



Os demônios elétricos de Alejo Carpentier e as origens do real maravilhoso

Newton de Castro Pontes

Departamento de Línguas e Literaturas, Universidade Regional do Cariri, Rua Cel. Antonio Luis, 1161, 63100-000, Crato, Ceará, Brasil. E-mail: newton.pontes@urca.br

RESUMO. Este artigo examina um conto de Alejo Carpentier, *‘El milagro del ascensor (Cuento para un apéndice a la ‘Leyenda Áurea’)*, para discutir por meio dele elementos que constituiriam, em obras posteriores, o realismo maravilhoso da nova narrativa latino-americana. Encontramos principalmente uma reescrita, sob a ironia moderna, do discurso barroco, assim como um uso ressignificado da alegoria como modo de expressão, além de uma dialética entre o local e o estrangeiro que busca sua síntese em um projeto de identidade cultural mestiça e de um maravilhoso que se baseia na ubiquidade de um cristianismo sincrético, absorvido como estética literária – aspectos que afetam a própria expressão verbal do tempo e do espaço na narração, além da relação, concebida como ativamente responsiva, entre o discurso do narrador e da personagem. Recorremos à própria definição de real maravilhoso criada por Carpentier em 1949, assim como à discussão de Walter Benjamin sobre a alegoria no drama barroco alemão e às definições dadas por Bakhtin para a ironia moderna e o valor cultural da palavra estrangeira; tais definições teóricas são então mediadas pelos estudos de Doris Sommer, Luis Ernesto Lasso e Irleamar Chiampi, que identificam nas literaturas da América Latina a prevalência de um discurso barroco e alegórico.

Palavras-chave: Alejo Carpentier; realismo maravilhoso; barroco; alegoria; conto latino-americano; literatura cubana.

Alejo Carpentier’s electric demons and the origins of the marvelous real

ABSTRACT. This article studies a short story by Alejo Carpentier, *‘El milagro del ascensor (Cuento para un apéndice a la ‘Leyenda Áurea’)*, as a way to discuss multiple elements which would come to be foundational of the latter marvelous realism in the new Latin American narrative. Among them, we find a rewriting, under modern irony, of a baroque discourse, besides a resignified use of the allegory as a mean of expression, and also a dialectic between the local and the foreign that is synthesized through the project of a *mestizo* cultural identity and a marvelous based on the ubiquity of a syncretic Christianity formalized in a literary aesthetic – characteristics that have an effect on the verbal expression of time and space in the narration, as well as on the relation between narrator’s and character’s discourse, conceived as actively responsive. We are helped by Carpentier’s own definition of marvelous real, created in 1949, Walter Benjamin’s discussions on allegory and Bakhtin’s definitions of modern irony and the cultural value of the foreign language; those theoretical definitions are then mediated by further studies on Latin American literatures that identify in them the prevalence of a baroque and allegorical discourse (Doris Sommer, Luis Ernesto Lasso and Irleamar Chiampi).

Keywords: Alejo Carpentier; marvelous realism; baroque; allegory; Latin American short story; Cuban literature.

Received on September 27, 2023.

Accepted on November 14, 2023.

Introdução

As edições posteriores de *Guerra del tiempo y otros relatos*, do escritor cubano Alejo Carpentier, passaram a incluir um de seus primeiros contos, de 1929: a narrativa intitulada *‘El milagro del ascensor (Cuento para un apéndice a la ‘Leyenda Áurea’)*. A história do frade que, após uma revolução, trabalha como ascensorista e acaba acidentalmente se tornando figura central durante uma grande greve combina vários elementos que se tornariam constantes na obra de Carpentier: o conflito entre comunismo e capitalismo, entre espiritual e terreno e a tensão entre as tradições locais latino-americanas e a importação das culturas estadunidense e europeia. Parte dessas questões pode ser sintetizada pela seguinte passagem, em que o frade catequiza os ‘demônios elétricos’ dos letreiros luminosos e *outdoors*:

E já Frei Domenico não podia desfrutar de sua antiga tranquilidade. Sobre o novo bloco emergiram rótulos luminosos que interrompiam suas meditações, mostrando-lhe toda a impudicícia de seus contemporâneos. Agora, a cada tarde se iniciava uma orgia de lâmpadas. A americana do Palmolive sorria satanicamente desde um *outdoor* gigantesco, adornado com holofotes. A cada dez segundos levantavam as pernas as oito *girls* elétricas que anunciavam um *Midnight Frolic*. O urso de um famoso *cognac* empreendia interminavelmente o périplo de seu anúncio retangular. Um *clown* brincava com bastões dourados. E, no meio de todos esses símbolos abomináveis, o cavalo branco de um *whisky* ardiloso sacudia o rabo e piscava em verde e vermelho, com uma expressão de ironia que enchia de consternação o pobrezinho de Domenico (Carpentier, 1998, p. 16-17, tradução nossa)¹.

A descrição não é (não busca ser) neutra: os epítetos escolhidos inferem uma atitude responsiva diante do mundo ficcional; em particular, uma atitude que reproduz a indignação do frade e que, ao mesmo tempo, a ironiza. Assim, o *whisky* é ‘ardiloso’, a expressão do cavalo é ‘de ironia’, a americana sorri ‘satanicamente’, os símbolos são ‘abomináveis’: as palavras reproduzem uma visão que é perturbada pelo mundo, que teme ser enganada e levada ao pecado por ele; mais ainda, uma visão que interpreta as propagandas a partir de um campo semântico moral-religioso e que constrói uma luta entre o homem de Deus e o mundo secular e decadente – afinal, a cena trata da interrupção de meditações religiosas por uma orgia repleta de símbolos abomináveis, em que oito mulheres levantam suas pernas a cada dez segundos (a precisão da contagem de mulheres e de tempo é relevante). Simultaneamente, o diminutivo ‘pobrezinho’, que coloca a personagem como vítima de um mundo orgíaco, é menos carinhoso que condescendente: a aparente proximidade do narrador ao reproduzir o modo como a personagem percebe ortodoxamente seus arredores acentua, ‘com uma expressão de ironia’, a falsa posição de vítima criada pela própria personagem.

Não parece acidental que o narrador mencione a possibilidade de uma entonação irônica logo antes de adjetivar Domenico. E, se aqui é um ‘pobrezinho’, no parágrafo anterior encontramos a exaltação hiperbólica das suas virtudes – o excesso, dirigido para o lado oposto, também forma um enunciado irônico: “O século era ímpio, e Frei Domenico era talvez o único habitante do planeta que fizera perdurar a bem-aventurada tradição dos Padres do Deserto” (Carpentier, 1998, p. 15-16).² Se percebemos que há algo de irônico e hiperbólico no enunciado do narrador, isto se dá porque o conto, como texto narrativo escrito, é colocado contra um fundo histórico e discursivo relevante: o do discurso proclamatório e barroco. Cabe, aqui, recordar o modo como Mikhail Bakhtin definiu a ironia nas línguas da Idade Moderna a partir de sua capacidade de destruir “[...] a estorvadora periodicidade ‘empolada’ do discurso [...]” (Bakhtin, 2011, p. 367, grifo do autor), e principalmente o modo como considerou que o escritor moderno substituiu os sujeitos dos discursos elevados e proclamatórios (incluindo os sacerdotes, profetas e pregadores), estilizando ou parodiando os seus discursos durante um período de secularização da literatura. No nosso caso, a ironia funcionaria então a partir da inserção estilizada de um discurso empolado, proclamatório e religioso em um gênero literário breve, escrito e secular – a imitação jocosa, mas em aparência séria, da posição elevada do padre-pregador-profeta evidencia o convencionalismo discursivo que a sustenta. No contexto cultural latino-americano, em que o discurso barroco e proclamatório dos jesuítas se estabeleceu desde cedo como discurso oficial da colonização e como a linguagem da metrópole para a catequização e dominação dos povos americanos, a ironia assume uma força polêmica ainda maior contra aquela modalidade de discurso ‘elevado’ e reflete as contradições entre metrópole e colônia, antigo e moderno, religioso e secular, proclamatório e escrito.

A sensação do maravilhoso pressupõe uma fé

Tudo isso se desdobra também na percepção do tempo, que é dividido em passado calmo e presente perturbado, e recebe igualmente qualificativos morais-religiosos. A tranquilidade é ‘antiga’, mas a impudicícia pertence aos ‘contemporâneos’; o enorme bloco do arranha-céu se formando é ‘novo’, e é ‘agora’ (e não antes) que se inicia uma orgia de lâmpadas a cada tarde. Por toda parte do conto se encontra uma visão similar de tempo, incluindo a frase que introduz o parágrafo de que estamos tratando aqui: “No entanto, Frei Domenico não era feliz já fazia algum tempo” (Carpentier, 1998, p. 16)³. O passado não é qualquer antes, mas sim um antes perdido, distanciado, percebido como antigo e arcaico; toda expressão religiosa advém desse

¹ Todas as traduções de textos de Carpentier são nossas. No original: “Y ya Fray Domenico no podía disfrutar de su antigua tranquilidad. Sobre la nueva mole se alzaron rótulos luminosos que iban a interrumpir sus meditaciones, mostrándole toda la impudicia de sus contemporáneos. Ahora, cada tarde se iniciaba una orgia de bombillas. La americana del Palmolive sonreía satánicamente, desde un cartel gigantesco, guarnecido de candeliejas. Cada diez segundos alzaban las piernas las ocho *girls* eléctricas que anunciaban un *Midnight Frolic*. El oso de un *cognac* afamado emprendía interminablemente el periplo de su anuncio rectangular. Un *clown* jugaba con bastos dorados. Y, en medio de todos estos símbolos aborrecibles, el caballo blanco de un *whisky* artero sacudía la cola y parpadeaba en verde y rojo, con una expresión de ironia que llenaba de congoja al pobrecito Domenico.”

² El siglo era ímpio, y Fray Domenico era tal vez el único habitante del planeta que hiciera perdurar la bienaventurada tradición de los Padres del Desierto.

³ “Sin embargo Fray Domenico no era feliz desde hacía algún tiempo.”

passado. Recorre-se à História para qualificar tal distância: “Antes, quando chegava a noite, Frei Domenico se encontrava só em seu terraço; só com as estrelas e a lua ‘que conheceram os astrólogos caldeus’” (Carpentier, 1998, p. 16, grifo nosso)⁴. Além disso, a descrição de qualquer objeto religioso o apresenta ou como artefato preservado ou como algo improvisado para reproduzir objetos que não existem mais, o que é especialmente evidente na cena em que Domenico entra em seu quarto:

Sua arcaica edição de Actas descansava sobre uma velha máquina de somar usada a guisa de facistol; em uma parede havia um crucifixo *made in Germany*. Frei Domenico se ajoelhou sobre um tamborete, logo acendendo duas pastilhas de incenso das que então se vendia para afugentar os mosquitos (Carpentier, 1998, p. 15)⁵.

Este trecho é importante ainda por expressar um tipo próprio de ‘mistura’ no conto de Carpentier (1998): pois o passado e o presente, claramente divididos, podem, no entanto, ser combinados por meio dos objetos – o objeto moderno e comum passa a ser dotado de poder sacro e antigo. Assim, uma pastilha de espantar mosquitos transforma-se em incenso e a máquina de somar em facistol; ora, o próprio título do conto é sobre o milagre de um elevador ou do ascensorista que, segundo o subtítulo, deve ser adicionado como apêndice para a *Legenda áurea*, o livro de narrativas hagiográficas de 1260, de Jacopo de Varazze (2003). Que um elevador e seu ascensorista sejam vistos como parte das hagiografias medievais ou que uma pastilha inseticida seja utilizada na liturgia diz muito sobre o tratamento que o conto dá às relações entre moderno e antigo, terreno e espiritual na América Latina; retornaremos ainda a essa questão.

Por ora, voltemo-nos para o crucifixo *made in Germany*, expressão que, embora em inglês, indica que o objeto é, na verdade, importado da Alemanha. A mistura de lugares e idiomas não é diferente do que vimos no trecho inicial, em que “A americana do Palmolive sorria satanicamente” (Carpentier, 1998, p. 16-17). As marcas, palavras e bebidas estrangeiras desfilam em rápida sucessão na voz do narrador: Palmolive, *cognac*, *clown*, *whisky* White Horse. As *girls* elétricas anunciam um *Midnight Frolic* (tipo de show adulto que se tornou famoso na Broadway, em Nova Iorque, a partir de 1915). Os estrangeirismos não são fortuitos: representam que a relação com a língua do capitalismo estrangeiro (em suas marcas, suas personagens e suas celebrações) não se dá como simples oposição, mas sim que seus símbolos foram absorvidos e podem interagir de modos contraditórios com a cultura local. De fato, o conto preza por tais contradições, como na referência que encontramos ao “[...] governo comunista de direita – conservador e cheio de namoricos com o velho regime [...]” (Carpentier, 1998, p. 15)⁶. Estamos diante de um uso da língua estrangeira como uma expressão de poder e como manifestação da relação entre o local e o estrangeiro, e entre o velho e o novo. Muitas teorizações no século XX abordaram esse aspecto político-cultural da língua estrangeira; para o tipo específico de configuração de que estamos tratando aqui, recuperemos um raciocínio conciso de Bakhtin e Volochínov:

A palavra estrangeira foi, efetivamente, o veículo da civilização, da cultura, da religião, da organização política (os sumérios em relação aos semitas babilônicos; os jaféticos em relação aos helenos; Roma, o cristianismo, em relação aos eslavos do Leste, etc.). Esse grandioso papel organizador da palavra estrangeira – palavra que transporta consigo forças e estruturas estrangeiras e que algumas vezes é encontrada por um jovem povo conquistador no território invadido de uma cultura antiga e poderosa (cultura que, então, escraviza, por assim dizer, do seu túmulo, a consciência ideológica do povo invasor) – fez com que, na consciência histórica dos povos, a palavra estrangeira se fundisse com a ideia de ‘poder’, de ‘força’, de ‘santidade’, de ‘verdade’, e ‘obrigou’ a reflexão linguística a voltar-se de maneira privilegiada para seu estudo (Bakhtin & Volochínov, 2010, p. 104-105, grifo do autor).

O raciocínio é relevante não só por pensar sobre a língua estrangeira a partir de seu caráter organizador e por sua capacidade de transportar ‘forças e estruturas estrangeiras’: sua importância está na associação da língua estrangeira a uma cultura anterior e fundida à ideia de poder; no caso do conto de Carpentier (1998), ela se refere precisamente ao ‘velho regime’ (capitalista) para o qual um contraditório governo comunista de direita dirige seus flertes. Poderíamos pensar que se trata, no conto, da crítica da permanência de estruturas do capitalismo mesmo após uma revolução, mas isso seria simplificar e errar grosseiramente o sentido construído pela narrativa. Considere-se que Bakhtin e Volochínov (2010) não se referem apenas a ‘poder’ e ‘força’, mas também a ‘santidade’ e ‘verdade’, e então nos aproximaremos do conteúdo religioso do conto, sua relação com a *Legenda áurea*. O trecho de que tratamos até aqui dialoga com um posterior, em que Domenico evangeliza os símbolos abomináveis e estrangeiros:

⁴ “Antes, cuando llegaba la noche, Fray Domenico se encontraba solo en su terraza; solo con las estrellas y la luna que conocieron los astrólogos caldeos.”

⁵ “Su arcaica edición de Actas descansaba sobre una vieja máquina de sumar usada a guisa de facistol; en una pared había un crucifijo *made in Germany*. Fray Domenico se arrodilló sobre un taburete, luego de encender dos pastillas de incienso de las que se vendían entonces para ahuyentar a los mosquitos.”

⁶ “[...] gobierno comunista de derecha – conservador y lleno de coqueterías con el viejo régimen [...]”

Então aconteceu algo incrível. Dando um grande salto, os demônios abandonaram seus anúncios, e Domenico se viu rodeado de silhuetas luminosas e humildes. A americana da Palmolive havia se prosternado diante dele, cobrindo a face com seu leque de plumas verdes. As oito *girls* se arrastavam implorantes até seu hábito felpudo. O *clown* partia seus bastões, um por um, como prova de renúncia. O urso chorava. E o cavalo branco, sentado como um cachorro, à direita do santo, lambia-lhe uma orelha, deixando escorrer grossas lágrimas verdes e vermelhas de seus olhos redondos... Na presença do milagre, Domenico suavizou seu tom de voz e falou longamente às estranhas criaturas. Instruiu-as nos desígnios do Criador e nas dores do Filho; predicou-lhes a candura e as induziu a rebelar-se contra a companhia de publicidade que se servia de suas imagens para fomentar malignos interesses. Falou-lhes longamente, com o olhar fixo em nuvens espessas. Sentia-se grande. Sabia agora que missão divina lhe havia confiado o criador (Carpentier, 1998, p. 21-22)⁷.

A cena é introduzida com um ‘entonces aconteció’ que, embora usual em língua espanhola como forma de inserir novos acontecimentos na narrativa, aqui serve para indicar uma categoria inteiramente nova de eventos. Não se trata de uma mudança do natural para o sobrenatural (a cena anterior já era ‘alegórica’, assim como esta), mas sim de uma nova relação com o mundo e a língua estrangeiros; assim, a expressão seguinte, ‘algo increíble’, que parece sugerir a passagem para o sobrenatural (do crível ao incrível), marca, na verdade, uma nova relação de simbiose com um mundo que antes parecia alheio. Claro que descobriremos, já no parágrafo seguinte, que toda a tocante cena de conversão dos símbolos estrangeiros, reminescente das hagiografias, não passa de uma armadilha concebida pelo Inimigo e destinada a fazer com que Domenico caia no pecado do orgulho (o que também é um elemento hagiográfico: a tentação do santo). Mas o que importa é o ‘desejo’ de incorporar o símbolo estrangeiro dentro da cultura local, de transformar o terreno em espiritual, de converter a modernidade às tradições antigas. Trata-se de localizar o estrangeiro e espiritualizar o terreno, retirando o poder e a força que aqueles símbolos conservavam na consciência histórica (para usar os termos de Bakhtin e Volochínov (2010)). Por um lado, a função é tornar os símbolos ‘submissos’ à tradição local; por outro, é torná-los ‘rebeldes’ contra sua origem. Isso, claro, só pode ser realizado por meio do ‘milagre’, aquela alteração instantânea e reveladora da realidade.

Conversão ao local, rebelião contra o estrangeiro: essa é a dicotomia que move a pregação de Domenico. Trata-se de uma apropriação consciente, e por isso orgulhosa, dos símbolos outrora alheios. Estamos, nesse conto, a duas décadas do uso do termo ‘real maravilhoso’ por Carpentier para descrever o tipo de representação da realidade latino-americana que construiria no romance *El reino de este mundo* (2003) e, no entanto, já identificamos algumas de suas bases miméticas centrais. Lembremos que, no seminal prólogo daquele romance, Carpentier (2003) expõe o propósito de tentar aproximar uma realidade já percebida como maravilhosa no Haiti e a busca pelo maravilhoso na literatura modernista europeia que, não encontrando tal maravilhoso na realidade, precisava recorrer a clichês aprendidos pela dissecação de poéticas medievais e suas expressões feéricas. O juízo negativo em relação às vanguardas europeias é claro: “Daí que o maravilhoso evocado na descrença – como fizeram os surrealistas durante tantos anos – nunca foi senão uma artimanha literária, tão aborrecida, ao prolongar-se como certa literatura onírica ‘regrada’, certos elogios da loucura, dos quais estamos fartos” (Carpentier, 2003, p. 10-11, grifo do autor)⁸. O problema advém da tentativa de produzir o maravilhoso como simulacro, a partir de fontes já literárias: o maravilhoso como convenção estética, originado em um pensamento que é, na verdade, realista. A solução para Carpentier (2003) consiste em reordenar os códigos simbólicos tendo como base uma realidade em que o maravilhoso esteja presente como crença, em um sistema de pensamento que não tenha aderido ao realismo terreno que já havia se imposto na Europa, progressivamente, desde o século XVII. É isso que ele descobre no Haiti e, de modo geral, na América Latina: um mundo em que o maravilhoso é uma explicação possível para os fenômenos da realidade, e não só uma convenção literária. Por isso o termo usado por Carpentier (2003) é ‘real’, e não ‘realismo’ – porque é o próprio real que é, na ontologia latino-americana, maravilhoso.

Essa necessária ‘fé no maravilhoso’ aparece em sua definição do termo:

Mas é que muitos se esquecem, ao se disfarçarem de magos genéricos, que o maravilhoso o começa a ser, de maneira inequívoca, quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de

⁷ “Entonces aconteció algo increíble. Dando un gran salto, los demonios abandonaron sus anuncios, y Domenico se vio rodeado de siluetas luminosas y humildes. La americana de Palmolive se había prosternado ante él, cubriéndose la faz con su abanico de plumas verdes. Las ocho *girls* se arrastraban implorantes, hacia su sayal de felpa. El *clown* rompía sus bastos, uno por uno, en prueba de renunciación. El oso lloraba. Y el caballo blanco, sentado a modo de perro, a la derecha del santo, le lamía una oreja, dejando rodar gruesas lágrimas verdes y rojas de sus ojos redondos... En presencia del milagro, Domenico suavizó el tono de su voz, y habló largamente a las extrañas criaturas. Las instruyó de los desígnios del Creador y de los dolores del Hijo; les predicó la cordura y las indujo a rebelarse contra la compañía de publicidad que se servía de sus imágenes para fomentar maléficos intereses. Les habló largamente, con las miradas fijas en las nubes gruesas. Se sentía grande. Sabía ahora, qué misión divina le había confiado el creador.”

⁸ “De ahí que lo maravilloso evocado en el descreimiento –como lo hicieron los surrealistas durante tantos años– nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada’, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta.”

uma iluminação não habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz a um tipo de ‘estado limite’. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não creem em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que são Quixotes podem se meter, de corpo, alma e bens, no mundo do *Amadis de Gaula* ou de *Tirante o Branco* (Carpentier, 2003, p. 9-10, grifo do autor).⁹

Note-se que, assim como o ‘incrível’ no conto que discutíamos, o campo semântico do qual Carpentier (2003) extrai sua definição de ‘maravilhoso’ pertence ao discurso religioso, especificamente ao cristão: ‘milagre’, ‘revelação’, ‘iluminação’, ‘exaltação’, ‘espírito’, ‘fé’, ‘santos’. A ubiquidade e o caráter sincrético que o cristianismo assumiu na América Latina são o ponto de partida para uma consideração acerca do maravilhoso. Porém, isso não significa que o real maravilhoso seja apenas uma repetição do tipo de maravilhoso encontrado na tradição cristã europeia, justamente nas lendas medievais, e também não significa que Carpentier (2003) esteja buscando uma fundação exclusivamente religiosa para uma estética. A analogia entre a crença nos santos e a crença de dom Quixote em *Amadis de Gaula* ou em *Tirante o Branco* serve para nos lembrar de que se trata, ainda, de um fenômeno literário, de lançar-se ‘de corpo, alma e bens’ em uma ‘literatura’ maravilhosa – a resposta, como discutiremos adiante, talvez esteja não no cristianismo em si, mas na absorção de uma de suas estéticas mais relevantes: o barroco. Além disso, as referências ao cristianismo devem ser entendidas no contexto particular da mestiçagem cultural latino-americana:

E é que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que proporcionou, a América está muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias (Carpentier, 2003, p. 12)¹⁰.

Ou seja: se há uma crença e uma estética religiosa, cristã e barroca, que afeta ubiquamente a percepção da realidade nas culturas latino-americanas, ela se relaciona de modo fecundo com um ‘caudal de mitologias’ advindo de culturas indígenas e africanas (ainda que tratadas no processo de colonização como negativas e demoníacas, daí o adjetivo ‘fáustica’ para sua presença) e de uma relação com um cronotopo único, estetizado como ‘uma natureza virgem em um continente novo, com um povo em formação’. Carpentier (2003) escreve seu prefácio no final dos anos 1940, quando já estava se formando um raciocínio paradigmático acerca da identidade latino-americana que partia de problemas relacionados à dependência cultural e à subordinação da América Latina à Europa e aos Estados Unidos; nesse contexto, a busca de uma autonomia cultural esteve ligada, entre outras coisas, a uma busca por superar os impulsos de cópia e rejeição da cultura europeia por meio de uma superação do próprio conceito de cultura como uma unidade que conteria um núcleo puro – a característica peculiar na formação da identidade latino-americana, sintetizada no conceito de mestiçagem, estaria em sua absorção ativa e transformadora dos conteúdos da metrópole às tradições indígenas e africanas, apesar da tentativa colonial de extirpar os conteúdos destas culturas. No que diz respeito ao cristianismo e seu contato com os povos indígenas, Silvano Santiago resumiu bem o problema ao se referir aos indígenas de Porto Rico, que matavam os brancos por imersão e vigiavam seus corpos, por semanas, para verificar se estavam sujeitos às leis da putrefação:

Diante dos brancos, que se dizem portadores da palavra de Deus, cada um profeta as suas próprias custas, a reação do indígena é a de saber até que ponto as palavras dos europeus traduziam a verdade transparente. Pergunto-me agora se as experiências dos índios de Porto Rico não se justificariam pelo zelo religioso dos missionários. Estes, em sucessivos sermões, pregavam a imortalidade do verdadeiro Deus, da ressurreição de Cristo – os índios, em seguida, tornavam-se sequiosos de contemplar o milagre bíblico, de provar o mistério religioso em todo o seu esplendor de enigma. A prova do poder de Deus deveria se produzir menos pela assimilação passiva da palavra cristã do que pela visão de um acontecimento milagroso (Santiago, 2019, p. 13).

Do mesmo modo, Santiago (2019) considera a hipótese de que a imitação que os indígenas brasileiros fizeram dos gestos do sacerdote na carta de Pero Vaz de Caminha não indicaria, como o escrivão ingenuamente interpretou, simples receptividade à doutrina cristã, mas sim uma procura por chegar ao êxtase espiritual por meio da duplicação dos gestos. No caso de Porto Rico ou do Brasil, a doutrina comunicada oralmente e que se perderia na imaterialidade da voz é recusada em troca da representação, do êxtase

⁹ “Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadis de Gaula* o *Tirante el Blanco*.”

¹⁰ “Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.”

espiritual e da visão do milagre (note-se já a semelhança com a visão religiosa e seu contato com o maravilhoso no conto e no prefácio de Carpentier (1998; 2003)). Consequentemente, já no início da colonização, o cristianismo assume um caráter novo na América – a tentativa de jesuítas como José de Anchieta de produzir a conversão dos indígenas por meio da representação dramática de autos barrocos é consequência dessa transformação.

Mais do que a doutrina cristã em si, a estética barroca se tornou um dos principais mecanismos de domínio religioso e cultural dos povos colonizados, instituindo um modo mimético que se ramificaria extensivamente nas artes latino-americanas. Doris Sommer (2004), por exemplo, apontou como a expressão amorosa erótica dos romances de fundação latino-americanos no século XIX corresponde a uma alegoria (no sentido barroco) dos países em consolidação após a independência, transformando erotismo e nacionalismo em figuras recíprocas; o próprio Carpentier (1987, p. 26) sugeriu que nossa arte foi sempre barroca, propondo que não deveríamos temer o barroquismo “[...] em estilo, na visão da vida humana ligada ao verbo e à tônica [...]”¹¹; Luis Ernesto Lasso (1990) considerou que o vislumbre do insólito no real maravilhoso precisa de uma expressão intrincada e da “[...] rica e complexa maneira estilística do barroco, digamos, com sua carga de mimetismo e a incorporação de elementos regressivos, tanto no conceito quanto em sua expressão [...]” (Lasso, 1990, p. 208, tradução nossa)¹², pois o real maravilhoso, ao sair da entranha do ser natural, social e histórico latino-americano, conceberia essência e forma como uma unidade indissolúvel (daí sua ênfase não só na expressão, mas também no conceito barroco). Já Irlemar Chiampi (2015), em seu importante estudo sobre *O realismo maravilhoso*, identifica dois aspectos centrais na retórica barroca que são caros ao tipo de mimesis buscada pelos escritores da nova narrativa latino-americana: em primeiro lugar, a não linearidade típica dos enunciados barrocos, com suas inversões e a proliferação de significantes em torno de um mesmo significado, problematiza a produção do discurso ficcional e as faculdades do narrador de comunicar uma história ao narratário e de atestar a história que conta, inserindo nela suas posições afetivas, morais e intelectuais – para Chiampi, o aspecto metadieético e o questionamento do próprio relato são partes integrantes do que se tornaria o realismo maravilhoso. Em segundo lugar, com suas origens na religiosidade medieval que considera a divindade como inapreensível pelo discurso, a retórica barroquista “[...] ‘quer dizer o indizível’; persegue com a multiplicação ou a distorção dos significantes o ‘objeto indescritível’. No discurso carpentieriano abundam esses momentos de impacto e perplexidade diante do inominável” (Chiampi, 2015, p. 85).

Retornemos ao conto de Carpentier (1998). Tanto o enredo como um todo quanto a cena da catequização em particular são uma estetização barroca do conceito de mestiçagem cultural e da história de suas contradições internas. Mencionamos que as cenas com os demônios elétricos eram ‘alegóricas’, e, de fato, não estariam deslocadas em um drama barroco, em que as virtudes e vícios tomam forma visual e se tornam abstrações personificadas, constituindo diálogos entre caracteres alegóricos. O barroco aplica uma poderosa força imagética à abstração da doutrina cristã: especialmente no teatro dos jesuítas, o didatismo religioso do barroco cria imagens intensas e aterrorizantes para converter seu público, demonstrando visualmente as consequências da heresia e a elevação da devoção sacrificial. Ao mesmo tempo, o caráter ilusório da realidade cênica e as múltiplas mudanças de cenário (por meio da invenção dos bastidores, telões que auxiliavam na alternância entre espaços representados) tendem a um comentário sobre o engano dos sentidos e sobre a constante metamorfose da história universal, palco de uma luta entre forças divinas e demoníacas. Vem de Anatol Rosenfeld (2006) o comentário relevante acerca do teatro barroco, particularmente o jesuíta, em que a conquista da realidade terrena outrora alcançada pelo Renascimento, e que se expressava em seu esplendor dos sentidos, passa a revelar toda a beleza do mundo como profana, ilusória e passageira: “Toda a época agita-se entre os polos da beleza fugaz e da transcendência do ser absoluto, entre o prazer do momento e o anseio místico da eternidade. A própria perspectiva pictórica renascentista, levada a extremos de ilusionismo, serve para revelar o ‘engano’ dos sentidos” (Rosenfeld, 2006, p. 58, grifo do autor). Tal se dá, de modo muito semelhante, no conto de Carpentier (1998), em que aqueles mesmos elementos da alegoria barroca são movidos: as mulheres, o palhaço, o urso e o cavalo como personificações dos vícios a serem enfrentados pelo santo com seu discurso proclamatório; a visão enganosa do arrependimento daquelas figuras que conduz o santo ao erro; o plano terreno, em especial o continente americano, como palco da intensa luta de forças espirituais, políticas, linguísticas e históricas – o que se torna ainda mais claro quando o conto avança para sua conclusão e o caráter político da luta de Domenico passa a se sobrepor ao conflito espiritual.

¹¹ “[...] en estilo, en la visión de la figura humana enlazada del verbo y de lo tónico.”

¹² “Ligados como –esencia y forma– indisoluble unidad, lo real-maravilloso salido de la entraña misma de nuestro ser (natural, social e histórico), necesita de la rica y compleja manera estilística del barroco, pongamos por caso, con su carga de mimetismo y la incorporación de elementos regresivos tanto en el concepto como en su expresión.”

Vemos aqui espaço para uma importante digressão. O narrador chama as personificações demoníacas de ‘símbolos abomináveis’, e por isso temos utilizado, até aqui, o termo ‘símbolo’ para nos referir àquelas figuras, termo que poderia ser mais corretamente substituído por ‘imagens alegóricas’. Pois o sentido moderno de símbolo e sua relação com a alegoria barroca são relevantes para a compreensão de nosso problema, ou seja, da ligação entre o conto de Carpentier (1998), as origens de sua concepção de real maravilhoso e o barroco como modo de representação da América Latina.

Digressão sobre a alegoria

A edição brasileira de *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin (2011), inclui, entre seus apêndices, uma seção intitulada ‘Conferências sobre história da literatura russa’. Tais conferências, especialmente por terem sido ministradas pelo pensador russo ainda na década de 1920, poderiam ser vistas como considerações precursoras aos *Problemas da poética de Dostoiévski* (Bakhtin, 2010), de 1963, e assim lançar luz sobre a evolução de seu pensamento acerca da literatura russa. Tudo isso esbarra, entretanto, no caráter fragmentário do texto: de todo o ciclo de conferências, que teriam abordado obras do século XVIII até o XX, somente foram traduzidas para o português aquelas que dizem respeito à obra de Viatcheslav Ivánov, poeta simbolista; o registro de tais conferências foi obtido a partir dos apontamentos de uma das estudantes, Raquel Mossiévna Mírkina, e, portanto, é extremamente abreviado e só conserva em parte o estilo e o raciocínio de Bakhtin.

Com todas essas ressalvas, ainda assim é mais que uma curiosidade ler o modo como, por meio da obra de Ivánov, Bakhtin delineou alguns problemas relacionados ao simbolismo russo, inclusive encontrando ligações deste com a Antiguidade, a Idade Média e o Renascimento. A sua constatação inicial de que Ivánov foi um solitário indica uma questão importante: o espaço que aquelas eras anteriores encontraram em outros simbolistas russos foi mediado não só pelo simbolismo francês e alemão, mas também pelos pré-rafaelitas – ou seja, por uma intrusão do romantismo tardio da Inglaterra e de sua releitura extremamente estilizada de poetas como Dante. Consequentemente, ao contrário de Ivánov, simbolistas como Balmont e Briússov tiveram obras marcadas por uma posição subjetiva do artista em relação ao símbolo: para eles, o símbolo é palavra que caracteriza uma impressão, está no plano da língua e qualquer sentido objetivo escondido por trás dele é nulo; “[...] a novidade dos objetos do mundo exterior depende apenas do estado interior do artista” (Bakhtin, 2011, p. 412). Para Bakhtin, tal posição em relação ao símbolo caracterizaria aqueles poetas como idealistas e próximos de uma tradição identificada na Antiguidade, cujo traço seria a impressão de uma marca individual em todos os fenômenos da vida.

Ivánov, por outro lado, está identificado não à Antiguidade, mas à Idade Média e à busca da verdade universal, objetiva e transcendente por trás do símbolo – que, mais do que palavra, é a configuração da essência real do objeto. Os símbolos não pertenceriam à subjetividade temporal do artista, mas à eternidade do mistério divino. Daí a identificação de Ivánov a uma linha realista do simbolismo (à qual também pertenceram Biéli e Sologub), e também a constatação de que, ao contrário de outros artistas, seu contato com a arte medieval não foi mediado pelo romantismo ou simbolismo europeu – ou, em todo caso, tal mediação foi muito menor em sua obra.

A identificação de Ivánov com a arte medieval e renascentista e as distintas concepções de símbolo poderiam ser mais bem compreendidas se, além de ‘símbolo’, pensássemos também em outra figura literária que melhor se adéqua à literatura daqueles períodos: a ‘alegoria’. Embora este termo apareça no texto da conferência, ele é referido apenas brevemente e em um sentido negativo:

Em Viatcheslav Ivánov a imagem metafórica se torna verdade suprema, que ele fundamenta objetivamente e defende em qualquer contexto. De sorte que nele não há alegoria, como se costuma dizer, mas metáfora (a alegoria é uma metáfora que perdeu sua seiva poética) (Bakhtin, 2011, p. 415).

É evidente que há uma simplificação do termo, a qual segue a tradição de estudos críticos que, desde os estetas românticos, atribuem um valor superlativo ao símbolo e um negativo à alegoria – assim, a alegoria no texto de Bakhtin não passa de uma metáfora desprovida de arte.

Tal condenação remete à filosofia de Schopenhauer (2001) que escreveu, no §50 de *O mundo como vontade e representação*, que:

Para obter o que é proposto na alegoria, a perfeição artística já não é indispensável: basta simplesmente que se possa reconhecer o objeto; feito isto, está alcançado o alvo, já que se tratava simplesmente de sugerir ao espírito uma concepção estranha à arte, um conceito abstrato. As alegorias, nas artes plásticas, são, portanto, apenas hieróglifos;

o valor artístico que elas podem ter, aliás, como representações intuitivas não lhes pertence a título de alegorias, mas a títulos completamente diferentes (Schopenhauer, 2001, p. 249-250).

Ou seja: a arte expressa uma ideia que é concebida individualmente, enquanto a alegoria é um meio de transmissão direta de conceitos abstratos e gerais – o que, para Schopenhauer (2001), é uma finalidade estranha à arte em si. Assim como Goethe e outros pensadores do fim do século XVIII e do XIX, Schopenhauer (2001) popularizou o sentido negativo que a alegoria ganharia desde então – embora ele mesmo tenha considerado que, enquanto nas artes plásticas a alegoria era uma tendência viciosa e insuportável que, em seu limite, representava interpretações forçadas, na poesia, por outro lado,

[...] é indispensável recorrer a muitos conceitos ou pensamentos abstratos, que por si mesmos e diretamente não são suscetíveis de nenhuma representação intuitiva; então apresentam-se muitas vezes à intuição por intermédio de um exemplo que é possível subsumir no pensamento abstrato. Este fenômeno produz-se em todas as expressões figuradas, metáforas, comparações, parábolas e alegorias; por esta razão, todas estas figuras distinguem-se entre si apenas porque são apresentadas de uma maneira mais ou menos longa, mais ou menos explícita (Schopenhauer, 2001, p. 252-253).

Como se vê, sua posição em relação à alegoria ‘literária’ é completamente diferente, o que o levou a considerar que algumas grandes obras da literatura ocidental seriam predominantemente alegóricas – seus exemplos são *As viagens de Gulliver* e *Dom Quixote*. Entretanto, mesmo em seu juízo positivo, permanece um problema: em Schopenhauer (2001), a alegoria literária é apenas uma versão mais longa e mais explícita de uma metáfora; isso, unido à rejeição que a alegoria sofreu desde o Romantismo, leva-nos justamente à afirmação de Bakhtin (2011) de que a alegoria é uma metáfora que perdeu sua poesia.

A questão é que a alegoria foi uma das mais importantes expressões da arte renascentista; compreendê-la em seu contexto artístico original (ou seja, sem a interferência do julgamento estético romântico) equivaleria a entender justamente o que Bakhtin busca tratar como simbolismo realista. Um dos mais importantes estudos a esse respeito foi realizado por Walter Benjamin e pode ser encontrado em sua *Origem do drama barroco alemão*, no capítulo sobre ‘Alegoria e drama barroco’. É nele que Benjamin atribui ao preconceito classicista a definição da alegoria como uma técnica de ilustração por imagens, e não “[...] de expressão, como a linguagem, e como a escrita [...]” (Benjamin, 1984, p. 184), que teria sido seu sentido barroco; ainda mais importante, Benjamin confere à alegoria um caráter dialético e histórico que se ausenta no símbolo.

Em seu sentido renascentista, a alegoria teria suas origens nas leituras feitas pelos humanistas do século XV da obra *Hieroglyphica*, supostamente escrita por Horapollon entre os séculos II e IV, e que se debruçava sobre hieróglifos simbólicos ou enigmáticos – os quais não teriam correspondência fonética e que seriam ensinados aos hierogramatas (escribas egípcios encarregados de transcrever os textos sagrados) como parte de uma filosofia mística da natureza. Para Benjamin (1984), essa leitura equivocada dos hieróglifos egípcios (cujo sentido histórico e religioso era substituído por “[...] lugares-comuns derivados da filosofia da natureza, da moral e da mística [...]”) (Benjamin, 1984, p. 190-191) deu origem às iconologias, que escreviam não com letras, mas com imagens de coisas, traduzindo palavras por sinais específicos, concebidos como místicos e enigmáticos. Com o domínio do pensamento teológico barroco, o que restava do caráter racional por trás da hieroglífica e das iconologias passou a dar lugar à especulação hierática – assim, humanistas como Marcilius Ficinus, no século XV, entenderam que os hieróglifos foram criados para corresponder ao pensamento divino, substituindo as ideias cambiantes da língua por imagens sólidas, específicas, simples e imutáveis, que por um processo associativo reproduziriam um saber total capaz de iluminar a natureza. Daí a definição de Benjamin da alegoria como um código de expressão (tendo se desenvolvido a partir da emblemática), mas cuja forma possui caráter hierático e totalizante; Schopenhauer (2001), apesar de também apontar a relação entre alegoria e hieróglifo, perde de vista o caráter hierático que lhe foi incorporado no Renascimento e sua correspondência com o pensamento divino.

Além disso, a alegoria reproduzia a própria natureza como mistério modelado por Deus e dotado de um ensinamento secreto – “Pois para o Barroco a natureza era dotada de fins na medida em que sua significação podia exprimir-se, em que seu sentido podia ser representado emblematicamente, de forma alegórica e como tal irreconciliavelmente distinta de sua realização histórica” (Benjamin, 1984, p. 193). De fato, essa ligação profunda com a natureza é a razão pela qual Benjamin encontra, mesmo em teóricos românticos como Johann Joseph von Görres, a necessária antítese ao ‘símbolo formal’ do romantismo (em que o espírito transcende a forma e destrói o corpo): tal antítese seria um ‘símbolo real’, “[...] no qual a forma corpórea devora a alma, e ao qual convém perfeitamente o emblema e a alegoria alemã, em seu sentido mais limitado” (Görres *apud*

Benjamin, 1984, p. 208). Estamos já no terreno do ‘simbolismo realista’ identificado por Bakhtin em Ivánov e outros autores russos, assim como a ligação destes a uma visão de mundo medieval (mais propriamente barroca) e não mediada pelo romantismo ou pelo simbolismo – trata-se, muito claramente, da presença da alegoria. A relação do símbolo com a alma e da alegoria com a natureza, ou a *physis*, explicaria ainda a sua relação com a História: pois, na visão alegórica, esta só pode aparecer petrificada, exprimida como a essência total e enigmática da existência humana trazida para a imagem da natureza morta, da *facies hippocratica*, de uma caveira, imagem que é apresentada como escrita. Para Benjamin (1984), é justamente a tendência à superlativa significação da alegoria que a leva à apreciação das imagens de morte e de declínio, pois “Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação” (Benjamin, 1984, p. 188). O símbolo romântico reproduz o instante da revelação espiritual (e por isso é momentâneo e imediato), mas a alegoria encontra a História registrada, condensada e petrificada na significativa imagem natural da morte – daí a associação, para Benjamin, entre a alegoria e as ruínas de uma civilização, que por meio de sua decadência e de seus fragmentos permitem ver a História como um conjunto acabado e imutável.

A alegoria não lida, portanto, com a história humana viva e em devir, mas sim com a natureza imóvel e significativa, especialmente em seus momentos de morte; sua construção opera na dialética entre o Ser visual e a Significação, expressa em um código escrito e emblemático.

Considerações finais

Devemos entender a alegoria como unicamente regressiva, projetando-se ao passado como uma ruína? Não necessariamente. Na América Latina, as imagens barrocas de sofrimento e de morte estiveram a serviço, contraditoriamente, da construção nacional – inicialmente, a conversão dos povos indígenas para a criação de um Novo Mundo, correção pela palavra divina do Velho Mundo. Lembremos, por exemplo, da imagem, utilizada por Antonil em *Cultura e opulência no Brasil* (2011), do padecimento do açúcar, sendo despedaçado, sepultado, amarrado e vendido:

Aqui, dão-lhe com barro na cara; e para maior ludíbrio, até as escravas lhe botam, sobre o barro sujo, as lavagens. Correm suas lágrimas por tantos rios quantas são as bicas que as recebem; e tantas são elas, que bastam para encher tanques profundos. Oh, crueldade nunca ouvida! As mesmas lágrimas do inocente se põem a ferver e a bater de novo nas tachas, as mesmas lágrimas se estilam à força de fogo em lambique; e, quando mais chora sua sorte, então tornam a dar-lhe na cara com barro, e tornam as escravas a lançar-lhe em rosto as lavagens. Sai desta sorte do purgatório e do cárcere, tão alvo como inocente; e sobre um baixo balcão se entrega a outras mulheres, para que lhe cortem os pés com facões; e estas, não contentes de lhos cortarem, em companhia de outras escravas, armadas de toletes, folgam de lhe fazer os mesmos pés em migalhas (Antonil, 2011, p. 189).

A personificação do açúcar e a imagem de seu sofrimento reproduzem a história dos martírios cristãos e suas legendas; ao mesmo tempo, exalta e santifica o produto colonial, base da economia e reflexo da riqueza natural brasileira. Além disso, rebaixa moralmente os escravizados, que se tornam contraditórios carrascos, enquanto trata os seus próprios sofrimentos também como parte da história do martírio cristão e de um processo purificador: ora, se a humilhação e tortura do açúcar são procedimentos de um purgatório que o torna ‘tão alvo como inocente’, assim também deve ser vista a vida dos escravizados no Brasil. Representação imagética do drama cristão, exaltação santificadora dos produtos da economia brasileira e defesa autoritária de um modelo de sociedade escravocrata: a alegoria cumpre, simultaneamente, todas essas funções. Indo além do que encontramos no ensaio de Benjamin, a alegoria barroca de Antonil (2011) nasce da natureza e de uma imagem de sofrimento e morte, mas se projeta para o futuro, visando à construção e afirmação de uma cultura nacional.

É a relação entre o discurso barroco e os projetos de nação que tornou a alegoria tão produtiva na América Latina. Ao contrário do romantismo europeu, que largamente substituiu a autoridade religiosa e pública da alegoria pela liberdade secular e individual do símbolo, as literaturas românticas latino-americanas encontraram na estética barroca a dimensão histórica, natural e nacional que o momento após os movimentos de independência pedia. Doris Sommer, por exemplo, notou que nossas ‘ficções de fundação’, surgidas principalmente durante o Romantismo, foram construídas em uma chave alegórica que representou a fundação de nossos países por meio de uma alegoria amorosa, erótica. Ela nota que:

Curiosamente, entretanto, Benjamin nunca havia feito sua dialética valer para algo construtivo. [...] Se, entretanto, resolvermos, deliberadamente, ler Benjamin de modo equivocado a fim de manter a possibilidade de termos que se constroem mutuamente sem olhar para a estrutura de combinações malfeitas deixadas para trás e que se desintegram,

podemos ter uma ideia de como funcionam as ficções de fundação. [...] Seu objetivo é vencer no amor e na política, e não ancorar a narrativa ou avaliar o custo de vencer. Satisfeitos de construir discursos pessoais e públicos ‘um sobre o outro em um círculo sem fim’, como Pascal havia descrito sua própria alegorização mundana, sem uma base filosófica estável seja para violar, seja para desejar, os romances de fundação são precisamente aquelas ficções que tentam passar por verdade e se tornar base para a associação política (Sommer, 2004, p. 63-64, grifo do autor).

A dimensão pública e política, o valor de verdade e a qualidade produtiva: todos esses elementos são encontrados pelos ficcionistas latino-americanos na curiosa combinação entre romantismo e alegoria barroca. Entendemos, por conseguinte, a ênfase sobre o barroco dada por Carpentier, Lasso e Chiampi e a identificação de seus traços mesmo nas poéticas do século XX. Uma leitura anacrônica nos permite ver em Antonil (2011) e sua penosa pregação sobre o açúcar, personificação da economia que chora e sofre, reflexos do frei Domenico e de seus demônios elétricos, imagens personificadas do capital estrangeiro. Mas se o barroco permitia que a sinceridade e a autoridade da pregação de Antonil (2011) fossem tomadas *prima facie*, o real maravilhoso de Carpentier só podia reproduzir uma pregação como a de frei Domenico em chave irônica, desnudando a convenção por trás da expressão.

Os últimos parágrafos do conto de Carpentier são exemplares. A autoflagelação de Domenico, de fins espirituais, se realiza materialmente em “sua resolução de seguir servindo ao capital” (Carpentier, 1998, p. 21)¹³ e entra em choque com a *boutade* emitida pelo espírito de Bernard Shaw (consultado por espiritistas londrinos) e com uma greve trabalhista internacional. O protesto dos trabalhadores contra Domenico culmina no episódio milagroso, em que o elevador sobe até os céus, mas se a apoteose cristã é secularizada pela imagem capitalista dos santos que interrompem seu jogo de golfe para receber o santo, uma nota reproduzida de um jornal reduz a maravilha à banalidade de um processo indenizatório movido contra o fabricante do elevador, transformando a lenda cristã em uma batalha judicial prosaicamente realista.

O final de ‘El milagro del ascensor’ resulta, portanto, daquele desnudamento do discurso e da dialética entre alegoria barroca e ironia moderna, espiritualidade religiosa e secularismo político-econômico, local e estrangeiro, real e maravilhoso. Nesse conto, precursor das acepções de real maravilhoso (também de realismo maravilhoso ou mágico) que veríamos nas décadas seguintes, encontramos já uma imagem que definiria, ao longo da literatura do século XX, as culturas latino-americanas e suas contraditórias ontologias.

Referências

- Antonil, A. J. (2011). *Cultura e opulência no Brasil por suas drogas e minas*. Brasília, DF: Senado Federal.
- Bakhtin, M. (2011). *Estética da criação verbal* (P. Bezerra, Trad.). São Paulo, SP: WMF Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2010). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Bakhtin, M., & Volochínov, V. N. (2010). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (M. Lahud, Y. F. Vieira, L. T. Wisnick, & C. H. D. C. Cruz, Trad.). São Paulo, SP: Hucitec, 2010.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão* (S. P. Rouanet, Trad.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Carpentier, A. (1998). El milagro del ascensor. In A. Carpentier, *Guerra del tiempo y otros relatos* (p. 14-24). Madrid, ES: Alianza Editorial.
- Carpentier, A. (2003). *El reino de este mundo*. Madrid, ES: Alianza Editorial.
- Carpentier, A. (1987). Problemática de la actual novela latinoamericana. In A. Carpentier, *Tientos, diferencias y otros ensayos* (p. 7-28). Barcelona, ES: Plaza y Janés Editores.
- Chiampi, I. (2015). *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Lasso, L. E. (1990). Alejo Carpentier: en la urdimbre de nuestra identidad. In L. E. Lasso, *Señas de identidad en la cuentística hispanoamericana* (p. 199-224). Bogotá, CO: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Rosenfeld, A. (2006). Traços épicos no teatro pós-medieval (Renascimento e Barroco). In A. Rosenfeld, *O teatro épico* (p. 53-61). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Santiago, S. (2019). O entre-lugar do discurso latino-americano. In S. Santiago, *Uma literatura nos trópicos* (p. 9-30). Recife, PE: Cepe.

¹³ “[...] su resolución de seguir sirviendo al capital [...]”

Schopenhauer, A. (2001). *O mundo como vontade e representação* (M. F. S. Correia, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Contraponto.

Sommer, D. (2004). *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina* (G. R. Gonçalves, & E. L. L. Reis, Trad.). Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.

Varazze, J. (2003). *Legenda áurea: vidas de santos* (H. Franco Júnior, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.