da nossa literatura contemporânea revelaria campos de tensão extremamente complexos na maneira como nossos intelectuais e escritores viam a nossa realidade. A começar por um Euclides da Cunha,

por exemplo, não nos deixa dúvidas que esse ensaísta, quase um romancista, limitado pelo arsenal científico de sua época, ainda apegado a fórmulas positivistas ou deterministas, conseguiu, de forma original recontar a saga dos renegados brasileiros em busca da “luz civilizacional”, seja no Sertão Nordestino, seja na Amazônia sendo ocupada por esses mesmos sertanejos no *boom* da borracha. Suas imagens contrastantes, ou hiperbólicas, indicavam um universo de valores em ebulição que nos obrigaria a retrabalhar o nosso projeto de civilização importado pelo imaginário colonizador. Fosse para reforçar algumas categorias, fosse para ampliar o campo de reflexão, nossa produção literária, pelo menos naquilo que alcançamos de muito relevante, traduziu-se, nas letras hispânica ou portuguesa na América, principalmente a partir de meados das décadas de 20 e 30, num vigoroso testemunho dos choques de identidades em nossas diversas realidades sociais. Irlemar Chiampi nos falava, nos anos 70, da enunciação barroquista: “Não se trata de um jogo casual, descompromissado e vazio. Se inclui igualmente sob o signo do questionamento do ato narrativo e, por conseguinte, da denúncia do corte entre o real e o imaginário” (1980, p.85). Affonso Sant’Anna, mais recentemente, retoma a imagem do labirinto como artifício que marcou enormemente o laboratório da arte barroca através dos séculos. Existiria uma linha imaginária que ligaria autores e artistas tão diversos na produção contemporânea como Kafka, Borges, García Márquez, Saramago, Joyce, Beckett, Mondrian, Pollock, Ionesco, Vargas Llosa, Cortázar, Rosa, Paz, Vallejo, Neruda, Lezama Lima, Asturias e Osman Lins (SANT’ANNA, 2000, p.57-81). Nomes que descrevem uma irmandade invisível em torno dos dramas de solidão e criação, obrigados a se labirintizar diante da “fera que é o próprio homem” (BORGES, 1993, p.27).

A cosmovisão carnavalesca de Bakhtin reforça em muitos aspectos a recriação do herói ou anti-herói moderno. Essa noção está extremamente ligada ao universo barroco e não se limita a um período temporal específico do seiscentismo, mas também a um processo que está fundamentado à própria ideia de modernidade e humanismo. O barroco, ou o neobarroco, propõe mais divergências do que impõe regras (CHIAMPI, 1994, p.23). A própria ideia de labirinto se amplia pela torção carnavalesca, onde o sujeito se vê obrigado a procurar a saída no próprio (anti)sentido da desorientação. O processo de renovação é inalienável da Presença, do Pertencimento e da Permanência do jogo literário. Três categorias que imprimem a (in)justeza das grandes poéticas. O

espírito barroco estará sempre potencializando o processo de renovação das artes. A expressão literária latino-americana, no século XX, reencontra as bases do conceptismo e do cultismo como trampolim para resolver ou manter as suas tensões. Para Maria Paranhos, na dinâmica contemporânea,

[...] a vida será percebida como um processo em constante mutação: um fazer-se e não um fato imutável. Essa mesma condição de realidade inacabada que, no Barroco, evidenciou o gosto pelos versos de palavras cortadas, pela pintura inacabada, pela literatura emblemática que deixa ao leitor a tarefa de complementar o pensamento, vemos permanecer em nossa sociedade contemporânea – expressão possível de uma profunda crise ética (2009, p.100-101).

Num processo colonial ao qual se consolidaram a relação dramática entre Pertencimento e Fronteira, a Permanência só poderia se dar por meio de uma modernidade adiada e já por chegar. Nossas mazelas sociais e espirituais, nossas fraturas entre o Ser e o Parecer, só poderiam se revelar num processo paradoxal de reinvenção do já-feito. O nosso barroco projeta características muito próprias e que possibilita reunir autores, ou artistas, tão aparentemente distantes em suas poéticas.

A hipótese que se arrisca aqui leva em conta a extensa problemática que articula os mundos díspares que se encontram na América Latina, desde o período da colonização. Sem dúvida, o fenômeno do neobarroquismo presenciado em nossas letras no século XX não se limita a um grupo de autores “iluminados”. Percebemos, no entanto, que se configura como uma vertente fundamental que leva ao encontro de águas que se desconheciam. Carpentier afirmava que não precisaríamos ser originais, porque já o éramos muito antes de o conceito de originalidade nos ser oferecido (*apud* SANT’ANNA, 2000, p.267). O neobarroquismo nada mais faz do que intensificar a relação profunda com as raízes de formação. Grandes autores seguiram outras poéticas, mas foi por meio do neobarroquismo que nossa prosa, em especial o romance, atingiu um nível de problematização crescente como em nenhum outro período. A divulgação de nossas letras, principalmente entre os hispânicos, intencionou tirar o rótulo da América Latina de mero apêndice da literatura europeia.

Para procurar dar conta dos vários aspectos trazidos até aqui, selecionarei fragmentos estratégicos de alguns dos nossos ficcionistas mais representativos e que reúnam as qualidades necessárias para consolidar as vertentes que fundamentaram as

bases para compreender a dinâmica dialógica com as nossas raízes de fundação e a confirmação da hipótese do neobarroquismo como uma vertente fundamental de Reconhecimento. Guimarães Rosa arquitetou *Grande sertão: veredas* como um grande microcosmo de forças vorazes. Uma catedral de forças disjuntivas procurando ater-se a um esforço extraordinário de síntese de nomeação. O romance pode ser visto como uma ambiciosa tentativa de, num grande fôlego, reunir as condições necessárias de Reconhecimento de uma geografia interna e externa por meio de um cultismo e conceptismo muito próprios. Vejamos os fragmentos abaixo:

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente. O senhor me acusa? Defini o alvará de Hermógenes, referi minha má cedência. Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho? Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios – bastou só que tivessem escolhido de esvoaçar na sombra da noite e chupar sangue. Deus nunca desmente. O diabo é sem parar. Saí, vim, destes meus Gerais: voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias... Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar: vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugado, com lua no céu, dia depois de dia. Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: coragem minha (ROSA, 1984, p.237).

Ah, mas, então, do sobredentro de minhas ideias – do que nem certo sei se seja meu uma minha-voz, vizinha forte demais, de tão fraca, sumidou um cochicho. Foi. Em tão curta ocasião que teve, essa vizinha me deu aviso. Ah, um recanto tem, miúdos remansos, aonde o demônio não consegue espaço de entrar, então em meus grandes palácios. No coração da gente, é o que estou figurando. Meu sertão, meu regozijo (ROSA, 1984, p.360)!

Os fragmentos dão conta de uma relação tensa com o objeto que se configura enquanto afrouxamento dos abismos indicados. Projetam-se os signos como apropriadores de um processo devorador, de fato. A geografia que o seduz é a mesma que o devora interiormente. Seu desafio é o de desfigurar a paisagem de fora para dentro de si, numa voragem muito específica de tratar o campo semântico da narrativa. O narrador precisa digerir a perspectiva sígnica através de um campo Outro. Um Ouvido

Outro que possa lhe dar o alento diante da força simbólica que o “diabo” imprime como tentação e resiliência. O que ele devora, ele também refrata (eu queria ter remorso, por isso não tenho). A força do mundo representado se interliga às bases frouxas do abismo a representar (mas o demônio não existe real). A percepção geográfica particulariza as sensações vividas até a alma pelo processo de radicalização interna (“travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho”). Toda uma saga de caminhos se arrasta nesse processo de identificação entre o dentro e o fora. Quelemém, o ouvido Outro, a voz alheia que atravessa a matéria viva do Reconhecimento (“diz: que eu sou muito do sertão. Sertão: é dentro da gente”). No entanto, o Reconhecimento vive próximo do Risco, pois é a maneira que torna possível a sustentação do processo de busca. As indagações constantes do narrador se projetam sempre no sentido de um resgate semântico que é inventado para a Verdade que reconcilia, mas provisória enquanto ideia. Deus é o elemento de equilíbrio, enquanto o diabo o tenta para fundamentar o próprio sentido da busca. Um nunca mente, o outro é sem parar. A Verdade é a conciliação de um no outro. A ideia vive enquanto encontra o seu contraposto. Os Gerais envolvem a Virgem, o orvalho, Diadorim, travessias, a lua, os vaqueiros, a boiada, e essas partes se tornam apropriações subjetivas que alargam o campo dialógico que o narrador intenta manter por meio da tensão discursiva a qualquer custo fugidio. O preço semântico é sempre a reconciliação com a natureza que o devora, com a voz outra que não pode ser perdida (“pergunto coisas ao buriti”). A voz internalizada atua no campo plurilíngue com total naturalidade. O narrador e a consciência outra são parceiros provisórios na arena dialógica (“então, do sobredentro de minhas ideias – do que nem certo sei se seja meu uma minha-voz”). Na confrontação com a dura paisagem sertaneja, prevalece a realidade interna – poética –, projetando sua Verdade como cálculo para o equilíbrio discursivo (“ah, um recanto tem, miúdos remansos, aonde o demônio não consegue espaço de entrar, então em meus grandes palácios”). Eis o suporte que garante a conciliação semântica (“no coração da gente, é o que estou figurando. Meu sertão, meu regozijo”), pois Deus e o diabo se reconciliam sempre porque se permitem ouvir o outro, e, dentro de si, na arena dialógica, o campo de combate é o desenho de uma paisagem. É um mundo arcaico, onde a ordem desintegrada se revivifica na reinvenção da linguagem.

Como vimos nesses fragmentos, o romance de Rosa é o desafio permanente de conciliação: o dentro e o fora, sujeito e objeto, o sertão e a sexualidade, Deus e o diabo, real e imaginário. Elementos contrários que acentuam seu barroquismo, tornando-a uma narrativa devoradora, altamente dialógica, e por isso só lhe resta ir em frente, pois são muitos séculos que ela carrega. O homem do sertão é o ser que bebe em todas as águas possíveis e com a sua alma tortuosa e barroca só lhe resta um contorcionismo de síntese, mas sempre precária. *Grande sertão: veredas* pertence a todas as fronteiras que elucidam a relação do homem americano com suas origens: ele é e não é um bronco; ele é e não é um devoto; ele é e não é um jagunço e assim vai até ele próprio ser cada par ou muitos outros. Todas essas antinomias acabam se juntando à maior delas: é prosa e é também uma alta realização poética. O nível de problematização barroca apresentada pelo texto, na sua conjuntura, nos dá um campo de reconhecimento e afirmação sem igual nas letras brasileiras no século XX, talvez só igualado por um Machado de Assis no século XIX. Riobaldo é do Sertão, de uma paisagem até reconhecível, mas ultrapassa o campo simples de percepção ordinária ao que se habituou a esperar de uma certa tradição do sertanejo. O Sertão é a língua a ser decifrada, a Fronteira a ser ultrapassada para o enfrentamento do humano.

Na expressão hispano-americana, Jorge Luis Borges projeta o seu campo dialógico e carnavalesco para outras paragens, como acontece no conto “As ruínas circulares”. Um asceta indiano do fogo (o mago) chega a um templo com a obrigação de sonhar o homem:

Ninguém o viu desembarcar na unânime noite, ninguém viu a canoa de bambu sumindo-se no lodo sagrado, mas em poucos dias ninguém ignorava que o homem taciturno vinha do Sul e que sua pátria uma das infinitas aldeias que estão águas acima, no flanco violento da montanha, onde o idioma zenda não se contaminou de grego e onde é infreqüente a lepra. O certo é que o homem cinza beijou o lodo, subiu as encostas das ribeiras sem afastar (provavelmente, sem sentir) as espadas que lhes dilaceravam as carnes e se arrastou, mareado e ensangüentado, até o recinto circular que coroa um tigre ou cavalo de pedra, que teve certa vez a cor do fogo e agora, a da cinza. Esse círculo é um templo que os incêndios antigos devoraram, que a selva palúdica profanou e cujo deus não recebe honra dos homens. O forasteiro estendeu-se sob o pedestal. O sol alto o despertou. Comprovou-se sem assombro que as feridas cicatrizaram; fechou os olhos pálidos e dormiu, não por fraqueza da carne, mas por determinação da vontade. Sabia que esse templo era o lugar que seu invencível propósito postulava; sabia que as árvores incessantes não

conseguiriam estrangular, rio abaixo, as ruínas de outro templo propício, também de deuses incendiados e mortos; sabia que sua imediata obrigação era o sonho (BORGES, 1972, p.59-60).

O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico esgotara o inteiro espaço de sua alma; se alguém lhe perguntasse o próprio nome ou qualquer traço de sua vida anterior, não teria acertado na resposta. Convinha-lhe o templo inabitado e derruído, porque era o mínimo de mundo visível [...] (BORGES, 1972, p.60).

Não se pode deixar de notar, nesses fragmentos, os aspectos depurativos que guiam o narrador. Desde o início da narração, a figura misteriosa se projeta a reforçar as margens de sentidos que terão de ser produzidas a partir da condição apropriadora e renovadora proposta pelo encaminhamento da sequência dos fatos. Não há como não aproximar o latino-americano dessa figura onírica de hipotéticas outras paragens. As referências históricas e geográficas são tênues, mas a necessidade de Reconhecimento é enorme. A personagem que traz referências de uma pálida origem é a que terá como missão sonhar o homem, ou o “novo” homem. Tudo ali está para se formar (“um templo que os incêndios antigos devoraram”). O “novo” homem traz as nuances do indizível (sobrenatural), mas se erguerá das próprias ruínas (“porque era o mínimo de mundo visível”). Ao configurar o seu asceta, ou seu mago, como um ser provável, o narrador o incumbe de sonhar, no fundo, a si próprio. Esse homem está condenado a ser atravessado por todas as vozes que ele traz dentro de si: o novo mundo é feito de retalhos do velho. O “novo” homem estará em um palco pronto a recepcionar os saberes e conhecimentos. Entre o sonho e a realidade se configurará a voz outra que assimilará as contradições. Seu barroquismo une o velho e o atual que ajuda a fazer a travessia entre os continentes físicos e imaginários e ajuda a unir a América Latina às mais diversas matrizes culturais.

Clarice Lispector, geralmente tratada como uma autora antirregionalista, ou profundamente psicológica, porém, sob a ótica de inversão carnalizante, pode muito bem ser vista como uma autora enraizada num solo problemático como o nosso, depositário de tantas matrizes e amálgamas. Sua problemática, que envolve Pertencimento e Fronteira, em um limite nunca antes visto em nossas letras, salta aos olhos em toda a sua obra. Suas personagens fragmentárias, dolorosas, revelam um mundo difícil de situar, mesmo que filosoficamente muito sofisticado:

[...]estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra (LISPECTOR, 1979, p.7)?

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele. Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta [...] (LISPECTOR, 1979, p.7-8).

O largo fôlego empregado nos dois fragmentos acima traz o dilema da recomposição de origens. A personagem enumera os sentidos possíveis para não se afogar no próprio vômito barroco verbal, numa situação espiralante de sensações contraditórias e radicalmente insistentes. Ela traz para si a obrigação de se situar e se deslocar continuamente nesse labirinto. Quanto mais elementos contraditórios ela puder lidar, mais monumental é o papel do Eu na sua tentativa de se configurar diante dos desafios sígnicos. Sim, uma prosa altamente subjetiva, entretanto, que traz incrustada em si a necessidade de Reconhecimento e que só poderia desabalar numa condição dialógica muito *sui generis*. Será sempre a dependência, desde o início, do labirinto e do espelho (“Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi”). Ou construir a incógnita do imbróglgio como o arcabouço a uma hipotética projeção (“Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra”). Enfim, a personagem – ou a convergência de vozes – da prosa clariciana não depende de referentes históricos palpáveis para se projetar numa realidade crível: ela é o que é porque se faz fruto das itinerâncias que construíram o nosso continente (“se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele”). A voz que se enuncia depende da claudicância dos referentes (“perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse

perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável”). O pitoresco, nessa prosa interiorizante, é o próprio ser aos pedaços, ou o sentido de reconstrução que não pode parar. É um imaginário muito rico para se ater aos limites dos referentes visíveis (“essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui”). Nesse romance, as iniciais G.H. apenas confirmam as reminiscências das quais fizemos parte. O se refazer é a nossa missão, parece estar gritando o tempo todo a narradora histórica e problemática, a partir de uma filosofia profunda que perfura os cantos do seu apartamento sedento de vida e símbolos por meio de uma nova maneira apropriadora, denunciando a crise ética vivida pelo seu tempo até o pescoço. O ser *ou* o não-ser se tornam ser *e* não-ser, vivendo os extremos e contorcionismos verbais próprios de um temperamento barroquista, tão universal como latino-americano.

No ambicioso romance de Carlos Fuentes, para fechar os nossos exemplos neste artigo, encontramos uma América que lida com a abundância de seus referentes e vozes de maneira tão avassaladora como nos fragmentos anteriores, mas de forma extremamente mais vasta em termos mitológicos e históricos. É a história do México, e é também a história da América Latina a emergir das sombras de um passado lendário e provocador. Quando a América espanhola começa a ser colonizada, um “outro mundo” começa a surgir dos próprios “rumores” que ajuda a recriá-lo no entreouvido:

Aguazis e capelães, monges e garrafeiros, Julián e Toríbio, Guzmán e o Comendador, os alabardeiros rodeando os três prisioneiros, o jovem peregrino, o flautista cego, a moça de lábios tatuados vestida de pajem, as monjas revolteando por detrás da gelosia, o bispo e seu acompanhante – o monge da ordem dos agostinianos –, as criadas escondidas atrás das colunatas, os monteiros, partidários de Guzmán, fugindo, murmurando, perdidos no espanto, na dúvida, na zombaria, na surdez, na credulidade, na incompreensão, no medo, na indiferença, fugindo, ligeiros, da vizinhança da recâmara do Senhor, conseguiu ouvir alguma coisa? eu não, e você? eu tampouco, que disseram? nada, pura fantasia, que disseram? nada, pura mentira, terras de ouro, terra de ídolos, praias de pérolas, sangue, sacrifícios, infiéis, ensinar-lhes a verdade, os evangelhos, nações bárbaras, exterminá-los a sangue e fogo, idólatras, pulseiras, sonhos, mentiras, nem sombra de prova, não se conseguiu trazer nem uma pepita de ouro [...] (FUENTES, 1982, p.544).

[...] fantasias, tesouros de duende, Deus Nosso Senhor, o que aconteceu, Madre Milagros? nada, filhinas, nada, a fé sendo provada, outra vez, sempre, dessangra-se a cristandade, batalhando contra

infiéis, o corpo de Cristo, o lenho da cruz, a redenção dos pecados, louvado, louvado, louvado seja... (FUENTES, 1982, p.544).

A narração em terceira pessoa será atravessada pelas vozes de espanto diante dos vestígios e configura a própria ambição que o texto articula: o de recontar uma trajetória, tantas vezes contada, sob o prisma dos mundos que a viveram. Isso só é possível porque há um aumento da carga dialógica e o abalo dos níveis de segurança que alicerçam os referentes em jogo. Uma procissão de figuras da época (aguazis, capelães, monges, garrafeiros, comendador, alabardeiros, pajem, monjas, criadas, monteiros) se enfileiram para recompor o afã de uma tensão propositiva. É um contexto que submete os valores de uma época ao teste dialógico e barroquista da nossa tradição literária. Cada uma das figuras representa uma voz e uma carga semântica própria, mas forma sobretudo um conjunto riquíssimo e emblemático que é a passagem para se conhecer um universo de valores que ajudou a povoar as colônias na América Latina. A seguir, o processo devorador, caracterizado pelos gerúndios, adjetivos e substantivos abstratos enumerados, destaca a condição flutuante em torno da aventura por vir (fugindo, murmurando, perdidos no espanto, na dúvida, na zombaria, na surdez, na credulidade, na incompreensão, no medo, na indiferença, fugindo, ligeiros). Não gratuitamente, a narração em terceira pessoa se vê atravessada pela necessidade de Reconhecimento, de perseguir as fronteiras imaginárias que levarão a uma determinada carga semântica que desencadeará a exploração colonial (“conseguiu ouvir alguma coisa? eu não, e você? eu tampouco, que disseram? nada, pura fantasia, que disseram? nada, pura mentira, terras de ouro, terra de ídolos, praias de pérolas, sangue, sacrifícios, infiéis, ensinar-lhes a verdade, os evangelhos, nações bárbaras, exterminá-los a sangue e fogo, idólatras, pulseiras, sonhos, mentiras, nem sombra de prova, não se conseguiu trazer nem uma pepita de ouro”). No outro fragmento, fica claro os elementos purgativos religiosos que serão levados até a empreitada colonizadora na América Latina (“batalhando contra infiéis, o corpo de Cristo, o lenho da cruz, a redenção dos pecados, louvado, louvado, louvado seja”). Nos dois fragmentos, conseguimos perceber a capacidade de orquestração das vozes alcançada pelo autor, fazendo do apropriador o apropriado pelos “rumores”, a fim de reacentuar as variantes em torno da bivocalidade, refratando qualquer intenção autoritária de uma simples visão de dentro para fora, e reafirmando um continente que se constitui a partir mais da enunciação do que o

enunciado. A própria narrativa dramática é um teste para se saber o alcance da linguagem. O barroquismo aqui testa os limites em que as próprias vozes contrárias, ou complementares, se articulam. A América Latina se forma dos recortes temporais na unidade estética que o autor foi capaz de captar na sua intenção paródica e altamente problematizante. Carlos Fuentes, nesse romance, produz um dos mais profundos debates com as nossas raízes de fundação, de fora para dentro e dentro para fora.

Os aspectos estudados a partir dos fragmentos e autores acima selecionados procuraram dar conta da imensa carga de suspeitas semânticas que enfrentou a América Latina na construção de sua literatura no século XX. Século este que se caracterizou, entre nós, como um esforço de reversão carnavalizante em torno dos aspectos negativos pelos quais nos norteamos desde os primeiros momentos de colonização. O barroquismo insistente nas penas de muitos de nossos escritores acabou dando o tempero de todo esse processo, aumentando o nível de tensão entre os extremos que nos formavam. A ficção entre nós, e em especial o romance, se projetou como um gênero que denunciou o desajuste em relação a esse passado colonial. Essas marcas recolhidas por eles, seja numa prosa mais objetiva ou subjetiva, se revelaram por meio de uma prosa barroca altamente inventiva, onde técnicas modernas se juntam a uma imensa necessidade de afirmação da nossa “outra história”. Nossa posição no Ocidente dependeu das condições de um olhar selecionador de nossas fronteiras, internas e externas. Por isso, a relação Pertencimento e Fronteira jamais nos dará a sensação concreta de Permanência, pois apenas inventivamente isso é possível. Todas essas categorias dependerão da maneira como se projeta o enfrentamento de nossos desajustes. Nossas grandes poéticas ficcionais (altamente dispersas) traduzem o afã de alcançar os grandes níveis de contradições em que fomos forjados. Nosso olhar sobre o outro será sempre um olhar desconfiado para nós mesmos. É a (re)localização num universo que nos atrai e repele. A nossa relação com os referentes históricos carrega uma tensão própria daqueles que tiveram suas faces negadas, por isso, nossa vocação, a partir desses ficcionistas, é retrabalhar incansavelmente com as variáveis da nossa formação. O nosso neobarroquismo nos obrigou (e nos obrigará) a desafiar as diversas matrizes de nossa formação, com suas hipérboles e exageros febris, por meio de autores que trouxeram para si uma responsabilidade imensa de repensar o que nos tornamos.

A modernidade, as indústrias e os estratos médios demoraram para se firmar por estas paragens, sabemos. Nosso homem comum (o herói burguês) pode ser tanto o índio ou o escravo ou o caboclo, ou uma figura histórica de maior destaque ou até mesmo uma dama solitária em seu apartamento da Zona Sul carioca. Podemos dar ou não nomes ou localizações geográficas claras, mas o que interessa será a maneira como detectaremos as nossas marcas de fundação em cada uma dessas grandes vozes poéticas e narrativas, atravessadas por faces sempre divergentes e ao mesmo tempo conjuntivas, prontas a recontar aquilo que fomos ou poderíamos ser.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Abril, 1972.

_____. *Elogio da sombra/ Um ensaio autobiográfico*. Trad. Maria da Glória Bordini. 5.ed. São Paulo: Globo, 1993.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. El barroco em el ocaso de la modernidade. *Cadernos de Mestrado/Literatura*. UERJ, Rio de Janeiro, Vol. I, p.7-27, 1994.

COUTINHO, E. F. A narrativa contemporânea das américas: uma narrativa síntese. In: VASSALO, L. (Org.) *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p.174-184

FUENTES, C. *Terra nostra*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LINS, R.L. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

MARINHO, M. C. N. Transmissão do discurso alheio e formas de dialogismo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. In: BRAIT, B. *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997, p.249-260.

MOISÉS, L. P- *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARANHOS, M.C.R. *Todos os nomes*, de José Saramago: um texto entre dobras. *Abril: revista do Núcleo de estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niterói, Vol. 2, n. 3, p.99-108, 2009. Disponível em; [WWW.uff.br/revista_abril/revista_-_03/009] Acesso em 20 de set. 2014

ROSA, G. J. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

SANT'ANNA, A. R. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Recebido em 26/09/2014

Aprovado em 18/04/2016