

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

PAULA RAQUEL DA SILVA DUTRA

**O OLHAR VIAJANTE: *EL ARPA Y LA SOMBRA*, DE ALEJO
CARPENTIER**

**Dissertação apresentada como requisito
parcial e último para a obtenção do título
de mestre em Letras, área de concentração
em História da Literatura.**

**Prof.^a D.^{ra} Elena Cristina Palmero González
Orientadora**

Data da Defesa:

19/12/2007

Instituição depositária:

**Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande**

Rio Grande, dezembro de 2007

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação de mestrado à minha mãe, Tânia Dutra, pessoa que me fez entender a viagem como um percurso de maturação, aprendizagem e formação. Ensinou que viajar é vital, e que, devido ao seu caminho incerto, é necessária uma boa dose de coragem para enfrentá-la. E que, ainda que esse partir seja por uma causa perdida, o seu ganho se concentra tão e somente no viajar.

AGRADECIMENTOS

É extremamente difícil nesta hora abarcar a todos que, de certa forma, contribuíram com o desenvolvimento desta dissertação. Tento, então, de alguma forma referenciar o carinho e compreensão de todos.

Agradeço, assim, à amiga e orientadora Elena Palmero, por me reconhecer durante a graduação e apostar na minha capacidade; por incentivar e acompanhar a minha evolução científica com carinho, compreensão e paciência.

Aos professores da Pós-Graduação em História da Literatura, por possibilitar leituras e discussões de fundamental importância para minha escolha científica.

À minha vigia Ana Maria Loch, por reconfigurar o meu olhar e manter o ritmo do meu deslocamento. Olhar atento e vigilante, meu permanente apoio.

Aos meus amigos viajantes, que literalmente embarcaram na minha viagem e se mantiveram presentes incansavelmente. Elisândra Baptista, pela sincera amizade, compreensão e atenção incondicional. Luciano Passos Moraes, pelo companheirismo no percurso, incentivo e confiança. João Bosco e Paula Pich, que adotaram minha viagem, abrindo novos portos para embarque e desembarque. Ingrid Caseira, por compartilhar a mesma história com outros personagens; pela constante presença ainda que ausente.

À Aracy Barreiros Azevedo, que entendeu minhas ausências, meus esquecimentos, minha falta de tempo e energia. Meu porto seguro.

À minha mãe, Tânia Dutra, a qual acompanhou e apoiou minhas angústias de viajar, mas não teve tempo de concretizar a viagem comigo. Meu eterno agradecimento.

RESUMO

Nesta pesquisa centralizo meu interesse no problema do olhar e seus múltiplos desdobramentos em uma poética da narrativa. Busco elaborar uma noção a respeito do olhar, articulando o discurso teórico dos textos narrativos e da crítica cultural, para definir traços que caracterizam uma figura de decisivo impacto no romance latino-americano do século XX: o viajante. Partindo desses pressupostos, estudo a obra *El arpa y la sombra*, do escritor cubano Alejo Carpentier, romance que tem como sujeitos relatores dois singulares viajantes: o Papa Pio IX e Cristóvão Colombo, com especial enfoque no estudo das estratégias discursivas que o escritor desenvolve para dar um olhar, e, conseqüentemente, uma percepção do mundo americano, a esses personagens relatores.

RESUMEN

En esta investigación centralizo mi interés en el problema de la mirada y sus desdoblamientos en una poética de la narrativa. Busco elaborar una noción en torno a la mirada, articulando el discurso teórico de los textos narrativos y de la crítica cultural, para definir rasgos que caracterizan una figura de decisivo impacto en la novela latinoamericana del siglo XX: el viajero. Partiendo de estas nociones, estudio la obra *El arpa y la sombra*, del escritor cubano Alejo Carpentier, novela que tiene como sujetos relatores dos singulares viajeros: el Papa Pío IX y Cristóbal Colón, con especial enfoque en el estudio de las estrategias discursivas que el escritor desarrolla para dar una mirada, y, consecuentemente, una percepción del mundo americano, a estos personajes relatores.

SUMÁRIO

Introdução	8
1 – Uma poética do olhar	15
1.1 – O olhar como problema filosófico e cultural	15
1.2 – O olhar como problema narratológico	20
2 – O olhar do viajante	28
3 – Olhares em <i>El arpa y la sombra</i>	43
3.1 – O olhar de Mastai-Ferreti	45
3.2 – O olhar de Cristóvão Colombo	58
3.3 – A epifania dos olhares	85
Conclusão	98
Referências	102

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado é a conclusão de um caminho iniciado há alguns anos, quando, ainda aluna do curso de Letras – Português/Espanhol, iniciei minhas pesquisas como bolsista de Iniciação Científica no âmbito da literatura latino-americana e da obra do escritor cubano Alejo Carpentier. Esta pesquisa também é um início, porque o pensamento está sempre em movimento, e, com certeza, chego a este momento com novas idéias que encaminharão projetos futuros.

Inserida num projeto de maior abrangência: *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade*, coordenado pela professora Elena Palmero González dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, minha pesquisa valeu-se dos pressupostos teóricos gerais que regem esse projeto e direcionou-se ao estudo da obra de Alejo Carpentier, que centraliza a viagem como cronotopo ficcional privilegiado. Em uma primeira etapa de trabalho como bolsista, encaminhei meu estudo à narrativa curta que Carpentier escreve entre as décadas de quarenta e cinqüenta. Nesse período, estudei os relatos *Viaje a la semilla* (1944) e *Semejante a la noche* (1952), e, já cursando o mestrado, direcionei minha pesquisa para o estudo de *El arpa y la sombra* (1979), último romance do escritor, que fecha todo um ciclo narrativo em torno da viagem.

O projeto *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade* direciona seu estudo para textos narrativos ficcionais que centralizam a viagem como eixo temático e compositivo. Concretamente, romances do século XX latino-americano que fundamentam sua composição no cronotopo de viagem, procurando visualizar diacronicamente o movimento histórico-literário desse cronotopo.

Sabemos que historiar uma tipologia narrativa é o que faz Mikhail Bakhtin quando elabora uma poética e a evolução dos gêneros literários a partir da sua teoria do cronotopo. Conseqüentemente, o que se pretende é reatualizar o tema a

partir de uma práxis literária que foi alheia ao esteta russo, e seguir o caminho bakhtiniano para estudar a configuração do cronotopo de viagem no romance latino-americano do século XX.

Dessa maneira, o interesse primordial do projeto está em desenvolver problemas de poética narrativa que, associados ao cronotopo de viagem, enriquecem a práxis literária do século XX.

Partindo dessa perspectiva teórica, é possível verificar que a viagem tem extraordinária presença no processo de consolidação e desenvolvimento do romance hispano-americano, com particular ocorrência na narrativa do século XX. Ela circula em nossa narrativa ficcional associada ao tema identitário, na busca de uma resposta mais profunda sobre o ser humano e seus contextos, e particularmente, sobre o ser latino-americano e o continente americano.

No caso da obra de Alejo Carpentier, o cronotopo de viagem percorre toda a sua produção literária. Desde *Viaje a la semilla*, texto de 1944, que anos mais tarde fará parte da coleção *Guerra del Tiempo* (1958), até *El arpa y la sombra* (1979), poderíamos pensar em um grande ciclo narrativo no qual a viagem é eixo central¹. *Guerra del Tiempo*, que inclui os contos *Semejante a la noche*, *Viaje a la semilla*, *El camino de Santiago* e o romance curto *El Acoso*, realiza variações do cronotopo de viagem com extraordinária originalidade. Posteriormente, esse cronotopo perpassará os romances *Los pasos perdidos* (1956), *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978), para finalizar em *El arpa y la sombra* (1979).

Como explico, o estudo dos relatos foi objeto das minhas primeiras aproximações à obra de Alejo Carpentier e ao tema da viagem na sua literatura. Mas confesso que já nessa época me foi despertado o interesse em analisar seu último trabalho, *El arpa y la sombra*, texto que é o foco desta dissertação. Considero essa obra como o fechamento de um ciclo no qual a viagem alcança o ápice de sua criação: é tema, é cronotopo compositivo e é, conseqüentemente, proposta cosmovisiva de grande significação no pensamento cultural e histórico de Carpentier.

¹ O estudo da recorrência do cronotopo de viagem na obra de Alejo Carpentier é tema da monografia de pós-doutoramento *Escritas do entre-lugar: uma poética del viaje en la narrativa de Alejo Carpentier* e de um conjunto de ensaios desenvolvidos pela Prof.^a D.^{ra} Elena Palmero González nos últimos anos, que referencio na bibliografia desta dissertação. Nesses textos, a autora afirma que, na verdade, é *El sacrificio* (1923), narrativa pouco conhecida do escritor cubano e considerada sua primeira obra, o primeiro texto do romancista em que aparece já o tema da viagem.

Definido o objeto de minha pesquisa, o romance *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, passei a focalizar um problema como centro de investigação. Surgiu, assim, a proposta de estudar o viajante, figura central no cronotopo de viagem, e sua enunciação. Porém, para estudar a maneira como o viajante enuncia seu discurso, foi interessante estruturar o problema de como este olha para relatar. Desse modo nasceu o problema científico básico de meu projeto.

Já centrada no problema da ficcionalização do viajante na obra, especificamente no que tange ao problema de seu olhar para verbalizar o mundo, achei pertinente aprofundar-me na questão do olhar como problema teórico que vem ocupando diversas áreas do saber atualmente. Assim, questiono a noção do olhar em sua dupla articulação: como problema narratológico e como problema filosófico-cultural, buscando atingir uma compreensão maior sobre sua ação e as conseqüências dessa ação no ato de contar, assim como um embasamento teórico-instrumental para acessar a análise do texto objeto de estudo.

Foram muito úteis, no âmbito filosófico contemporâneo, os estudos de Alfredo Bosi (1988), Sérgio Cardoso (1988) e Márcia Tiburi (2006), pois refletem a questão diferencial que existe entre o ver e o olhar, propondo uma interessante maneira de tratar esse tema que me ocupa.

Já uma perspectiva histórica da noção de olhar foi oferecida por Rosalía Baena Molina (2006), que investiga como se modelam as questões do ponto de vista e da perspectiva na teoria e práxis dos gêneros narrativos desde a antiguidade até hoje. Ela aportou uma visão diacrônica do assunto que é de muita utilidade para esta pesquisa.

Da mesma maneira, recorri aos estudos da narratologia para a configuração de uma idéia de olhar que aproveita todo um pensamento teórico-literário em torno das noções de ponto de vista, focalização e perspectiva. Considero essas noções de poética narrativa naturalmente correlacionadas com o problema que pesquiso, por isso minha ênfase nelas. Assim, o estudo de Norman Friedman (1996) e seu entendimento sobre ponto de vista; os de Oscar Tacca (1983) e Renato Prada Oropeza (1986) em torno das noções de focalização e perspectiva, e o de Gérard Genette (1972) e sua definição de modo narrativo foram extraordinariamente importantes para a estruturação de uma metodologia de trabalho.

Esses estudos de natureza estrutural e semiótica aportaram tipologias e formas de proceder muito valiosas na análise do texto. Entretanto, seriam somente

instrumentos se não fossem integrados ao estudo interpretativo sob a perspectiva que nos dá Mikhail Bakhtin (2000) quando caracteriza o lado humano que envolve qualquer estrutura do texto. Essa perspectiva geral, que rege a obra do esteta russo, define minha maneira de entender o texto literário e minha maneira de proceder na investigação.

Organizadas algumas precisões em torno do olhar como problema geral, passei, em seguida, a vê-las em um sujeito e um contexto específico: o viajante. Assim, encaminhei minha análise ao âmbito mais estrito do olhar desse personagem, considerando que essa figura, sua percepção do mundo e seu discurso serão dominantes na obra que estudo. Nesse sentido, as obras de Mary-Louise Pratt (1999), Sérgio Cardoso (1988), Ana Maria de Azevedo (2002), Fernando Cristóvão (2003) e João David Pinto-Correia (2003) estruturam uma perspectiva que considero de grande valor para completar minha visão em torno do sujeito viajante e sua percepção do mundo. Elas foram integradas de maneira muito produtiva à teoria do cronotopo com que trabalho, e particularmente ao conceito de cronotopo de viagem proposto por Mikhail Bakhtin (2000) que rege meu estudo.

Chegado esse ponto, foi possível articular uma idéia a respeito do olhar e suas implicações no ato de verbalização individual, bem como um entendimento a respeito da maneira com que os textos literários podem dar conta desses processos.

Entendo o olhar como uma atitude física, determinado por um forte sentido psicológico e condicionado cultural e historicamente. A maneira como um indivíduo interage e se comunica num ambiente é consequência de sua forma de observar. Assim, o que se manifesta num discurso são as conexões entre mundo, sujeito e mundo. Ou seja, há um espaço no qual o sujeito se inclui, tomando uma determinada posição para observar. A partir desse ponto de localização e da perspectiva que esse ponto oferece, o sujeito se expressa. Essa expressão é altamente influenciada pelas especificidades do ambiente cultural, valores decorrentes da circunstância desde onde o indivíduo está inserido no momento de falar.

Nesse sentido, é possível visualizar efeitos no processo do discurso literário que dão conta dessas particularidades. No caso dos gêneros narrativos, no ato de narrar, e, conseqüentemente, no ato de olhar, dois elementos são definidores: o ponto de vista (também chamado de focalização) e a perspectiva. Eles matizam significativamente a voz enunciativa e todo o efeito do relato.

Agora, o olhar do viajante e sua expressão na literatura – entendido o viajante como figura da ficção e como sujeito relator dos eventos em narrativas que tematizam ou desenvolvem o motivo cronotópico da viagem – têm características muito específicas. O viajante tem uma maneira particular de observar o mundo por sua natural condição entre-lugar. Essa perspectiva intermediária permite-lhe uma percepção mais plural dos acontecimentos e das coisas. Da mesma maneira, o viajante tem uma grande propensão ao fictício, às vezes ao hiperbólico. O viajante também está marcado pelos objetivos de sua viagem; não é igual ao olhar do turista, ao olhar do conquistador, do naturalista, ou ainda, do catequizador. Esses elementos serão, por consequência, influentes no momento de construir essa figura, e dar-lhe voz, na ficção romanesca.

Com esses elementos já definidos, foi necessário efetuar uma leitura e processamento bibliográfico da crítica em torno da obra de Carpentier, e especificamente da obra objeto deste estudo.

Um balanço bibliográfico da obra *El arpa y la sombra* permite observar uma copiosa crítica no âmbito da crítica e dos meios acadêmicos hispânicos. Isso obrigou à leitura seletiva, priorizando aqueles que diretamente dialogavam com o tema objeto de estudo. Referência imediata foram os estudos de Roberto González Echevarría (1999), um dos investigadores mais sistemáticos e lúcidos da obra carpentieriana, assim como a obra de Aníbal González (2001), Elena Palmero González (2003, 2007), Marlene Vázquez Pérez (2006), Rogelio Saunders (2007) e Gabriela Tineo (2005).

No âmbito brasileiro, a crítica com respeito à obra tem estado permanentemente voltada para o problema da desconstrução histórica e a visualização do romance à luz do novo romance histórico. Os estudos de Maria Alice Aguiar (2001), Heloísa Costa Milton (1992), Gertrudes Maria de Andrade Benetele (2006) e Liliam Ramos da Silva (2006) são expressivos desse tipo de estudo.

Uma vez percorrido esse caminho, foi possível formular os objetivos a serem alcançados nesta dissertação, os quais se definiram da seguinte forma:

1. Estudar o funcionamento dos procedimentos discursivos Ponto de vista/Focalização e Perspectiva Narrativa e a maneira como estes matizam significativamente a voz enunciativa na obra *El arpa y la sombra*;

2. Analisar esses procedimentos narrativos, fazendo visível o que eles aportariam a uma poética do olhar, particularmente do olhar do viajante na ficção narrativa, e conseqüentemente, a uma poética do cronotopo de viagem;
3. Interpretar esses procedimentos a esses aportes dentro de um âmbito hermenêutico que permita uma leitura do pensamento carpentieriano em torno da viagem e do viajante como problema de significação identitária.

Para a consecução desses objetivos, traço uma metodologia de trabalho que vai da análise textual à interpretação de textos – isso, logicamente, embasado na visão lógico-histórica dos processos literários.

Estruturado o trabalho em torno da relação viajante-olhar-contar na obra *El arpa y la sombra*, organizo a dissertação em três capítulos.

O primeiro, “Uma poética do olhar”, está subdividido em duas partes: a primeira, “O olhar como problema filosófico”, discute o conceito de olhar à luz da filosofia contemporânea, tratando de colocar a análise desde uma perspectiva geral do pensamento. Já a segunda, “O olhar como problema narratológico”, trabalha estratégias discursivas relativas ao sistema do narrador na obra literária, particularmente aquelas referidas ao lugar da enunciação e a manipulação da informação por parte do sujeito textual que fala.

O segundo capítulo, sob o título “O olhar do viajante”, se preocupa em restringir ainda mais o campo de estudo. Nele se especifica o problema do olhar na condição da viagem, manifestado por um sujeito enquanto viajante

O terceiro e último capítulo, “Olhares em *El arpa y la sombra*”, está centrado no estudo do texto ficcional. Aqui retomo as propostas dos capítulos anteriores para proceder à análise textual, focalizando as estratégias do olhar para contar, e centralizando a atenção nas duas figuras enunciantes principais: Colombo, o “descobridor”, e o Papa Pio IX, o “catequizador” e “Papa das Américas”. Esse capítulo se subdivide em três partes. A primeira, “O olhar de Mastai-Ferreti”, dá conta dos procedimentos desenvolvidos na configuração do olhar e, por conseguinte, da voz de Mastai-Ferreti/Papa Pio IX, figura dominante no primeiro capítulo da obra. Da mesma forma procedo na segunda parte, “O olhar de Cristóvão Colombo”, porém analiso aqui a figura de Colombo, que é dominante no segundo capítulo do romance. Já na terceira parte, “A epifania dos olhares”, analiso o terceiro capítulo de *El arpa y la sombra* e aproveito a possibilidade que o conteúdo deste oferece para retomar os olhares estudados anteriormente, aqui convergentes.

Assim, o próprio nome já permite entender uma confluência de olhares, que aponta para um entendimento maior do pensamento de Carpentier.

Nesse momento final procuro interpretar e compreender o pensamento carpentieriano com relação ao homem como elemento atuante e determinante da disposição mundo-sujeito-mundo, bem como na condição de indivíduo expressivo e controlador da relação viagem-olhar-contar.

Considerando que há um conjunto de elementos tradicionalmente reconhecidos pela crítica como altamente significativos e recorrentes na produção do escritor cubano – sua visão da temporalidade, a particular composição de seus textos, entre outros – tento com meu trabalho incorporar outro elemento a essa valoração, este de natureza discursiva, relacionado à construção do olhar na narrativa carpentieriana. Nele veio também um profundo debate da questão identitária.

As páginas que seguem tentam fundamentar esse critério. Elas são resultado de dois anos de trabalho como aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG e também de uma leitora apaixonada da obra do grande escritor latino-americano.

CAPÍTULO 1 UMA POÉTICA DO OLHAR

1.1 – O olhar como problema filosófico

Transitando no tema do olhar, não há como não evocar em primeira ordem o pensamento filosófico e sua sistematização de certas noções relativas ao tema que nos ocupa nesta dissertação. Na filosofia estão as primeiras fendas necessárias para um entendimento do olhar como atividade conectora do homem ao mundo, embasamento necessário para em seguida situar o problema sob a perspectiva da criação literária como fato estético e, conseqüentemente, cultural.

É em Plotino (205-270) que pela primeira vez achamos a abordagem do tema do ponto de vista como problema filosófico. Segundo explica Esteban Reyes Celedón, em Plotino o ponto de vista “está ligado à contemplação [...], é um reflexo, ou seja, é mais visão do que ponto concreto” (REYES CELEDÓN, 2007, p. 67). Essa percepção do ponto de vista como problema que explica o olhar ao mundo de maneira plural e diferenciada por parte dos indivíduos resulta de grande valor para o tema que propomos desenvolver. A noção será retomada muito posteriormente por Leibniz (1646-1716), quando formula sua teoria das *mônadas*. As mônadas, segundo Leibniz, seriam diferentes expressões de uma mesma realidade, ou seja, o reflexo do Universo a partir de perspectivas. Para Leibniz cada mônada é diferente de todas as outras, e conseqüentemente cada ponto de vista é diferente do outro, “cada um vê ou reflete o mesmo mundo de forma diferente” (REYES CELEDÓN, 2007, p. 67).

Partindo desses primeiros conceitos, é evidente que a maneira variável de perceber o mundo é um assunto de interesse da filosofia há muito tempo. Se a percepção que se tem do mundo é dependente de um determinado ponto de vista, cada sujeito observador percebe o mundo dentro de uma determinada perspectiva,

diferenciadamente de outro sujeito. Essa visão da filosofia, que precisa o ponto de vista e a perspectiva como dimensões básicas da ação de olhar, é fundamental para esta investigação.

Outro ângulo importante é precisar a própria noção de olhar que a filosofia propõe. Por esse caminho, é muito proveitoso o critério da filósofa brasileira Márcia Tiburi em seu texto *Aprender a pensar é descobrir o olhar* (2006). Para ela, há uma distinção semântica entre o ato de ver e o de olhar. O ver está implicado ao sentido físico da visão, movimento sem contemplação, reto, imediato, objetivo e rápido em seu desenvolver. Já o olhar é um processo complexo, analítico, lento, feito de mediações próprias à temporalidade, sempre se dando no tempo, mesmo que nos remeta a um além-tempo. Apesar de serem movimentos diferentes, há uma relação de complementaridade entre ambos, pois são dois processos gerados de um mesmo gesto: “O olhar é a ruminação do ver: sua experiência alongada no tempo e no espaço” (TIBURI, 2006).

Tiburi afirma que o olhar nos diz que não temos o objeto, todavia nos dispõe no esforço de reconstituí-lo. O olhar nos faz perder o objeto que, visto, parecia capturado, e nesse anseio de reconstituí-lo permeia a intenção de realmente capturá-lo. É uma construção por meio da contemplação, ato do pensamento de teor contemplativo, ou seja, o pensar que se dá no gesto primeiro da atenção às coisas até a visão das idéias. Assim, percebo que há aqui um processo dialético, em que primeiro se vê, conclui-se que não foi capturado o objeto, então se olha com atenção e se promove o pensamento a respeito do objeto agora totalizado e passível de uma visão completa. Esse processo é entendido como um seguimento em cadeia.

Da mesma maneira, Alfredo Bosi, em *Fenomenologia do olhar* (1988), compartilha a idéia de Márcia Tiburi da diferenciação entre os atos de ver e olhar. Segundo Bosi, desde a cultura grega o ver e o pensar eram enlaçados pelos fios da linguagem, elaborando dessa forma o ato de olhar, que, por sua vez, significa dirigir a mente a um ato de significação; definindo este como o “olhar conhecer”: “Os gregos e os romanos helenizados pensaram em duas dimensões axiais de olhar: o olhar receptivo e o olhar ativo; (...) há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido de um olhar ativo” (BOSI, 1988, p. 66).

A partir dessa noção, o autor constrói um percurso através do tempo, apresentando a forma como era tratada a questão do olhar. Compreendo que o olhar já foi entendido como um movimento disperso, vertiginoso; como concentração

de fundo religioso na superação do espírito; como identidade enquanto conhecimento que se tem de uma pessoa encarada como corpo e alma. Ainda como consequência de uma inserção na história, sendo o olhar enlaçado em uma experiência afetiva, política e cultural. Como perspectiva, observando o ponto de onde se promove o ato de olhar; olhar que se manifesta sob forma de consciência do ser que o efetua; enfim, uma gama de entendimentos que com o decorrer da história humana transpassaram desde fatores religiosos até profundamente crítico-rationais.

Mas a partir do momento em que o olhar foi entendido como movimento de expressão, em que exprime e reconhece estados internos, tanto no próprio sujeito que se revela quanto no sujeito que mantém uma relação compreensiva, é que há uma maior contribuição para a pesquisa que me proponho construir. “A percepção do outro depende da leitura dos fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais preñado de significações” (BOSI, 1988, p. 77).

Nesse “olhar como expressão”, fazem-se presentes os estados anímicos do sujeito que observa, tendo em conta seus afetos, gostos, desejos; assim como estes se refletem no objeto olhado, dirigindo esses sentimentos numa “cruzada de simpatias e antipatias”. Desse encontro entre sujeito e objeto, através dessa troca de observação, acontece o ato de pensar tratado por Tiburi, e então, nesse momento, olhar e pensar atuam juntos em prol de um reconhecimento.

Seguindo o texto de Bosi, no subtítulo “O olhar na linguagem: ensaio de prospecção”, o autor comenta que “é no uso das palavras que os homens traçam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar” (BOSI, 1988, p. 78). Com isso, noto que a idéia de que a expressão não é só tratada como participante no ato de olhar (como percepção do outro), mas também como meio de construir um raciocínio lógico e manifestar, por meio da linguagem, aquilo que pensamos.

Ainda é possível compreender que a significância é maior que a pura expressão íntima e promoção da linguagem, é um jogo entre o eu e o outro, movimento em que o olhar capta o que está escondido, e este, por sua vez, é transpassado externamente de acordo com o nosso filtro interno, do promotor da ação. Nessa mesma relação, estão muito presentes as noções de sujeito e pressupostos pessoais, pois há de existir um motivo que promova esse prender a atenção e olhar, e nesse momento estão em relevância os interesses próprios que determinam o que significa o objeto olhado. “O olhar condensa e projeta os estados

e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato” (BOSI, 1988, p. 78).

Nesse sentido, entendo que o olhar na abordagem de Bosi é profundamente interrogante. Sem pretensões de absolutizar nada, seu estudo desenvolve uma dupla qualidade, a perceptual e a expressiva (ou seja, o olhar que percebe o objeto e, logo, neste expressa o que sente a partir do outro, a maneira como entendeu e absorveu esse olhar que direcionou).

Nisso se desenvolve um processo de olhar e ser olhado. O olhar seria a expressão do poder de liberdade que, por essa característica de inquietude, torna possível o interrogar, o duvidar, o questionar e, sobretudo, o analisar, acanhando a liberdade do outro. Esse movimento ainda pode acontecer de forma contrária, e o sujeito que antes foi agente passa a ser paciente. “O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder” (BOSI, 1988, p. 80).

Bosi retoma em seu texto os estudos do filósofo francês Merleau-Ponty, que em seu livro *Fenomenologia da percepção* (1988) comenta:

O olhar do outro para mim não me abarca, porque nem a sua visão nem a minha nos constituem como objetos definidos: tanto a perspectiva do outro desliza espontaneamente na minha quanto a minha perspectiva desliza espontaneamente na do outro, e, juntas, são recolhidas em um único mundo onde todos participamos como sujeitos anônimos da percepção.

[...] A identidade de vidente e visível e a postulação de que o sujeito que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha, criam a imagem de um mundo feito de coexistências, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades, imbricações, entrelaçamentos, correspondências [...]. (apud BOSI, 1988, p. 82).

Aqui é interessante retomar um ponto levantado por Tiburi, quanto à questão de o olhar não capturar o objeto por inteiro. A totalidade do ser dificilmente atingiremos, porque, quando invertemos a ação do olhar e a dirigimos para nós mesmos, sempre hesitamos ao responder quem somos nós por inteiro. A complexidade do processo ainda é maior quando nos dirigimos ao outro, por diferentes fatores. Perante o visível não temos amplitude para obter um maior reconhecimento, pois estamos situados em um ponto de percepção desde o qual temos diferentes objetivos para olhar. Logo, vamos reconhecê-lo somente por um ângulo, obtendo um resultado unilateral, e ainda somos sempre permeados pelos

nossos sentimentos e juízos de valor quando promovemos essa ação. Assim, o ato de olhar para si é extremamente difícil, e para o próximo não se torna diferente.

Ainda nos estudos de Bosi, é tratada a chamada “pedagogia da atenção”, desenvolvida pela filósofa francesa Simone Weil. Bosi comenta que o olhar no ato de exercer-se toma o nome de atenção, e, dentro das características que a autora desenvolve, extrai quatro dimensões que considera estruturais na construção desse pensamento. Uma delas é a perseverança, mencionando que o olhar deve enfrentar a angústia da pressa: “Só na medida em que o olho se detém e permanece junto ao seu objeto, ele pode descobrir os seus múltiplos perfis” (BOSI, 1988, p. 84). Mas para atingir esse objetivo é necessário atentar para os fenômenos e esperar pela sua epifania.

Outra dimensão é a do despojamento: “o desapego liberta os olhos das ilusões compensadoras” (BOSI, 1988, p. 84), podendo, com isso, ser capaz de admirar as transformações. Além dessas, Weil estabelece a dimensão do trabalho, caracterizando a atenção como um olhar profundo, despojado e que também age, como uma ponte entre a consciência e a ação eficaz. “O olhar atento é em si operante: trata-se do trabalho da percepção” (apud BOSI, 1988, p. 85).

A última dimensão do olhar de Simone Weil, destacada por Bosi, é a contradição, apresentando a idéia de que todos os seres, quando observados em cortes sincrônicos, parecem menos complexos, coesos e homogêneos do que quando são observados no curso da sua própria história. Assim, quando a análise é feita diacronicamente, podemos ultrapassar a aparência do nosso objeto.

Bosi encerra seu texto com base nas teorias de Weil, e entendo que essas quatro características abordadas delineiam melhor o fenômeno do olhar, na sua construção teórica e de entendimento de tal processo.

Tendo conhecimento do texto *O olhar viajante* (1988), de Sérgio Cardoso, deparo com uma forma diferente de entender o olhar, em sua ação mais simples. Para Cardoso, o olhar não é gradação de ver, como comenta Bosi, mas sim uma oposição de sentidos, pois “o ver e o olhar configuram campos de significação distintos” (CARDOSO, 1988, p. 348).

O autor caracteriza os sentidos diversos que essas duas ações assumem. O ver conota no vidente certa discricção, passividade; o ver é dócil, desatento, superficial, ingênuo, espontâneo, desprevenido. Este mundo opera por soma, acumulação, buscando uma abrangência e horizontalidade, projetando assim um mundo contínuo e coerente.

Já o olhar é investigativo, questionador, alerta, tenso, sempre carrega consigo uma malícia ou um cálculo. O universo deste possui outro fundamento, não descansando sobre a paisagem, mas “se enredando nos interstícios de extensões descontínuas” (CARDOSO, 1988, p. 348), e é no reconhecer a incompletude de mundo que nasce o impulso inquiridor do olhar. “O olhar pensa; é a visão feita interrogação”. Na articulação do olhar, vidente e visível misturam-se, “o visível enreda em si o vidente por apresentar-se como abertura e passagem, fazendo sentido como linha de força e fuga, penetrado por interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349). Desse modo, a conjunção entre eles se dá por comunidade, aderência e participação, enquanto no ver o contato se dá por justaposição.

Por essas diferenças, o autor prega o rompimento da continuidade, pois são caminhos opostos em que o ver e o olhar são pólos de visão, e quem os exerce transita em direções diferentes, com objetivos e traços diferenciados.

Não há continuidade entre o ver e o olhar. E a passagem entre eles não se faz por gradação; requer um salto. Passamos da segmentação e exterioridade entre o sujeito e o mundo supostas na “fé perceptiva”, para uma inextrincável conjunção, uma constituição do sentido [...] saltar do espaço das significações estabelecidas e mergulhar no mundo temporal do sentido (CARDOSO, 1988, p. 350).

Visto o problema do olhar, como processo contínuo e gradativo, segundo Tiburi e Bosi, ou como oposição objetiva, segundo Cardoso, posso concluir que há uma diferença entre os atos de ver e de olhar. É evidente que me interesse pelo segundo problema. O movimento do olhar, conforme o interesse deste trabalho, considera as características do sujeito que olha, o ponto específico onde se coloca, a perspectiva do mundo que possui, o modo com que passa por seu filtro particular as informações e como esses elementos condicionam o discurso desse sujeito, de maneira que o eixo olhar/contar, ao qual me dedico, se apresenta como atividades profundamente inter-relacionadas.

1.2 – O olhar como problema narratológico

Considerando que aquilo que o sujeito narra depende de seu posicionamento (ponto de vista) e da perspectiva que possui daquilo que observa, detenho-me,

então, em analisar como isso pode ser apreendido na atividade estética. Assim, focalizo a atenção no tema do olhar como problema de interesse dos textos narrativos literários. Nessa busca, deparo-me com o fato de que os estudos teóricos da narratividade literária têm dedicado especial atenção a noções que se desdobram do tema do olhar: o ponto de vista, que alguns autores chamam de focalização, e perspectiva narrativa.

Neste tema do olhar, não é possível desconsiderar o aporte da teoria literária, e especificamente da teoria dos textos narrativos literários, ao elaborar as noções de ponto de vista/focalização e perspectiva, bem como sua incidência na voz enunciativa de um relato. Flutuando entre teorias prescritivas e teorias descritivas, é possível traçar um caminho de desenvolvimento dessas noções que parte dos clássicos gregos da teoria literária e chega até hoje de maneira muito produtiva.

Desde os mestres gregos, é possível distinguir uma sistematização desses conceitos. É com Platão e Aristóteles que se formula a dicotomia entre as duas modalidades básicas de desenvolvimento verbal de uma história. Platão oferece as noções de *diegese* (forma indireta, que conta) e *mimesis* (forma direta, que mostra). Já Aristóteles introduz na sua *Poética* uma hierarquia de tipos de discurso quando explica que o poeta não deve falar com sua própria voz. Assim, a questão da perspectiva e da voz enunciativa de um relato já eram assuntos, de alguma forma, tratados pelos grandes mestres gregos, ao passo que se estabelecia a maneira como poderia ocorrer a manifestação discursiva de um narrador em um texto e, conseqüentemente, o tipo de texto com que se trata.

Depois desse momento fundador da teoria literária, não é notório um interesse teórico nas noções de ponto de vista e perspectiva como problema fundamental do relato, isso até o século XX². Somente com a consolidação do romance como gênero moderno nesse século e, conseqüentemente, com a mudança posicional de quem escreve em relação à história a ser narrada, é que esse tema volta a ter maior relevância. O romance trabalha então não somente com uma realidade objetiva, mas com as formas em que se discursiviza essa realidade – contar uma ou várias histórias, criando tanto contadores como histórias, reproduzindo diferentes tipos de documentos orais ou escritos. Essa modificação dá-se por meio de um novo posicionamento do autor para com a ficção. Esse processo,

² Ver uma análise mais detalhada desse problema em Baena Molina (1998).

característico do processo de transformação na narrativa do século XX, possui suas raízes em Cervantes e sua obra inaugural da escritura moderna, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). Sabemos que com Cervantes se funda uma maneira produtiva e transformadora de relatar, embasada na multiplicidade de pontos de vista que abrangem a riqueza e a complexa problemática do homem contemporâneo, modificando não somente as estratégias pragmáticas do texto, mas também uma idéia da própria ficção.

O conceito de perspectiva narrativa, decisiva no surgimento do romance e associada à evolução desse gênero a partir do século XX, será também fundamental no momento de caracterizar a nossa modernidade. Vários são os teóricos que relacionam a categoria do ponto de vista com o enfoque epistemológico da era moderna do século XX.

La realidad, aunque es una, se muestra inevitablemente múltiple, habida cuenta de que cada hombre se asoma al mundo desde el lugar de observación que le es peculiar. Así pues, la percepción, y el conocimiento de la realidad varían de acuerdo con la perspectiva adoptada en cada caso. De este modo, en cuanto elemento configurador de la realidad la perspectiva se presenta como un componente inseparable de ella. Esta corriente de pensamiento tendrá un claro reflejo en la técnica narrativa del siglo XX (BAENA MOLINA, 1998).

Retornando à teoria dos textos narrativos, noto que é com a influência primordial do formalismo russo que as teorias narrativas dão maior importância ao ponto de vista como fator configurante dos fatos narrados. Os formalistas russos definiram as bases do desenvolvimento posterior nos estudos da narrativa ao distinguir a noção de história (a estrutura semântica independente de qualquer meio) da de discurso (a representação verbal daquela estrutura); distinção que, anos mais tarde, definirá o rumo do estruturalismo e sua análise textual das obras literárias. Nesse período, o conceito de perspectiva sofre um desenvolvimento notável, pois é associado, progressivamente, o ponto de observação eleito pelo centro de orientação do relato e o grau de conhecimento dos dados da história, idéias que darão lugar à diferenciação entre modo e voz.

É somente nos anos sessenta, com o desenvolvimento do estruturalismo francês, que vejo assumida a defesa do narrador como uma questão lógica. Todorov, Barthes e principalmente Genette concordam que não é possível

enunciação sem um sujeito enunciador e reconhecem a existência de diferentes graus de manifestação da presença do narrador. Dessa forma, o estruturalismo dá espaço a problemas fundamentais quanto ao tema que desenvolvo, ao considerar não somente a instância do narrador, mas também o lugar de onde ele narra (lugar em relação à diegese), as relações temporais entre o narrado e a narração, entre outros temas básicos para o entendimento do relato.

Sob as bases do estruturalismo desenvolve-se a narratologia dos anos oitenta do século XX – ciência cujo campo de estudo abrange tanto a estrutura da trama (história) como o discurso, descrevendo os fenômenos discursivos, especificamente narrativos³. Nessa área, um nome possui grande destaque devido a sua contribuição aos conceitos que me interessam: Gérard Genette. Esse teórico distingue três níveis na obra narrativa: história (conteúdo narrativo), relato (representação verbal) e narração (ato de contar). Na instância do narrar, define o conceito de modo, que determina o posicionamento do enunciador para a verbalização do enunciado.

Já na atualidade, o pensamento pós-estrutural aporta novas dimensões para tratar esses problemas. O deslocamento do interesse que vem se produzindo do texto a seu funcionamento como textualidade, como um processo, faz com que estes conceitos tratados aqui abranjam outras séries da vida e da cultura não estritamente textuais, envolvendo produtivamente o funcionamento cultural dos textos.

Aprofundando a pesquisa, dirijo minha atenção para quatro textos considerados fundamentais para o entendimento desse tema. Cada um desses textos aporta um ângulo sobre o assunto tratado e eles complementam entre si as noções propostas como básicas para empreender o estudo do olhar na obra.

Sabe-se do aporte de Norman Friedman no âmbito dos estudos da narrativa, e da significação de seu livro *Point of view in fiction: the development of a critical concept* (1955)⁴. Nesse texto, Friedman trabalha com uma noção básica nos estudos de narrador – a noção de ponto de vista –, e propõe, a partir dela, uma classificação que marca graus de extinção autoral na arte narrativa. Essa classificação tem enorme impacto nos estudos posteriores, pois faz explícitos os passos intermediários que se dão entre o “contar” e o “mostrar”, apresentando um espectro de possibilidades que permite aprofundar em níveis da narração não alcançados até esse momento.

³ Definição proposta por Todorov. (apud BAENA MOLINA, 1998).

⁴ Trabalho, neste caso, com a tradução ao espanhol do capítulo “El punto de vista”, in Sullá (1996).

Friedman explica que antes de se falar em ponto de vista propriamente dito, temos a necessidade de definir o tipo de narrativa com que se manipula, se este é um relato de mostrar ou um relato de dizer. Define, então, a narrativa de mostrar como a história que se narra a si mesma, de cena imediata e ponto de vista objetivo; e a narrativa de dizer como aquela que privilegia o resumo narrativo e o ponto de vista subjetivo. Essa distinção explica os efeitos da ficção. Como se sabe, o instrumento da produção literária é a palavra, e esta não possui a característica de mostrar, pois seu exercício está em si mesma. Assim, relato puro de mostrar não existe, já que todo relato perpassa o dizer. O que passa a existir, então, são efeitos de mostrar.

Tendo esse conhecimento, o teórico disserta que o modo como um fato vai ser transmitido ao leitor vai depender de um ponto definido no tempo e no espaço que esse narrador vai tomar. Então, o ponto de vista nos remete à idéia de onde está situado esse narrador para promover a enunciação dos acontecimentos. É desse “estar localizado” que decorrem as diferentes formas de transmissão textual, como os tipos de onisciência, o “eu como testemunha” e o “eu como protagonista”.

É partir de um âmbito teórico estruturalista que Oscar Tacca amplia as noções até então desenvolvidas. Tacca afirma que “o ponto de vista decidirá a voz” (1983, p. 67), ou seja, trabalha, por sua vez, a noção de localização da instância enunciativa do relato a partir de uma definição de foco, como adoção de uma perspectiva determinada para ordenar um mundo. Desse modo, o narrador pode ocupar dois espaços: estar fora dos acontecimentos ou participar no desenvolvimento destes.

Por meio dessa noção de localização apresentada por Tacca, serão explicitadas variações de enunciação de acordo com o lugar em que está inserido esse narrador, como também a quantidade de informação que este possui dos fatos. No capítulo que concerne ao elemento composicional narrador, o autor declara que a voz deste é a única realidade do relato e eixo do romance, pois sem ele não o há, e que em tal voz há muito de determinação sobre a quantidade de informação que o enunciatador possui a respeito da diegese em relação com suas personagens.

Logo, estando como participante da história ou fora dela, existem três graus de informação: narrador sabendo mais que sua personagem (onisciência), o mesmo que sua personagem (equisciência) e menos que ela (deficiência). Noto, então, que existe uma relação intrínseca entre narrador e personagem, e esta determinará o foco da voz enunciativa. É a localização desse narrador, juntamente com a

determinação do seu saber perante sua personagem, que efetivará a enunciação textual. Aqui a informação é forma de caracterização do relato.

Já no âmbito da semiótica e da narratologia dos anos oitenta do século XX, temos como referência a obra de Renato Prada Oropeza⁵. Em seu pensamento é presente a influência dos estudos de Friedman e de Tacca. O pesquisador apresenta a idéia de que o narrador possui algumas mobilidades dentro da obra literária. Uma delas é marcar ou não sua presença, mostrar-se participante ou não da trama; outra seria o fato de dirigir-se explicitamente ou não a um narratário, estabelecendo sua existência enquanto palavra no texto; a propriedade de focalizar um evento de fora ou de dentro, e ainda manifestar um saber sobre o material que narra.

Observo que as pesquisas realizadas anteriormente foram retomadas por Prada Oropeza, ainda que com nomenclatura distinta, para melhor esclarecer a condição desse enunciador enquanto presente ou não na narrativa, o lugar desde onde enuncia e a quantidade de informação que possui e que transmite a respeito da história. Sob esse entendimento, o elemento narratário passa a ser visto como um membro declarado no texto. O narrador, por sua vez, tendo estabelecido seu posicionamento na trama e a presença ou não de um ouvinte explícito, possui o poder de manipular as informações da narrativa de acordo com suas intenções. A questão da sapiência quanto a conteúdo, na teoria de Prada Oropeza, não se limita somente ao que é cabível ao narrador segundo o ponto em que se encontra na história, como em Tacca, mas sim à intencionalidade que a instância enunciativa detém para atingir um determinado objetivo temático/composicional.

Entendo, então, que o ato de compor é de alta significância na compreensão de um relato. Nada é por acaso, e já que o instrumento de uma obra é a palavra, a forma como ela é manuseada possui muito a dizer. Questões como o que o narrador sabe, o quanto sabe, de que maneira demonstra saber, o quanto esconde, por que omite informações, com que objetivo, dirigido a que narratário, e este, por sua vez, que perfil possui, são questões norteadoras no momento de realizarmos uma análise. O enunciador é um ser instaurado por meio de linguagem, e as palavras pelas quais ele se declara ou verbaliza são altamente significantes, dessa forma o

⁵ Seu pensamento teórico está desenvolvido em diversos números da revista *Semiosis*, da qual foi diretor, e no livro *La narratología hoy* (1986). O texto que cito, "El narrador y al narratario: elementos pragmáticos de la comunicación literaria", é um ensaio desse livro.

como verbalizar ganha elementar importância enquanto detentor de matizes relativos à compreensão de uma obra.

Seguindo este percurso, o aporte da obra de Gérard Genette à teoria da narrativa, e em particular a este tópico em discussão, já é reconhecido por muitos, de maneira que não é necessário me estender no assunto, porém não posso, neste trabalho, ignorar a importância de seus estudos. Em seu livro *Figures III* (1972), Genette esclarece logo a princípio que a função da narrativa é contar uma história, relatar fatos. Que o desenvolvimento desta função seria um indagar pela ilusão da literatura, uma criação que possui graus, já que o real é a linguagem. Este trecho é bastante esclarecedor:

[...] l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la «vision» ou le «point de vue» semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle perspective. «Distance» et «perspective», ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette régulation de l'information narrative [...] (GENETTE, 1972, p. 183-184).⁶

A idéia de modo com que trabalha o pesquisador seria a maneira como tratar o verbo, a atitude do falante, implicando matizes de como verbalizar os fatos, estes sendo graus adotados.

Nesse entendimento, as noções de Friedman são retomadas e ampliadas no sentido de que nenhuma narrativa pode mostrar ou imitar a história que ela conta. Ela só pode contá-la dando mais ou menos ilusão de mimese; sendo por essa razão única e suficiente que a narração, oral ou escrita, é uma ação de linguagem, e a linguagem significa sem imitar. Daí instaura as chamadas: “narrativa de

⁶ “[...] a informação narrativa tem seus graus; a narrativa pode fornecer mais ou menos detalhes, e de forma mais ou menos direta, [...] se manter em maior ou menor *distância* do que se conta. Ela pode assim escolher regular a informação que libera, não mais por um tipo de filtragem uniforme, mas de acordo com as capacidades de conhecimento de tal ou qual parte envolvente da história (personagem ou grupo de personagens), o qual ela adotará ou simulará adotar aquilo que se denomina correntemente a “visão” ou “ponto de vista”, parecendo ainda tomar a respeito da história (para continuar a metáfora espacial) tal ou tal *perspectiva*. “Distância” e “perspectiva”, assim provisoriamente denominadas e definidas, são as duas modalidades essenciais dessa *regulação da informação narrativa* [...]”. Tradução de Kelley Batista.

acontecimentos” e “narrativa de palavras”, pois o narrar se resume ao dizer o máximo e o menos possível, ou seja, manuseia a informação.

Seguindo a teoria de Genette, o texto referente ao subtítulo intitulado “Perspectiva” faz uma retomada dos estudos desde Friedman, chegando a desenvolver a idéia de perspectiva como Tacca o faz com seu ponto de vista: como o narrador se posiciona na narrativa, desde onde observa, e como conta a história a partir de sua localização (visão e voz). E ainda retoma Prada Oropeza em sua noção de focalização, sendo esta assentada sobre a quantidade de informação que manipula, ou seja, a escolha da focalização é definida sobre um ponto de vista adotado, e esta se declara por meio do saber que manipula.

Genette trabalha sobre as teorias precedentes para reconduzir seus estudos, criando sua teoria sobre modo, a qual regula os matizes de como promover a enunciação implicando e revendo as teorias que aqui tratamos pertinentes à atitude do falante.

Partindo dessa valoração histórica das noções que pretendo estudar, podemos constatar o crescente interesse suscitado dentro da teoria literária por este assunto do posicionamento discursivo para enunciar os eventos narrativos. Um balanço do tema permite perceber que interessa cada vez mais o universo do informante, antes que a informação mesma. A maneira como a informação é modulada, manipulada, dirigida. Assim, temas como ponto de vista e perspectiva, e como esses procedimentos matizam a voz do relato, são recorrentes na bibliografia consultada. Esses tópicos delineiam por meio da linguagem, aquilo que um sujeito observa e como o faz.

Dessa forma, entendendo que o discurso é decorrente da ação do olhar, é fundamental compreender as estratégias que esse sujeito narrador utiliza para se expressar, verificando qual é o seu posicionamento no texto, de que ponto observa os fatos, com que perspectiva, e como manipula a sua voz.

CAPÍTULO 2 O OLHAR DO VIAJANTE

Como é possível constatar, este trabalho se refere ao âmbito das escritas declaradamente ficcionais que centralizam a viagem como tema ou motivo composicional. Conseqüentemente, interesse-me em caracterizar o olhar do viajante ficcional, centrando o estudo no gênero romance. Mas, na busca de um embasamento teórico para operar com o texto objeto de estudo, deparo-me com a falta de um discurso que sistematize esse tipo de olhar na literatura romanesca, sendo mais freqüentes os estudos de viajantes vinculados a outros gêneros como a crônica ou o diário de viagem. Somente Mikhail Bakhtin, da bibliografia consultada, oferece sua argumentação desde o âmbito do romance com sua teoria do cronotopo e a caracterização do cronotopo de viagem. Para uma fundamentação geral desse cronotopo e sua delimitação genérica, recorri a seus ensaios “Para uma tipologia histórica do romance” (in *Estética da criação verbal*, 2000) e “Formas do tempo e o cronotopo do romance (ensaios de poética histórica)” (in *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*, 2002).

Para Bakhtin, o romance de viagem não aparece de forma pura, e isso dificulta qualquer definição exata, de maneira que tento, na continuação, uma caracterização e não uma definição.

O modelo de viagem estrutura-se a partir de um herói que possui uma estruturação diferenciada da dos outros tipos de romances (aventuras, provas, formação), a qual é particular do texto de viagem. Esse personagem é carente de traços particulares e atua como veículo para evidenciar a diversidade estática do mundo, tendo o espaço sobressaindo a ele. A justaposição de momentos contíguos que se organizam numa unidade de progressão temporal concretiza o caminhar desse herói, o qual somente se revela perpassando entre uma sucessão de

situações contrastantes. Essa tipologia só se mostra existente a partir da figura do herói e seu movimento no tempo e no espaço.

Posso, assim, dizer que essa é uma tríade chave na composição do gênero, em que os elementos estão interligados e em constante evolução dependente. O espaço é essencial para a delimitação do agir do personagem com suas próprias leis (divinas ou humanas), formando a partida, o caminho ou a chegada da viagem. O tempo delimita essa atuação compondo a sucessão dos fatos e o tecer da trama, e ambos criam o ambiente para que o herói caminhe em busca de seus objetivos.

Essa composição põe em evidência a figura do herói, dotando-o da força regente de desenvolvimento, já que está em sua atuação a progressão da trama. Porém, esse sujeito definido por Bakhtin não possui traços particulares, aliás não existe preocupação em especificar esse indivíduo, já que o foco se direciona no seu viajar.

Complementarmente recorri a outros estudos de natureza antropológica e cultural, apelando a toda uma literatura que caracteriza viajantes de viagens reais, factualmente acontecidas, viajantes atuantes na série da vida real que registraram sua experiência em textos não-romanesco, tentando elaborar uma idéia do olhar viajante, para então correlacionar alguns elementos à análise do viajante ficcional, isso sem desconhecer que as relações realidade-ficção não são imediatas, e que infinitos mediadores matizam essa relação.

No livro *Os olhos do império – relatos de viagem e transculturação* (1999), Mary-Louise Pratt analisa livros de viagens de europeus ao mundo não-europeu. A autora estuda a percepção do mundo desses viajantes, a percepção que conseguem trasladar ao leitor e, portanto, a percepção que tem dominado ao narrar o mundo não-europeu.

No intento de definir um viajante, Pratt comenta que este é um ser caracteristicamente de “zonas de contato”, termo que a autora define como

[...] espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos ora praticados em todo o mundo (PRATT, 1999, p. 27).

A autora afirma que os relatos desses sujeitos transeuntes por zonas transculturais em potencial são impregnados de uma estratégia que ela chama de “anticonquista”. Nessa estratégia há uma representação por meio da qual os

agentes burgueses europeus procuram assegurar sua inocência ao mesmo tempo em que asseguram a hegemonia européia. Ou seja, por meio de uma escrita despretensiosa que seus escritores não demonstram os objetivos imperialistas, em função dos quais escrevem.

O viajante que é descrito sob o conceito de anticonquista é um viajante do sexo masculino, europeu, burguês, letrado, protagonista da anticonquista, serviço este que lhe atribui o papel de observador para o império; indivíduo que tem a função de, por meio de sua escrita, narrar aquilo que seus olhos observam, servindo como se os seus fossem os olhos da Coroa.

O trabalho que desempenha um viajante que deixa seus escritos a respeito de seu deslocamento, de certo modo, é um exercício de narrar aquilo que olha, é descrever a partir do seu olhar, seguindo uma estética correspondente ao tipo de viagem que efetua ou os objetivos que pretende alcançar. Enfim, inclusive quando esse indivíduo é independente de contextos em que esteja inserido, os relatos de viagem são sempre a escrita de um olhar.

Seguindo o percurso histórico que Pratt elabora a partir de 1750, deve-se destacar a narrativa científica dos viajantes naturalistas, que categorizavam as formas vegetais do planeta, bem como a forma exata da Terra, trazendo outras partes do mundo para o imaginário europeu. Nesse período, duas vertentes de relatos se apresentam: o sentimental, que trata dos sofrimentos passados no decorrer do deslocamento, e a fascinação pelas curiosidades e maravilhas exóticas que percebe no caminhar. Isso promove um curso diferente na estética de relatos de viagem que vinha se desenvolvendo há 300 anos, pois até então era traçada a literatura de sobrevivência, a de descrição cívica e a narrativa de navegação.

Segundo esse novo parâmetro de escrita, a linguagem é intensamente visual e analítica; a paisagem é descrita como inabitada, sem história, desocupada até mesmo pelos próprios viajantes. Essa é uma forma de apresentar o novo como a-social (ou terra sem dono), em que a presença humana é marginal, possibilitando o descobrimento de tudo que há nesse espaço, que, até então, é inexistente. Os viajantes são uma espécie de olho coletivo; registram o que observam, sem se declarar agentes; não há herói – os protagonistas europeus se excluem de sua própria história.

A respeito desse olhar viajante, diz Pratt:

O olho “determina” o que ele abrange em seu olhar; as montanhas, os vales “se mostram”, “apresentam um cenário”, o país “se abre” para os visitantes. A presença europeia é absolutamente incontestada. Ao mesmo tempo o perscrutador olho europeu parece impotente para agir sobre ou interagir com este cenário que se oferece a si mesmo. Não heróico, não individualizado, sem ego, o olho não parece capaz de fazer nada mais do que observar da periferia de sua própria criação: estamos novamente em um reino de anticonquista (1999, p. 113).

Sem dúvida, os naturalistas tinham uma intenção maior que somente classificar as espécies vivas do mundo, mas em sua escritura os ambientes não contam nem com a sua presença de vidente, pois para “o olhar aperfeiçoador europeu as potencialidades do futuro eurocolonial são justificadas com base nas ausências e lacunas da vida presente” (PRATT, 1999, p. 115), há uma fonte de poder atrás do invisível e inocente eu narrador. Esse é um estilo de narração que convém a um certo objetivo político: narrar o mais onisciente possível para justificar os financiamentos econômicos e o desejo de dominação imperial.

Posteriormente, Pratt percebe que, pelo viés da escritura sentimental, Mungo Park altera o panorama científico com uma escrita de experiência pessoal e aventureira.

Ele escreveu a si mesmo, não como homem de ciência, mas como herói sentimental. Ele se fez protagonista e figura central de seu próprio relato, que toma a forma de uma série épica de dificuldades, desafios e encontros com o imprevisível. [...] O espaço/tempo textual corresponde ao espaço/tempo da viagem, sendo preenchido por atividade humana, interações entre os próprios viajantes ou com pessoas que eles encontram [...] a natureza está presente à medida que atua sobre o mundo social. (PRATT, 1999, p. 137-139).

Um narrador já se mostra presente na narrativa, há uma voz que se identifica como herói daquilo que verbaliza, e sobretudo um eu que se expõe internamente, que se declara enquanto detentor de um ponto de vista.

A estética de escrita adotada por Park nos remete imediatamente ao modelo canônico de cronotopo de viagem desenvolvido por Bakhtin (2000, p. 223-225). Esse modelo estrutura-se a partir de um herói que possui uma composição diferenciada da dos outros tipos de romances (aventuras, provas, formação), a qual é particular do texto de viagem. Esse personagem é carente de traços particulares e atua como veículo para evidenciar a diversidade estática do mundo, tendo o espaço

sobressaindo a ele. A justaposição de momentos contíguos que se organizam numa unidade de progressão temporal concretiza o caminhar desse herói, o qual somente se revela perpassando entre uma sucessão de situações contrastantes. Esse modelo de estrutura de romance de viagem mostra que essa tipologia só é existente a partir da figura do herói e seu movimento no tempo e o espaço.

O perfil de Park se ajusta à definição de Bakhtin em torno do cronotopo. A maneira como esse herói transita sobre os espaços, promovendo uma continuidade temporal, e a movimentação aventureira em si, é bastante peculiar. Mas é sabido que os textos de Mungo Park, diferentemente do modelo bakhtiniano, são altamente sentimentais, explicitando aquilo que está expresso na experiência sensorial, juízo ou desejos dos sujeitos humanos. Há uma humanização desse olhar, e por sua vez, da escritura também. Para esse teórico, a autoridade textual reside na autenticidade da experiência sentida por alguém. “Os predicados tendem a ser ligados a observadores bem localizados [...]. A informação é textualmente relevante, tendo valor na medida em que se apóia sobre o viajante-locutor e sua procura” (PRATT, 1999, p. 140-141).

O olhar se faz marca de um vidente. E, sobretudo, de um vidente viajante, o qual imprime suas visões em sua escrita. A questão do olhar discutida como expressão nos estudos de Bosi é aqui bastante pertinente, pois esse herói deixa suas impressões textuais em segundo e privilegia o indivíduo e sua complexidade na forma de observar e narrar a sua busca. Há uma atenção maior no como narrar (já que este está envolvido ao exercício de como olhar e desde qual perspectiva) do que na narrativa propriamente dita.

Nesses relatos se apresentam tentativas de corrigir o que se consideravam falhas do relato de viagem, partindo da perspectiva de um viajante, ou do vestígio de uma pessoa narradora consciente de seu papel observador, que promove o entrelaçamento da linguagem visual e emotiva com a linguagem classificatória e técnica que a função exigia.

No momento em que se considera a presença de um alguém que verbaliza os acontecimentos, automaticamente se aporta a idéia de que esse narrador está aplicando o seu olhar sobre o narrado desde um ponto de vista específico, inserido em condições bastante particulares que oferecem uma determinada perspectiva, unilateral ou parcial do visível. Enfim, as condições a partir das quais é promovida a narração são mencionadas no texto de Pratt, retomando a teoria de Baena Molina sobre ponto de vista e perspectiva. Esse mundo do viajante, tanto interno quanto

externo, é a perspectiva que ele possui, ou que o determina no momento de se pronunciar a respeito de algo. Indiscutivelmente, por meio das teorias abordadas, concluo que um narrador viajante possui seu narrar altamente determinado por sua perspectiva; sua voz é consequência de um posicionamento.

Parto, então, de um pensamento de Sérgio Cardoso em que declara que as viagens, na verdade, parecem ampliar – intensificar ou prolongar – o mesmo movimento que cotidianamente verificamos no exercício do olhar, como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de olhar bem. E, retomando o exercício do olhar, o autor o caracteriza estando no contexto de uma viagem:

Da mesma forma as viagens. Também elas – como exercícios do olhar – têm origem nas brechas do sentido. Se o viajante fura o horizonte da proximidade e transpõe os limites de seu mundo para fixar a atenção mais além – no que não se deixa ver mas apenas adivinhar ou entrever –, é sempre pelos vãos do próprio mundo que ele o penetra na medida em que surgem brechas na sua evidência, abrindo paisagens ou contornando desníveis e vazios. A viagem, então, como olhar, vazando por esses poros, temporaliza a realidade reempreendendo a busca de seu sentido. Assim, manifesta-se nela a abertura ou indeterminação do mundo (CARDOSO, 1988, p. 359).

Aqui está marcadamente presente a questão da impossibilidade de totalização no reconhecimento de um universo. Por todos os fatores que discuti anteriormente, depreendo quão difícil é o olhar completo, o definidor; e em se tratando do olhar de um viajante, este é, todavia, imensamente indeterminado, pois sua capacidade é a de entrever o que possivelmente encontrará em seu transitar. Essa idéia se intensifica tendo em conta que o caráter da viagem é em si mesmo de indeterminação, e, nesse processo de deslocamento, a falta de objetividade característica do deslocar-se é gravada, internalizada ou, ainda, filtrada por uma atividade profundamente incapaz de totalizar.

Essa composição do olhar, além de todos seus traços constitutivos, é permeada, em sua construção e atividade, pela questão circunstancial. Ana Maria de Azevedo, em seu estudo *O índio brasileiro (o “olhar” quinhentista e seiscentista)* (2002, p. 307), investiga a forma como era olhado o índio brasileiro entre os séculos XVI e XVII nas narrativas de viagens. Antes de trabalhar diretamente com as obras

literárias, Azevedo faz uma ressalva bastante importante no que tange ao entendimento de circunstância e contexto em que está inserido esse olhar do viajante, de maneira diferenciada de Pratt e Baena Molina. Para Azevedo, os textos referidos à maneira como se vê o outro dependem muito do momento em que foram escritos.

De fato, esse dado é altamente significativo, pois diferencia os tipos de escrita. Um relato de chegada à terra desconhecida, ou um redigido após alguns anos de permanência no território, ou ainda um texto escrito na condição de passagem ou partida do viajante, são momentos singularmente variados. São situações diferentes de olhar, que dependem ainda da formação de seu autor, tendo em conta que o olhar se embasa em contexto, estado de espírito, objetivos traçados, juízos de valor, entre outras questões que marcam a maneira como o vidente irá voltar seu olhar sobre algo.

Pratt ainda argumenta que a história sempre é contada, na grande maioria das vezes, pelo ponto de vista do europeu que retorna da viagem, com impressões que já não são mais vivenciadas, logo, sua forma de observar um fato já passado pode acarretar mudanças em seu relatar. Como forma de exemplificação, basta analisar as escrituras dos viajantes colonizadores e dos viajantes exploradores. Os primeiros possuíam uma visão parcial do outro, muito exterior e imediata, limitando-se à simples descrição. Já os segundos, inseridos num processo de expansão européia, olham o outro como sujeitos instrumentais, sendo o indivíduo “europeu auto-suficiente para a narração, estabelecendo uma postura monádica de conhecimentos” (PRATT, 1999, p. 235), apesar de observar o visível mais de perto. Assim, a atividade de olhar está diretamente vinculada à questão de perspectiva, bem como de circunstância temporal de narração, pois dentro de um ponto no tempo e no espaço, narra-se aquilo que se observa desde um ângulo de posicionamento.

Azevedo caracteriza os textos do período quinhentista e seiscentista como escrituras sobre a chamada “visão do Outro” (2002, p. 311). Assim, podemos considerar que a literatura de viagens carrega consigo esse traço, de transmitir o processo de olhar para o outro, extremamente ligado à condição de informante.

Testemunhas que procuram, como outros, dar a conhecer o novo mundo e novos povos, os seus costumes, hábitos, formas de vida e de cultura. Informações e descrições diferentes que têm a ver com a formação e a vivência dos seus autores, além do momento em que foram escritos e, concomitantemente, com a personalidade e a maturidade dos mesmos (AZEVEDO, 2002, p. 324).

No decorrer desta caracterização de viajante, até determinado momento, interesse-me em traçar um panorama, com base nos estudos de Pratt, sobre como se apresentam os relatos de viagem, tratando de correlacionar essas escrituras com o embasamento teórico a respeito do olhar e dos estudos da narrativa. Portanto, começo apresentando os tipos de registros de viajantes, desde a narração dos naturalistas até o modelo representado por Park. Isso correlacionado ao entendimento do olhar que esses sujeitos possuíam, compreendendo-os sob o viés condicional de viagem que disserta Azevedo. Logo, seus discursos possuem marcas que também são provenientes da ação do olhar sob certa perspectiva.

Já foi possível reconhecer como se articula essa conjunção olhar/contar tanto como exercício de recepção/expressão, como na condição de estratégia de modelar um enunciado na condição viajante. Interesse-me, a seguir, em verificar quais são as marcas que esses relatores viajantes registram em seus textos, e particularmente interesse-me pelos procedimentos narrativos que são característicos de produções escritas realizadas sob essa condição cultural de entre-lugar, de zona de contato, de um espaço e um tempo definitivamente diferenciados pela perspectiva viajante.

Assim, os viajantes possuem olhares que são marcas de sua condição peregrina; dependente ou não de sua categoria – mercador, explorador, cronista de costumes, cruzado, evangelizador ou outro.

Existem duas vertentes características, talvez as mais antigas, de primeira instância no olhar de um viajante, e cada uma compreende um universo diferenciado de manifestações: a ingenuidade e o estranhamento no olhar. Ambas aparentemente comportam-se de maneira diferenciada, mas em suma são as primeiras sensações/observações de um indivíduo transeunte: ou se surpreende com o mundo novo que observa, ou estranha profundamente o seu entorno; o primeiro de certa forma é um olhar positivo e o segundo negativo (enquanto relação viajante-território)⁷.

João David Pinto-Correia, em *Deslumbramento, horror e fantasia: o olhar ingênuo na literatura de viagens* (2003), disserta sobre a ingenuidade do olhar e as três manifestações semânticas mais comuns, geradoras de uma atitude

⁷ É extremamente difícil caracterizar o que é positivo ou negativo em determinadas condições de presença/escrita. O interessante é que, dependendo de todos aqueles fatores que envolvem o olhar, eles irão atuar como definidores de positividade ou negatividade na atitude do ver.

inesperadamente despojada no face-a-face com o outro, quer da parte do observador viajante, quer do observado: o deslumbramento, o horror e a fantasia.

“Olhar ingênuo” é definido pelo autor como uma via de duas mãos: ou pode significar puro, inocente, singelo, aquele em que não há malícia, simples, franco; ou, como qualquer palavra de sentido semântico positivo, pode ganhar também as conotações mais perversas, como o olhar coitado, exageradamente crédulo, completamente fora da realidade, facilmente enganado ou enganável. Aqui é relevante o nível de ingenuidade com que se trabalha, para então definir de que ingenuidade realmente se fala. Afirma Pinto-Correia:

[...] ele corresponderia ao homem, navegante ou marinheiro, soldado ou comerciante, que, com quase nenhuma ilustração de saber ou reduzida consciência da empresa com que se tinha comprometido (talvez apenas uma ambição aventureira ou econômica), se ia confrontando com o acontecer no mar (com bonanças e tempestades) e em terra (com desconhecidas gentes, ignotas paisagens, insólitos vestuários, objetos nunca presenciados) (2003, p. 17).

Aqui está amplamente definido o viajante que vislumbramos para tais estruturações, tendo em conta que este, além de sua posição descobridora, é um narrador em potencial, vivenciador e filtro de tudo que será enunciado posteriormente em seus registros.

Uma das formas em que os narradores deixam transparecer a ingenuidade do seu olhar, segundo Pinto-Correia, é o deslumbramento. A novidade, a grandeza e a beleza não sofrem avaliação num primeiro momento, sendo a principal preocupação a de contemplar e anotar. Esse momento é de puro registro, sem qualquer interferência de observação mais intencional; o interesse está em marcar o espaço e posteriormente o seu povo. Obviamente, esse olhar possui sempre a possibilidade de ser caracterizado pela ficcionalidade enquanto narração, pois os videntes procuram os seus objetos de programa ao invés de serem encontrados.

Nessa composição de deslumbramento, o autor usa a expressão “o pobre de mim”, que serve para as duas formas de encarar a definição de ingenuidade, sendo este ser o representante passível dessa manifestação de olhar. E, elaborando a construção desse indivíduo em tal estado de ânimo o teórico infere mostrando que há mais de uma manifestação de deslumbramento. Uma, como foi possível verificar, é a surpresa diante daquilo que observa, e outra, um deslumbramento inferiorizado,

quando aquilo que observa não compete ao grau de magnitude que esperava. No último caso, o viajante experimenta um sentimento de traição, desesperança e pequenez perante o ambiente; e sobretudo, nesse processo, se identifica com o modo como olha a si próprio, um misto de consciência de indignidade de condição.

Outra forma de manifestar a ingenuidade de espectador de um viajante é por meio do horror, segundo Pinto-Correia, e do medo, segundo Juan Gil (2003, p. 303), sensações que paralisam o olhar, o qual tem de tudo aceitar pois se propôs a transmissão por escrito dos acontecimentos e nada pode fazer para alterar o sentido das ocorrências. Por conseqüência, esse olhar possibilita a penetração de um outro, o olhar resignado, em que os viajantes impotentes perante a adversidade sofrem a inevitabilidade das conseqüências e a transmissão desses momentos, assumindo uma matriz narrativa de derrota e sofrimento, de resignação ao narrar. Exemplos de situações que provocam o olhar de horror seriam as tempestades, as catástrofes, guerras, as cenas violentas de combate, de traições, suicídios coletivos e assassinatos.

Ainda com base nos estudos de Pinto-Correia, existe a terceira forma de registro de ingenuidade: o exercício da fantasia. Esta pode se revelar de três formas. A primeira é o reconhecimento imediato de uma fantasia, em que o que se julgou ver no primeiro olhar é, depois, alterado pela verificação da realidade confirmada. A segunda, em que o visto pode apresentar-se com características familiares ao observador, como a comparação de paisagens, animais ou objetos já conhecidos, sendo promovida uma correlação de conhecimentos anteriores do narrador e do destinatário. Por fim, aquilo que é visto torna-se tão estranho ao olhar do observador que este não se deslumbra e tampouco procede a comparações com qualquer realidade conhecida, submetendo-se, então, à projeção de uma construção fantasiosa, feita de fragmentos retidos de leituras ou derivas imaginárias sobre o efetivamente visto. Nesse caso, seriam as formas de animais ou plantas que os videntes não conseguem associar a nada visto anteriormente e tentam explicá-los por meio de aproximações a outros seres existentes e já conhecidos por eles, através de uma descrição minuciosa e fantasiosa. Deslumbramento, ingenuidade, fantasia, medo, horror, são manifestações de olhares características de viajantes.

Estruturando esse tipo de olhar, Sérgio Cardoso acrescenta outras duas idéias: a questão do estranhamento e alteridade na forma de ver o outro. A viagem sempre é experiência de estranhamento, produzido pelo distanciamento que o

peregrino sofre e que inevitavelmente envolve o núcleo essencial do viajante e sua expressão mais íntima – sensação de desterro interno:

[...] o desterro não testemunha a exterioridade e estranheza do mundo circundante, mas assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindos de fissuras e fendas que permeiam sua identidade. Pois, as viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade; mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornando-o estranho para si mesmo. Assim, neste sentimento de estranheza, de “alheamento” e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação que lhe impõem as alterações do tempo (CARDOSO, 1988, p. 359).

Dessa forma, o estranhamento não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante, que se afasta de si mesmo, sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. Entendo, nessa declaração, que o distanciamento das viagens não desenraíza o sujeito, apenas diferencia seu mundo, momento em que ele não se mostra compacto, unitário em seu interior.

Por outro lado, podemos discordar de Cardoso quando diz que a viagem nunca atira o viajante em um espaço completamente adverso. Não é isso que ocorre com as primeiras viagens de descobrimento, em especial a de Cristóvão Colombo, o qual desembarcou em terra chamando o lugar de Índias porque ele vinha com a idéia de encontrá-las, mas, na realidade, não eram as Índias que ele realizara imagetivamente, sendo, então, um ambiente de total estranheza para ele. Assim, a viagem de descobrimento proporciona sim significativo desconforto, devido à insegurança quanto ao que vai ser encontrado no caminho ou na chegada; em consonância, maior que essa falta de acomodação é o sentimento de estranhamento interno promovido no viajante, e este ocorre em qualquer viagem sem qualquer especificidade.

Todas essas manifestações de olhar respondem ao que Azevedo disserta com relação ao momento de escrita, ou momento do olhar, para o qual tudo é muito questionável. E mais marcante ainda o é enquanto conectarmos esse entendimento às noções de tempo, espaço, objetivos, valores – enfim, características que abarcam o mecanismo do olhar.

Essa contextualização em que se encontra o sujeito narrador, desde o percurso da viagem, a categoria que pertence até os objetivos de suas escrituras,

delineia a sua forma de olhar e, conseqüentemente, o seu modo de contar. Nesse sentido, o narrar seguindo uma determinada intencionalidade é recorrente nos relatos. O narrador se sabe autor de seus textos, e por meio destes faz transparecer um olhar muitas vezes desprovido de qualquer motivação que está subentendida em sua ação de relator. O grupo de viajantes específico do contexto histórico do período de colonização da América é bastante representativo desse disfarce no processo do contar, e da própria variação do olhar sofrido devido a intenções econômicas.

Nesse âmbito, Fernando Cristóvão se dedica a analisar essa transição do olhar da colonização ao olhar do colonialismo. Cristóvão diferencia os períodos de colonização e colonialismo, e desenha um panorama do olhar viajante nesses dois períodos e durante a passagem de um para o outro. De acordo com o autor, em princípio, o olhar é de boa-fé, embasado em uma legitimidade soberana que o decreta, uma justa causa para atuar e uma reta intenção em favorecer o bem e evitar o mal. Logo, a boa-fé se encontrava no período da colonização, que consistiu na descoberta e conquista de territórios alheios, com os objetivos de expansão das riquezas da terra e da evangelização cristã.

Já durante o colonialismo, a boa-fé não correspondia à prática. Isso primeiro se notou nos limites da causa cristã, em que o olhar do viajante mostrou-se de má-fé, cometendo abusos na posse das terras e riquezas ou numa evangelização excessiva.

Várias obras se dedicaram a protestar contra a violência que ocorria, denunciando a mortandade em massa, as injustiças contra um povo indefeso, as ações de extermínio total de populações, promovidas pelos exploradores espanhóis. Quanto aos portugueses, a má-fé do viajante revelou-se na renovação e intensificação da escravatura negra e indígena. A evangelização de forma deturpada também caracterizou um olhar: o de delírio sacramentalizante, que teve como conseqüência a aculturação dos povos. O catolicismo encarava a evangelização como uma guerra aberta, em que muitas vezes a cruz se fazia espada e a espada se fazia cruz, sem se darem os seus detentores grande conta disso.

Além do olhar religioso que obscurecia tantos outros, existiu o olhar dos viajantes pouco escrupulosos de Companhias, que, por meio da ocupação, pirataria e saque, arrecadavam riquezas fabulosas. Aqui se instalava o olhar cobiçoso, o interessado, o interesseiro, o ambicioso.

O olhar cientificista, que não veio tão-somente para registrar as singularidades e maravilhas, mas sim para corroborar relatórios do pensamento

racionalista emergente na época, também não escapou à má-fé. E por conta de tal fundamento filosófico, originou-se outra forma de olhar: o racismo.

O olhar do racismo distorce a realidade e leva outros a falseá-la, porque se apresenta como baseado em observações científicas, naturalmente mais credíveis que as espontâneas. Racismo que, embora surgindo como tal no século XVIII, foi buscar as observações dos viajantes dos séculos anteriores, geralmente feitas de boa-fé, matéria para sua teorização. [...] Antes as diferenças de cor e outras características morfológicas não eram necessariamente associadas a um estatuto de inferioridade ou superioridade, [...] mas o racismo vai ser determinista, fixando inapelavelmente as pessoas a uma raça superior ou inferior (CRISTÓVÃO, 2003, p. 280).

Já quando o olhar deixa de ser navegador e passa a mercador e explorador, ou ainda naturalista, a linha divisória entre superioridade e inferioridade de raças se torna incrivelmente tênue. De forma que, durante o Século das Luzes, os selvagens, como eram considerados os índios, já pertenciam à mesma categoria dos bárbaros, ou seja, opostos à civilização. Os relatos humanos desse período possuem um enraizamento determinista de caráter racista, em que aplicam ao homem classificações de raça, cor da pele, estatura, forma e conteúdo do crânio, grupo sanguíneo, entre outros traços.

Até determinado momento entendo que, no discurso viajante, vários traços podem ser destacados como peculiares a sua tipologia de narração. Porém, entre eles, três são bastante significativos no momento de correlacionar as ações olhar/contar que me interessam para este trabalho: o viajante mente, ficcionaliza e inventa palavras, uma vez que não possui vocabulário para expressar-se. Todas essas estratégias discursivas estão ligadas à questão do verbo desse sujeito como consequência do seu olhar, e continuamente se fazem presentes no discurso viajante.

Pensando na tipologia de sujeitos que transitam por viagens, apesar de meu interesse não se voltar a todas as categorias que analiso, considero pertinente dissertar a respeito delas até mesmo para traçar um panorama de diferenciação entre as épocas e suas variações de representação de mundo. É sabido que cada viagem possui suas particularidades e por tal motivo cada viajante se faz diferente do outro. E, como foi possível verificar, também existe um percurso histórico de indivíduos que se deslocam e registram suas andanças.

Nesta contextualização, dedico minha atenção, mais especificamente, aos tipos de viajante conquistador e catequizador, pois ambos se apresentam na obra ficcional que me proponho analisar. Com embasamento nos estudos da teoria acerca do assunto, noto que o viajante conquistador tem suas características voltadas para um olhar cobiçoso, interessado e interesseiro, pois é a partir de suas descobertas que o mundo ganhará novos territórios. Esse perfil é bastante parecido com o que Cristóvão constrói ao falar da boa e má-fé cristã.

Esse viajante é um sujeito profundamente determinado pela intencionalidade; sua forma de olhar funciona como um radar em busca de oportunidades de ganho, de expansão territorial, de proveitos pessoais, de vínculos futuros. Os objetivos para esse homem são altamente norteadores de suas ações, pois ele deseja atingir um ponto e o instinto lucrativo está sempre em funcionamento.

Tendo esse perfil, logicamente sua narração não é despreziosa. O conquistador tem clara noção de que nem tudo está ao seu alcance, e dessa forma, muito necessita articular para obter sucesso. Estratégias de uso verbal, de persuasão, de convencimento e conveniência, de disfarce, bem como a idéia de ironia, o jogo de palavras, a escolha de vocabulário e do conteúdo a ser narrado, são matizes que promovem significativa alteração verbal. Portanto, esse olhar é transpassado por diversas influências, e, por conseqüência, sua voz também sofre manipulação do mesmo cunho intencional.

Já o viajante catequizador possui alguns traços particulares diferentes do conquistador. Esse tipo promove seu deslocamento partindo de um objetivo maior a ser alcançado, que não é seu. Aliás, seus interesses pessoais não contam como motivo de viagem, pois sua atuação é em prol de um interesse maior da Igreja Católica. Desse modo, esse sujeito carrega consigo um profundo interesse pelo novo e desconhecido, pelo desafio religioso que a proposta lhe confere. Nunca por objetivos particulares.

Como a viagem do catequizador é de caráter religioso, da mesma forma sua narração será voltada a questões religiosas. O olhar desse sujeito não é algo que se exprime de si mesmo. É condicionado pelos preceitos católicos, pelos objetivos que sua missão possui e por todo um embasamento filosófico de como deve se comportar durante sua caminhada. Sua palavra, por conseqüência, é detentora de outros discursos proferidos no campo da história, da filosofia, da teologia. Os

catequizadores, portanto, não são pessoas incultas. Pelo contrário, são bastante conhecedores do poder da palavra e das implicações que esta pode alcançar.

Partindo desses pressupostos até aqui desenvolvidos, entendo que os relatos de viajantes são manifestações do olhar desses sujeitos. Sua voz é matizada por uma perspectiva e um ponto de visão, dimensões básicas na comunicação entre sujeito e mundo. O posicionamento e a forma de expressão assumida por eles estão marcados por estratégias verbais e lingüísticas influenciadas pelo cronotopo no qual se insere esse sujeito. Essa voz enunciativa transpassa no texto sua condição viajante por meio de uma perspectiva de entre-lugar, que modela a enunciação sob influência das vivências experimentadas.

CAPÍTULO 3

OLHARES EM *EL ARPA Y LA SOMBRA*

El arpa y la sombra (1979), romance que Alejo Carpentier publica pouco antes de sua morte, fecha de maneira muito original todo um projeto narrativo: o de pensar a América, seus contextos, seu homem e sua história. Nesse romance, o escritor cubano volta a trabalhar temas que de alguma maneira estavam na sua narrativa anterior, agora como conclusão.

A obra está dividida em três capítulos, os quais não seguem uma ordem cronológica entre si, mas são intrinsecamente dependentes. Os capítulos são estruturados em torno de um personagem central – Cristóvão Colombo, o qual é observado em três dimensões diferentes: idealizado por um outro personagem (o Papa Pio IX), narrado por si mesmo, e representado pelo olhar de outros tantos personagens que participam em seu processo de beatificação. Cada uma dessas perspectivas do olhar são os enfoques valorizados em cada um dos três capítulos, totalizando uma construção que se embasa na descontinuidade temporal e na multiplicação de olhares.

Resumindo a trama, o primeiro capítulo conta a história de Giovanni Maria Mastai-Ferreti, que mais tarde viria a ser o Papa Pio IX, que está a ponto de assinar a abertura do processo de beatificação do Almirante Cristóvão Colombo. Para assegurar-se de tal atitude, rememora seu passado, suas andanças pela América, as impressões que teve quando por aqui andou enquanto missionário católico e a representatividade que teria tal ato, tanto para a sua carreira eclesiástica como para o próprio continente, já que por meio de uma ação de sua autoridade seria canonizado o primeiro homem do mar, o descobridor de nossas terras. Essa dúvida tem fim com a assinatura do processo e a abertura, no Vaticano, da beatificação de Colombo.

O segundo capítulo visita o passado, pois nos deparamos com o próprio Almirante, em seu leito de morte, aguardando a chegada de um padre confessor para

lhe dar a extrema-unção. Nessa parte da obra somos surpreendidos por esse salto temporal: no capítulo anterior, estávamos no século XIX, no espaço da Itália; agora retornamos no tempo, ao século XVI, momento em que Colombo já concretizou todas as realizações de sua vida e, em seus momentos finais, pára para se auto-avaliar.

Nessa parte da obra, Christophoros Colombus – como ele mesmo se denomina – enquanto espera o franciscano para relatar sua vida, faz um retorno ao seu passado, sobre sua família e como iniciou suas andanças de embarcado. Em uma conversa de beira de porto, ouve a respeito de umas terras longínquas que possuem fortuna e beleza; e idealiza a fama e a riqueza que podem advir para os descobridores. Dessa idéia começa uma empreitada angustiosa na sua vida, em busca de financiamento para chegar a essas terras. Colombo se casa com moça de dote, enviúva, constrói um *Telheiro de Maravilhas*, como chama o seu texto minuciosamente elaborado sobre seus conhecimentos e boa expressão verbal, a fim de conquistar simpatia a quem se disponha a investir em uma viagem a um lugar sobre o qual nunca se ouvira falar. Este personagem se relaciona com a rainha, que chama de Columba, a qual patrocina parte dessa viagem e faz vistas grossas às iniciativas de seu amante, mostrando-se conhecedora de seu caráter de embusteiro.

Colombo viaja rumo às Terras do Oeste (as quais nem tem certeza de que existam de verdade), e, após muitas dificuldades, encontra este lugar, o explora e se frustra por verificar que se iludiu com a possibilidade de prestígio em algo pouco prestigioso. Escraviza os índios que por lá encontra, depois retorna a essas terras mais quatro vezes, para concluir que sua história pessoal não foi motivo de orgulho nem honra. Esse período de reflexão e espera pelo servidor católico é o que abre a segunda parte da obra e permanentemente reaparece durante o enredo, remetendo-nos a uma idéia de acerto de contas consigo mesmo, por meio da auto-avaliação que constrói no decorrer do capítulo.

O terceiro capítulo é aberto com uma interessante figura: “el Invisible, sin peso, sin dimensión y sin medida” (p. 203)⁸. Colombo, quase quatrocentos anos depois de sua morte, em forma de espírito, examina o expediente de sua beatificação. Nessa parte a figura de Colombo está presente, ouve, vê, roga, concorda, discorda, reflete, esbraveja sobre tudo o que ocorre na cerimônia definidora de sua glória ou fracasso universal, tudo isso invisivelmente, já que sua

⁸ Nesta dissertação, utilizo a edição de 1994 de *El arpa y la sombra*. Todas as citações dessa obra referem-se a essa edição e terão a indicação do número das páginas entre parênteses.

condição é espiritual. Também aqui aparecem as vozes de diversos personagens que de alguma maneira se relacionam com a figura do almirante, biógrafos, historiadores, romancistas, além do tribunal que avalia a causa de canonização. O processo tem como conclusão a não-beatificação, tendo em vista que Colombo viveu em concubinato e promoveu a escravidão de índios na Espanha. O protagonista reconhece seu fim, o ponto limite de seu trânsito por este mundo material, e se esvai no ar, logo desaparecendo.

Como dito anteriormente, cada capítulo da obra é expressivo de um olhar; eles se apresentam como perspectivas variadas de um mesmo mundo. A seguir, direciono a uma análise das estratégias narrativas que dão sustentação a esse olhar plural. Investigo a maneira como esses sujeitos se posicionam para narrar e, conseqüentemente, como se manifestam discursivamente. O Colombo viajante e o Papa viajante configuram duas percepções da América, sobre as quais pretendo discorrer mais adiante.

3.1 – O olhar de Mastai-Ferreti

No capítulo intitulado “El arpa”, é predominante a voz do narrador-personagem, o Papa Pio IX, antes, Mastai-Ferreti. Nesse capítulo, a voz enunciativa do discurso transita desde uma situação que Friedman caracteriza como “onisciência neutra” (1996, p. 81-82) até uma “focalização alterada” segundo explica Genette (1972, p. 211). O capítulo se apresenta por meio de um narrador onisciente neutro, que narra os acontecimentos desde fora da diegese, completamente objetivo enquanto observa e enuncia os eventos narrativos. Essa condição é alterada com o desenvolvimento do enredo, mas, ainda nesse panorama inicial, a história do Papa Mastai-Ferreti é observada de um ponto externo à diegese; o narrador faz algumas alusões a assuntos pertinentes aos tratados no eixo ficcional. Estas funcionam como marcas de um enunciatador que se quer desvincular do protagonista sobre o qual narra, como sendo uma entidade com vida própria. Esse anseio por identificar-se independentemente dá início a um jogo de envolvimento na trama que vai de um ponto externo a um interno.

Essa estrutura se evidencia no decorrer do capítulo, elaborando-se por meio de graus de concentração discursiva. O narrador constrói seu papel de emissor dos fatos

que compõem a trama, partindo de uma exterioridade completa, desde a qual se aprofunda lentamente, aumentando a densidade narrativa, a ponto de unir-se à personagem de forma intrínseca. Isso estabelece uma relação bastante complexa entre as duas entidades – narrador/personagem – dispondo-as em vozes muito próximas.

Nessa condição, o narrador alterna sua posição fora e dentro do enredo, extra e intradieético. Por vezes, estamos muito próximos da história, como se fôssemos cúmplices do narrador, que divide conosco tudo que acontece – períodos em que é presente o discurso direto, ou quando é abordado diretamente o pensamento de Mastai. Em seguida essa situação é alterada, principalmente em momentos de clímax da trama. Nestes, com o retorno do narrador para terceira pessoa e sua disposição distante aos fatos que verbaliza, somos apartados daquela intimidade que dividíamos com o enunciador, num processo de exclusão do centro do enredo onde estávamos inseridos.

Esse ir e vir da voz narrativa não se restabelece da mesma forma cada vez que esse processo ocorre. A cada retorno à exterioridade, a enunciação se transforma, porque o narrador não é mais puramente descritivo, ele já tem acesso aos pensamentos do Papa Pio IX e toma conta de suas lembranças, cada vez com maior intensidade, dando desenvolvimento à trama, e conseqüentemente, desfazendo a idéia inicial de onisciência pura.

Esse procedimento, de acordo com os estudos de Oscar Tacca a respeito da “quantidade de informação” (TACCA, 1983, p. 68) de que um narrador dispõe no ato de narrar, me permite entender que a relação que há de sapiência quanto à informação entre narrador e personagem, nesse caso, é de equisciência (narrador possui a mesma quantidade de informação que o próprio personagem).

Se fosse acompanhar uma linha de construção narrativa embasada na onisciência (em que o narrador sabe mais que o personagem), poderia afirmar que a quantidade do saber seria de própria onisciência. Porém, essa classificação não abarca totalmente as mudanças ocorridas quanto à aproximação entre as entidades narrador/personagem, ou ainda, quando o enunciador declara os pensamentos, as lembranças ou as divagações do protagonista. Considero, assim, que há um limite de penetração do narrador na personagem, que, cada vez mais, se mostra inclinado a uma sincronia entre essas instâncias, o que acarreta, conseqüentemente, um saber equisciente entre ambas.

O uso desse procedimento se mostra significativo em algumas passagens, e peculiarmente se faz presente quando o narrador se desloca no passado do personagem, ou quando acessa os pensamentos, raciocínios e estados de ânimo deste. É quando o narrador promove um afastamento temporal ao passado que se dá a proximidade discursiva. Tão logo o narrador retorna para o tempo presente de enunciação, a onisciência também é refeita, ganhando um ponto de vista exterior.

O que passa com o posicionamento de narração ocorre também com a quantidade de informação manipulada. Em certas passagens, o vocabulário aportado é característico do personagem, o sentimento transpassado pertence a ele, a sincronia entre discurso e enunciador é muito evidente. Já em outros trechos, como: “Y así, el futuro Papa [...]” (p. 25), o narrador sugere saber sobre o futuro, passando da equisciência do momento de introspecção que divide com o personagem para uma total onisciência, dominando e denunciando o conhecimento sobre tudo.

Essa forma híbrida de relatar, que por vezes não possibilita definir ao certo quem diz, mas sabe-se que não é puramente um narrador externo, da mesma forma que um personagem também não assume a responsabilidade total da voz, pode ser esclarecida por meio dos estudos de Genette.

Genette explica que há situações em que variam os pontos de vista/focalização que um narrador pode vir a assumir, assim como também existem casos em que acontece uma mudança momentânea da totalidade discursiva. Tal entendimento se manifesta nessa narrativa. Há momentos em que a focalização é externa totalizadora, com onisciência total, como a descrição do ambiente do Vaticano, a América e suas variações regionais, os ambientes que rodeiam o personagem; todos esses momentos são mostras de uma postura extradiegética. Porém, há outros momentos em que a focalização possui traços de parcialidade, pois o ângulo para descrição é o do próprio personagem. Isso acontece quando é promovido o ingresso nos pensamentos do protagonista. O ponto de vista se mostra interno, pois o espaço é observado a partir de uma perspectiva interior ao relato, ainda que este siga em terceira pessoa, mas assinalado por aspas, travessões e parênteses para designar diferenciação no discurso e, com isso, uma intencionalidade enunciativa.

Y O'Higgins fue muy amigo – dice el informador – del extraordinario venezolano, maestro de Simón Bolívar, general de la Revolución

Francesa, cuyas andanzas por el mundo constituyen la más fabulosa novela de aventuras, y hasta se dice – “líbreme Dios de culpables imaginaciones”, piensa Mastai – que se acostó con Catalina de Rusia porque, “como su amante Potemkine [...] era tremendamente aficionada a que le...” – “Y basta, basta, basta – dice Mastai a su informador –: Hablemos de cosas más serias y le ofrezco otra botella de vino” (p. 26-27).

As alterações de posicionamento são marcadas por distinções de escrita. Isso é evidente no momento em que Mastai realiza todo um raciocínio político, na tentativa de compreender o motivo da solicitação apostólica naquela região de Chile:

Así se neutralizaba un clero adverso, conservador y revanchista, poniéndosele sin embargo – ¡y no podría quejarse de ello! – bajo la custodia directa del Vaticano del Señor sobre la Tierra. ¡Jugada maestra, que era posible aprovechar en todos sentidos!... Al joven Mastai se le hacía simpático, ahora, Bernardo O'Higgins. Estaba impaciente ya por cruzar el Océano, a pesar de los temores de su santa madre [...] (p. 28-29).

É visível que a narração não se dá por meio de uma voz homogênea, mas sim de uma voz somada a intromissões de pensamentos, de considerações, de outras vozes que participam do enredo. Enfim, aquilo que inicia com aparência de onisciência, tanto da localização quanto da quantidade de informação, é flexibilizado, alterando a perspectiva, a focalização, a quantidade de informação, a visão e o discurso.

Seria errôneo afirmar que a onisciência desaparece cedendo espaço a um outro tipo de posicionamento narrativo, mas não deixo de observar que há um trânsito do amplo ao específico enquanto domínio de discurso, e que a cada retorno dessa amplitude o específico se torna mais profundo. Isso promove uma aproximação tão grande que há um encontro de vozes, no qual Mastai assume o tão comentado duplo papel de instâncias. O trecho a seguir marca um ponto em que a voz do eclesiástico se unifica ao discurso do narrador, formulando um raciocínio sobre a beatificação do nobre genovês:

No. Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de una envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario Coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del continente y el otro en los finisterres europeos, abarcado con la mirada por sobre el Atlántico, la

extensión de ambos hemisferios. Un San Cristóbal, Christophoros, Porteador de Cristo, conocido por todos, admirado por los pueblos, universal en sus obras, universal en su prestigio (1994, p. 50-51).

Essa questão de aproximação e distanciamento da voz está intimamente ligada às movimentações espaço-temporais ocorrentes na narrativa. É bastante claro que existem dois planos temporais sendo trabalhados: um plano que recorre ao tempo do presente de narração na trama e outro que recorre ao tempo do passado. O plano do presente compreende todos os fatos narrados no momento de assinatura do processo de beatificação. O plano do passado compete ao passado desse protagonista, sua história de infância e juventude missionária.

Assim, é possível compreender que esse narrador, que se alterna periodicamente, efetua essas transições de acordo com o tempo na narração. Ou seja, no momento em que o plano presente se dilui em direção ao plano passado, esse narrador também se transforma, permitindo que haja flexibilidade na onisciência inicialmente instaurada. Da mesma forma, quando há um retorno do passado ao presente, paralelamente também é restabelecida a exterioridade do narrador, abandonando sua introspecção no texto. Portanto, é no afastamento do tempo cronológico (presente ao passado) ocorrente na trama que acontece uma aproximação no tempo verbal da narração (convergência das entidades narrador e personagem). Do mesmo modo, quando é restabelecida a estabilidade cronológica (passado ao presente), dá-se um afastamento verbal (narrador e personagem apartados em suas instâncias).

Esse desdobramento do tempo e, por conseqüência, da verbalização da trama, devido às alternâncias que ocorrem dentro do capítulo, é sinal de uma composição muito original. Os dois planos narrativos são trabalhados como *flashes* que se intercolocam e que abalam a linearidade narrativa. Porém, em uníssono, estes são conectados por meio de um fio condutor que os estrutura e lhes proporciona coesão.

A figura que relaciona as temporalidades é a do próprio Papa, em sua situação do presente na história, enquanto reflete sobre assinar o processo de beatificação de Colombo. Essa imagem é a que promove a unidade do capítulo.

Marlene Vázquez Pérez (2006) distingue o valor metadieético dessa primeira parte, comentando que o trabalho temporal existente é uma estrutura que propicia o pensar sobre si mesmo. Ao se reportar ao seu passado, Pio IX encontra justificativas

para o seu presente. A autora observa que as alternâncias temporais ocorrentes na narrativa são enlaçadas pela imagem das mãos do próprio personagem, as quais sempre conectam o que está distanciado.

Y, junto a la respetuosa solicitud, había, en foja separada, un breve mensaje dirigido a la Sacra Congregación de Ritos que, al recibir el aval de la firma pontificia, echaría a andar, de inmediato, al intrincado proceso de la beatificación del Gran Almirante de Fernando e Isabel. Su santidad tomó la pluma, pero la mano empezó a sobrevolar la página, como dubitativa, desmenuzando una vez más las implicaciones de cada palabra. Siempre ocurría así cuando se sentía más resuelto a trazar la rúbrica decisiva al pie de aquel documento (p. 17-18).

Esta passagem do texto demonstra esse elo de conexão:

Volvió a mojar la pluma en el tintero, y, sin embargo, quedó la pluma otra vez en suspenso. Vacilaba nuevamente, esta tarde de verano en que no tardarían las campanas de Roma en concertar sus resonancias al toque del Angelus (p. 20).

Há um processo de composição narrativa que facilita o transitar desse narrador, permitindo que, por meio da variação temporal, ele atue entre presente e passado, correlacionando-os. Essa é a idéia que Vázquez Pérez distingue, mas entendo, ainda, esse meio de estruturação de uma outra maneira.

Reconheço que existem duas instâncias de narração, a do plano presente e a do plano do passado do protagonista. O capítulo possui bastante claro um objetivo instaurado ao seu começo: a assinatura do processo de beatificação de Colombo. Seguindo esse pensamento, *El arpa* se estrutura em um plano que se enuncia por meio do tempo verbal no presente, mas que faz digressões a fatos ocorridos no passado, articulando duas temporalidades em uma só verbalização.

Essas informações do passado são aportadas para justificar um ato do presente (assinatura do processo), o qual tem momentos de relevância na narração do enredo, sobressaindo por instantes e retomando a idéia de que há uma trama a ser encerrada, apesar de toda a viagem metafórica que está sendo descrita.

O cronotopo narrativo inicial se declara, por instantes, em meio a um outro tempo que está sendo contado. Essa é uma característica que influencia significativamente a voz enunciativa, entendendo que o discurso se modifica de

acordo com as alterações espaço-temporais e dependendo da perspectiva que assume na trama.

É possível compreender essa estruturação da voz enunciativa como um processo de construção em forma de baixo contínuo⁹. Essa maneira de visualizar a composição textual nos remete a um texto que pode ser elaborado em forma de duas continuidades, uma entrecortada por outra, a primeira emergindo por momentos, e ambas totalizando uma unidade (havendo uma conexão entre elas).

Para melhor explicar o assunto, tomo o capítulo “El arpa”. Sabido que a obra se desdobra temporalmente, vemos que o Papa Pio IX no plano presente é cruzado pelo seu tempo de criança Giovanni Maria, pelo seu tempo de cônego Mastai-Ferreti e pelo seu tempo de viajante missionário. Ou seja, são três manifestações temporais diferentes em um mesmo nível narrativo.

Tais emersões de temporalidades variadas complementam esse primeiro plano, dando sentido e estruturação. Assim, o presente, para as emersões, funciona como baixo contínuo da narrativa, que conecta os fragmentos textuais assegurando a coesão entre os diferentes tempos. O passado constitui-se de viagem metafórica que trata sobre um deslocamento, atuando como justificativa para os atos do protagonista no presente. Nesse ponto, faz-se evidente quanto a composição de um texto pode ser significação, sentido, e não somente estrutura significante.

O baixo contínuo ao qual me refiro se mantém textualmente até quando se aproxima o fim do capítulo, pois nesse momento as duas perspectivas correspondentes aos planos temporais se unificam no plano do presente. Afirmando com isso que, quando o texto se torna unívoco, a enunciação do presente passa a responder pelo que já ocorreu no passado, pelo que está acontecendo e pelo que pode vir a ocorrer. Sobrepõe-se no capítulo o que antes era baixo contínuo. O que funcionava como alicerce para os variados fragmentos de lembrança sofridos pelo narrador onisciente, agora compreende um único discurso.

Se cubrió el rostro con las manos, en esta noche tendida sobre la inmensidad del cabo de Hornos, para ahuyentar de su mente una idea que, por lo enorme, rebasaba sus posibilidades de acción... Sí. Aquella noche memorable se cubrió el rostro con las manos, pero

⁹ Ver em *Pensar la narrativa* (2002), de Aimée Bolaños, a idéia de baixo contínuo. Em observação à estruturação da música barroca, a autora traz essa forma de composição musical para as letras, evidenciando que uma narrativa que se constrói com um elaborado manuseio temporal muitas vezes recorre a esse processo de composição articulador de tempos.

esas manos eran las mismas que ahora vacilaban entre el tintero y una pluma, manos estas que eran hoy las de Su Santidad Papa Pio Nono. ¿Por qué esperar más? Llevaba años acariciando ese sueño, sueño que en el momento se haría realidad, mostrándose al mundo la canonización de Cristóbal Colón como una de las obras máximas de su ya largo pontificado (1994, p. 52).

Nesse trecho é evidente a integração de planos e de vozes, formando uma unidade. Mas, apesar de haver essa convergência, é ressaltado que existiu, no decorrer da trama, uma dupla temporalidade. A representação das mãos, como feita por Vázquez Pérez, é a forma de união entre os tempos durante o enredo e ao final dele também – assumindo a atuação no término de *El arpa*. As mãos do antes são as mesmas do momento presente, mãos que fundem histórias, olhares e experiências; mãos que são sujeitos promovedores de algo que está por vir depois de sua assinatura, apontando uma continuidade na trama.

Além da figuração da escritura, também é trabalhada a idéia da leitura. É o ato de ler que desencadeia determinadas lembranças no protagonista. Enquanto o narrador assume os pensamentos de Mastai em sua viagem ao Chile, comentando a situação política nesse país, vem o seguinte trecho:

Todo lo acordado hasta ahora quedaba en entredicho. Se ignoraba cuál podría ser la disposición de ánimo de Freire. Y, por ello, abrióse un exasperante compás de espera, durante el cual escribió Mastai una carta que reflejaba su desazón: “Los actuales gobiernos americanos son gobiernos convulsivos a causa de los cambios continuos a los cuales están sujetos.” [– “Sin desearlo fui el Pálido Ángel de los Funestos Vaticinios” – murmura Su Santidad Pío IX cuando releía una copia de esa carta anunciadora de tantos acontecimientos dramáticos como se verían en el futuro, conservada hasta ahora por quien hubiese sido el oscuro canónigo de entonces...] (1994, p. 40).

Faz-se evidente que esse personagem se constrói por meio do escrever e do ler (é na leitura de uma carta do passado que o personagem faz um retorno a esse tempo, rememorando sua vida e buscando apoio para atos do presente). Quase imperceptivelmente o narrador nos informa que o Papa se autoconstrói por meio da leitura. É o ler um documento antigo que desencadeia o contar sobre sua infância e juventude, sua viagem, seus anseios, enfim, todo o enredo que preenche o plano presente.

A manipulação da temporalidade, discutida até aqui, ainda remete a um outro entendimento da obra, mais direcionado à questão cultural que envolve esse narrador/protagonista. É possível compreender essa narrativa como duas formas de representação da viagem. O plano presente é responsável por uma viagem metafórica, e o passado, por uma viagem de deslocamento espacial.

A viagem desempenha na obra, e em particular no capítulo em discussão, um papel muito importante. É abordada como tema e como modelo composicional. Existe uma sobreposição de viagens. O Papa Pio IX, protagonista, parte do momento de assinatura de um documento e realiza um retorno ao seu passado, que pode ser considerado uma viagem metafórica. Nesse afastamento temporal, recorda uma viagem de deslocamento que viveu em sua juventude. Pio IX assume, então, a condição de viajante, pois é ele que desenvolve ambas as viagens; a primeira, já como Papa, e a segunda, enquanto missionário católico.

Assim como entendo duas formas de viagem, também reconheço dois perfis de viajante. Percebo um viajante metafórico e outro que se movimenta em um espaço determinado, cada qual com seus traços peculiares, mas também com uma relação de dependência entre eles e entre essas viagens.

Através das memórias despertadas pela leitura de uma carta antiga, Pio IX dá início a um processo, não só de auto-afirmação, mas de releitura de si mesmo enquanto jovem religioso. É um viajante já maduro, com completa estabilidade de vida, que observa o seu passado a partir de um tempo bastante distante. O texto que impulsiona esse lembrar foi escrito durante o próprio deslocamento realizado, mas é relido em um momento bem diferente. Logo, as impressões que ali estão marcadas são observadas por outros olhos (em outro contexto situacional) que não aqueles da mesma época de escritura. Dessa forma, é um observar diferenciado. São olhos de um indivíduo saudosista, em parte realista devido à experiência, em outra ilusório, pois o passado quando revisto sempre parece mais belo do que realmente foi. Posso afirmar que esta é uma composição que apresenta dois olhares de um mesmo indivíduo, um do antes, impulsionado pelo do hoje (metafórico em ida ao passado, e navegador indo à América).

Mastai é um viajante que vai à América por nomeação religiosa para trabalhar por propósitos católicos no Chile. É um personagem europeu, de certa forma pertencente à elite (Igreja), jovem, imaturo, humilde, de origem pobre, porém letrado. Esse perfil corresponde ao definido por Pratt quando comenta a respeito do viajante

européu. Seus anseios também são bastante definidos. A vaidade, a ansiedade, a expectativa do porvir, o espírito de aventura, são sensações que esse personagem vivencia antes de partir.

Estaba impaciente ya por cruzar el Océano, a pesar de los temores de su santa madre la Condessa que, desde su descalabrada mansión de Senigallia, lo instaba a que buscasse excusas en su precaria salud para ser eximido de una agotante travesía por el proceloso mar de los muy frecuentes naufragios – “el mismo mar de Cristóbal Colón”, pensaba el canónigo, añorando, en vísperas del gran viaje, la quietud del ámbito familiar, y recordando con especial ternura de Maria Tecla, su hermana preferida [...] A pesar de los llamados a la cautela, a la prudencia, el joven canónigo esperaba ansiosamente la fecha de la partida. Y tanto más ahora que todo parecía oponer obstáculos a la empresa (p. 23).

Delimitado o perfil desse viajante catequizador, analisemos aquilo que Pinto-Correia situa como característico do viajante no referido à dialética de deslumbramento/horror pertinente à viagem. No trecho que segue identifico bem clara essa questão:

Harto prolongada, exasperante a veces, la demora en Génova había sido fructífera en descubrimientos para el joven canónigo, maravillado a cada paso, por el esplendor de la soberbia ciudad de los Doria, apellido de áurea sonoridad, toda llena de recuerdos de Andrea, el Almirante insigne [...] Y ahora que el Heloísa entraba en las ondas terrosas del Río de la Plata, evocaba aún Mastai la suntuosa escenografía portuaria dejada atrás, en el fasto de la urbe de palacios rojos y palacios blancos, cristalerías, balaustradas, glorias rostrales y esbeltos campanilos. Una escala en Montevideo le dio, por contraste, la impresión de hallarse en un enorme establo, porque allí no había edificio importante ni hermoso, todo era rústico, como de cortijo, y los caballos y las reses recobraban, en la vida cotidiana, una importancia olvidada en Europa desde los tiempos merovingios (p. 32).

O protagonista lança seu primeiro olhar para a terra de destino, seu primeiro olhar para o Outro desconhecido, e sua impressão não é nada positiva. Assim como comenta Pinto-Correia, esse é um caso de deslumbramento inferiorizado, pois o que observa não se parece com aquilo que esperava encontrar, proporcionando um sentimento de roubo e pequenez diante do ambiente. A resignação ao relatar é prova de sofrimento do chamado “pobre de mim”, expressão que qualifica esse sujeito que não se encontra neste ambiente adverso.

Buenos Aires ni siquiera tenía puerto, sino una bahía, de donde había de alcanzarse la ciudad en una carreta tirada por caballos, escoltada por hombres a caballo, en hedor de caballos, olores de cuero bruto y trompetería de relinchos – obsesionante presencia del caballo que habría de imponerse al viajero, mientras permaneciera en el continente cuyo suelo hollaba por su primera vez (p. 32).

La primera impresión de Mastai fue desastrosa. Las calles, ciertamente, eran rectas, como tiradas a cordel, pero demasiado llenas de un barro revuelto, chapaleado, apisonado y vuelto a apisonar, amasado y revuelto otra vez, por los cascos de los muchos caballos que por ellas pasaban [...] Demasiado olía a talabartería, a curtido de pieles, a pellejo de res, a ganado, a saladura de tasajo, de cecina, a sudor de ijares y sudor de jinetes, a boñiga y estiércol [...] (p. 33).

Está gravado textualmente que o primeiro olhar desse viajante é negativo. Pratt chega a tratar da questão da primeira negatividade, em que o sujeito não se agrada com nada que encontra, desde as cores do local, o cheiro, as pessoas que habitam, seus costumes. O desconcerto é tamanho que nada ali pode ser positivo. Além do mais, nos olhos desse personagem está a primeira visão da América; ele está construindo esse continente para si. Tinha idéia dos conflitos políticos e religiosos que estavam ocorrendo, dos problemas daquela região, mas até então não a havia propriamente observado. Esse choque que sofre Mastai, Pratt o caracteriza como comum aos sujeitos europeus, os quais vêem “os americanos como seres reduzidos e incompletos (burros, preguiçosos, sujos, desinteressados)” (PRATT, 1999, p. 262). Esse olhar, presente nas crônicas de viajantes, é um poder discursivo com fim ideológico e político muito bem delimitado. “A tarefa é reinventar uma América como atrasada e negligenciada, de forma a enquadrar seus cenários e sociedades não-capitalistas como manifestamente carentes da exploração racionalizada trazida pelos europeus” (PRATT, 1999, p. 262).

Essa visão reducionista da personagem será modificada ao observar a propensão ao futuro que têm as terras de ultramar. Mastai se sente tocado pelo espaço americano, pela vastidão, pela formação dos sujeitos que nele vivem, e entende que destas terras sairão coisas muito boas quando tudo amadurecer, pois certamente é uma região em gestação.

Em meio a um primeiro desconforto, é iniciada uma narração de horror, pelo sofrimento passado no trajeto e as dificuldades encontradas:

Y empezó luego el lento y trabajoso ascenso a las cumbres que, engendrando y repartiendo ríos, dividían el mapa, por caminos en orillas de precipicios y quebradas donde se arrojaban fragorosos torrentes caídos de las cismas de algún invisible pico nevado, entre ventiscas silbantes y ululantes respiros de simas, para conocer, arriba, la desolación de los párramos, y la aridez de las punas, y el pánico de las alturas, y la hondura de las hoyas, y el estupor ante los alocaamientos graníticos, la pluralidad de los riscos y peñascales [...] (p. 37).

O narrador/personagem passa por uma mescla de sentimento de impotência, pânico de alturas, medo das grandes funduras, espanto pelas ossamentas planetárias do percurso, estados de ânimo sobre os quais não se tem domínio quando se passa por dificuldades. São descrições muito peculiares aos escritos de horror, como comenta Pinto-Correia, quanto à impotência para promover a alteração dos fatos e, com isso, sofrer as conseqüências resignadamente. Na narrativa, o olhar de horror foi estendido ao pampa do Sul, à subida dos Andes, ao frio, ao desconforto, ao primitivismo do espaço.

Mas o estranhamento com referência ao ambiente não foi novamente vivenciado com relação ao povo chileno. Lá, foi decretada a liberdade de imprensa, a Igreja foi nacionalizada, eximindo-a de qualquer obediência a Roma. Logo, não houve mais vida apostólica, fato que agravou o panorama de trabalho de Mastai, o qual já era crítico. Ainda assim, este soube durante nove meses conviver com a situação, percebendo que os homens americanos eram rústicos, mas que, ao mesmo tempo, possuíam um sentido de humanidade em efervescência, de homens inteligentes e voluntariosos, inventivos; às vezes desonestos, mas geradores de um futuro que seria possível emparelhar com o da Europa. O olhar do missionário começa aos poucos a se humanizar e a projetar-se ao futuro. Deslumbrado por este mundo, admira e entende aquilo que observa, compreende o outro e sente a possibilidade de dialogar.

Essa identificação entre vidente e visível instaura, no capítulo, uma profunda identificação entre Mastai e a América, relação que permeia e influencia a proposta de beatificação do descobridor destas terras.

Apesar da grande sensibilidade com que o missionário concretizou seu trabalho no Chile, não foi possível dar seguimento devido ao descontrole político que se apresentava na sociedade local. Decidido, retorna para Itália com a sensação de

que foi muito pequena a sua influência em tal tarefa, com o sentimento de frustração típico de um sujeito que se constrói ou se complementa no seu caminhar.

A viagem atua como um deslocar pedagógico, de acordo com o modelo de viagem bakhtiniano. Esse cronotopo se apresenta como aventuras, provas, batalhas, riscos de sobrevivência que o herói deve enfrentar e que colaboram para sua autoformação e completude identitária. É por meio das experiências que esse sujeito ficcional se autoconhece.

Mastai é um protagonista que, além de construir-se em suas vivências, é uma entidade que se autoconstrói de palavra, de sua própria voz. É um misto de protagonista/narrador independente. Enquanto receia assinar o documento, rememora seu passado impulsionado por uma carta de sua viagem de quando jovem. Retorna ao passado, pois foi durante seu retorno da América que teve a idéia de que estas terras necessitavam de um santo que fosse viajante e representante do continente. Lê para se auto-escrever. Transita entre dois cronotopos, o que lhe confere duas perspectivas. O Papa que se apresenta no plano presente não se mostra o mesmo enquanto jovem Mastai do plano passado, logo o seu olhar, que é dependente de uma perspectiva, também não é igual.

O duvidar sobre uma atitude para a qual busca justificativa em seu passado, declara que este é um personagem humano. A formação discursiva de Pio IX assim o mostra: alguém frustrado por esperar para assinar um processo, decepcionado por não haver sido mais efetivo no Chile, desconcertado diante do inesperado. Um ser de carne e osso sujeito às fraquezas, às condições da sua época, a erros em suas atitudes, suscetível a mudanças e a recomeços. Pio IX assina o documento, e com isso está aberta uma nova história sobre si mesmo, a qual nem começou a ser narrada; dá um passo para mais um reinício.

Esse personagem profundamente humanizado, ao qual temos acesso ficcionalmente, possui o seu correlato real. O Papa Pio IX é um personagem histórico, e, coincidindo com o que conta a obra, foi grande conhecedor da América e destacado entendedor do pensamento americano. O documento de viagem do personagem histórico também é um texto que realmente existe¹⁰. Ressalto, então, a relação intertextual entre “El arpa” e o diário de viagem do Papa Pio IX durante sua missão

¹⁰ Segundo Elena Palmero González (2007), a viagem de Mastai-Ferreti ao Chile em 1823 ficou registrada em um diário. Existe uma edição em espanhol desse documento, com tradução e anotações de Carlos Ovideo Cavada: “Diário del viaje a Chile de Juan M. Mastai Ferreti (Pio IX)”, *Historia*, Santiago de Chile, n. 1, p. 205-284, 1961.

apostólica ao Chile. Assim como fez parte de nossa história o sujeito, também seu registro narrativo o fez. O texto ficcional incorpora um outro relato, que por sua vez também é ficção, abrindo o capítulo ao rico especular da *mise en abyme*.

Concluo, portanto, que o relato do Papa Pio IX expressa a perspectiva de um sujeito muito particular. Sua enunciação é influenciada pela condição de viajante, um viajante catequizador que se choca com um mundo inusitado, que o transforma. Seu discurso será expressivo desse duplo código verbal. O desdobramento do sujeito em diferentes planos narrativos e a pluralidade de sua própria voz são recursos compositivos que asseguram uma enunciação aberta ao entendimento desse sujeito diferenciado.

3.2 – O olhar de Cristóvão Colombo

No capítulo intitulado “La mano”, o mundo é observado pelos olhos de um outro personagem: Cristóvão Colombo, o qual está inserido no mesmo contexto de viagem, porém com uma perspectiva diferente, já que sua viagem é de cunho conquistador. Esse personagem também exerce dupla função, sendo narrador/personagem de suas histórias. Nesse sentido, procederei analiticamente da mesma forma como fiz anteriormente. Direciono minha atenção primeiramente ao estudo do protagonista e narrador do texto, para posteriormente discutir algumas questões pertinentes a sua condição viajante e as marcas discursivas que tal posicionamento confere ao seu contar.

O segundo capítulo de *El arpa y la sombra* se inicia com estas palavras: “Ya fueron por el confesor. Pero tardará en llegar, pues despacio es el paso de mi mula cuando se lleva por malos caminos” (p. 59). Comparada à voz do primeiro capítulo, já se apresenta com uma grande alteração na narração. Em “El arpa” a narrativa se apresenta por um narrador em terceira pessoa, onisciente, situação esta que não sofre muitas alterações. Porém, o que trato de apontar na análise anterior é como esse enunciador, por várias vezes, se afasta de sua condição onisciente para penetrar no íntimo do personagem, desenvolvendo graus de envolvimento (que por consequência promovem mudanças no ponto de vista, no ângulo de visão e quantidade de informação). O narrador é um enunciador que se disfarça de protagonista, abarca os pensamentos de Mastai, instaura o discurso direto, enfim,

são marcas de aproximação dessa entidade que não se autodeclara participante da narrativa, somente sugere tal envolvimento.

Já em “La mano”, o narrador se assume já ao começo, como enunciador e protagonista dos fatos que narra, verbalizando em primeira pessoa, no tempo presente. Participando da trama, está diretamente comprometido com a diegese. Renato Prada Oropeza define esse narrador como marcado explicitamente enquanto se limita aos seus pensamentos, sentimentos e percepções, tendo visão de um ponto fixo que é interno à trama.

Nessa perspectiva, Colombo inicia seu discurso afirmando que terá de contar tudo sobre sua história, no momento final de vida em que se encontra à espera do franciscano para dar-lhe a extrema-unção.

Como yacente en lápida de piedra espero a quién habré de hablar muy largo, ahorrando ánimos para hablar tan largo como habré de hablar, más vencido, acaso, por los muchos trabajos padecidos que por enfermedad... Y habrá que decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir – porque [y esto no sé si podrá entender un fraile...] (p. 59).

A partir um ponto interno, esse personagem possui certa autoridade quando narra a si mesmo. O ponto de vista de quem vê é o mesmo de quem narra, e nessa organização narrativa a quantidade de informação que detém esse enunciador em relação a seu personagem é de equisciência (narrador sabe tanto quanto o personagem). Essa inclusão, assumidamente ativa na trama, caracteriza o que Genette classifica como focalização interna individual. É um personagem que atua como narrador a partir de um ponto interno na obra, com um saber parcial dos fatos, condizente com sua perspectiva. Esse é o contexto organizacional de narração em que se encontra o Colombo narrador.

O desenvolvimento dessa estrutura parte de uma figura que se diz dupla:

Pero en este momento, cuando vivo – aún vivo – en espera del oidor postrero, somos dos en uno. El yacente, de manos ya puestas en estampa de oración, resignado – ¡no tanto! – a que la muerte le entre por esa puerta, y el otro, el de adentro, que trata de librarse de mí, el “mí” que lo envuelve y encarcela, y trata de ahogarlo [...] (p. 60).

Colombo se declara dividido em corpo e alma, o envoltório que não agüenta com seu conteúdo, por dois motivos: por um lado seu corpo está exausto para uma

mente ainda tão lúcida, e por outro é o Colombo do presente que se arrepende e se envergonha pelo que fez no passado. Essa duplicidade acontece entre matéria e espírito, matéria em estágio terminal e espírito vivo, demonstrando uma frustração moral por seus próprios atos do passado.

O caráter duplo dessa entidade não se dá somente quanto a estado de ânimo, mas se estende, também, à maneira como estabelece o seu discurso. A variação que ocorria no primeiro capítulo através do processo composicional de baixo contínuo, entre plano do presente e do passado, se repete no segundo capítulo. O plano do presente, neste, é o momento da espera de Cristóvão, já em sua velhice, pelo franciscano para confessar-se, período este que sobressai durante toda a narrativa. Esse nível de narração entrecorta o plano do passado, que compete à história do protagonista, a vida desse personagem até o momento cronológico do presente. A mesma elaboração textual se desenvolve novamente, articulando os tempos do agora e do antes, com a figura de um protagonista narrador (em maior ou menor medida declarado), que transita entre esses níveis repensando sua conduta, se autojulgando.

Mastai, como analisado, faz esse retorno ao passado para justificar sua atitude no presente, e nessa atividade constrói, textualmente, a figura de Colombo. Segundo Roberto González Echevarría (1999, p. 10), “Ferreti extrae de los documentos, del expediente que se compila, lo que él considera ser la verdad sobre el Almirante [...]”. Por meio dos olhos de Pio IX podemos construir e reconhecer a figura histórica que representa o descobridor da América Latina.

No. Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de una envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario Coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del continente y el otro en los finisterres europeos, abarcado con la mirada por sobre el Atlántico, la extensión de ambos hemisferios. Un San Cristóbal, Christophoros, Porteador de Cristo, conocido por todos, admirado por los pueblos, universal en sus obras, universal en su prestigio (p. 50-51).

O olhar do Papa estrutura uma entidade que o narrador da segunda parte irá desconstruir, e justamente para alcançar tal efeito se apela às composições em baixo contínuo: a primeira para construir uma figura, e a segunda para contradizê-la.

Ou seja, a primeira construção em alternância de temporalidade (Mastai ontem e hoje) promove uma idealização do personagem principal do segundo capítulo, o qual ganha vida e voz. Este, fazendo uso do mesmo processo de alternância temporal, desconstrói sua própria imagem instaurada no texto precedente, a partir do próprio olhar sobre si mesmo.

É extremamente rica essa construção que se faz valer por meio da justaposição dos capítulos, comprovando que, por meio de elementos composicionais e de estruturação, podemos tocar motivos filosóficos como o olhar e suas expressões.

Em meio ao monólogo que promove o narrador, com distanciamentos espaciais, interferência de seus pensamentos, sentimentos e anseios, forma-se um diálogo entre o Almirante e ele mesmo. Em determinada parte, o protagonista se reconhece narrador da história: “Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir [...] decir cosas que serán de escándalo, desconcierto, trastrueque de evidencias y revelación de engaños para el fraile oidor, aun en secretos de confesión” (p. 59-60).

Segundo Genette, o texto em primeira pessoa faz coincidir a história e a instância narrativa em um mesmo nível, em um mesmo modo verbal. Nesse tipo de construção, o narrador quase sempre sabe mais que o herói da trama, ainda que esse herói seja ele mesmo. O ponto de vista desse narrador sobre o herói é uma restrição de campo tão artificial em primeira pessoa quanto em terceira.

No caso de *El arpa y la sombra*, invariavelmente a entidade enunciativa vai ter maior conhecimento da trama que a outra performance que desenvolve na narrativa: a porção personagem (lembrando que esse é um caso de narrador/personagem). Concluo esta idéia, apesar de ter conhecimento dos estudos de Tacca quanto à equisciência informativa.

A equisciência se altera porque tratamos de um mesmo elemento que desenvolve duas funções, ainda que em temporalidades diferentes. O narrador/personagem de plano do presente fala a respeito do personagem do passado. Dessa forma, os esclarecimentos de Genette são válidos para estudar essa narrativa, tendo em vista que o narrador do primeiro plano tem uma perspectiva diferente daquela do herói do segundo.

Algumas características particularizam esse narrador. Por exemplo, quando destina a palavra a si mesmo, conversa consigo, distanciando-se de seu papel personagem e questionando qual atitude ele mesmo tomará:

En esa hora menguada – hora tercia – considera, marino desnortado, pues la misma brújula se te fue del Norte, que lo peor que pudiese ocurrirte es que te salgan los Evangelios al encuentro. Es por cierto, que por voluntad de tu dueña deprisa te fueron concedidas las órdenes menores franciscanas y que autorizado estás a usar el sayal sin capucha de los medicantes. Pero... ¿qué harás tú, pobre ostiario, mediocre lector, exorcista y acólito aún improbado, ante un diácono, un obispo que, levantando la mano, te dijera: "Vuélvete, que estás de más aquí" (p. 126).

Ou ainda quando este personagem se reconhece escritor do seu diário, intertexto bastante citado dentro da narrativa por meio de fragmentos, e discutindo sua postura de autor das palavras que registra em seus relatos de viagem:

En día domingo habíamos llegado aquí, y la pluma memorialista se me quedaba en suspenso al tratar de pasar de las cinco letras de la palma. Un retórico, acaso, que manejara el castellano con mayor soltura que yo; un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiesen ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir [...]. Vuelvo a tomar la pluma y sigo redactando mi Repertorio de Buenas Nuevas, mi Catálogo de Relucientes Pronósticos (p. 135-138).

Também quando este reflete algumas ocorrências discursivas e lingüísticas, pedindo desculpas por algumas palavras que escolheu utilizar, evidenciando o caráter metalingüístico e metatextual da narrativa: "Casi inocente llega, ante al Trono de Dios, el labrador que ha vareado en olivar ajeno, como casi inocente comparece la puta (perdóneseme el vocablo pero lo usé sin ambagues en epístola dirigida a muy cimeras Altezas) [...]" (p. 59-60).

Dois recursos composicionais são bastante destacados nessas citações. No segundo e terceiro blocos, a estruturação de um relato que se sabe formação de palavras, entendendo que a obra ficcional se reconhece ficção, e que sua riqueza está na maneira como essas palavras são escolhidas e manipuladas na ilusão de mimese, é uma manifestação metaficcional evidente. Já no quarto bloco, é significativa a preocupação com a palavra, o cuidado do narrador com o dito e a repercussão daquilo que enunciou, propondo um entendimento metalingüístico na

composição textual. É notável como nessa obra se valoriza o composicional; a forma como é apresentada a diegese é tão importante quanto a história em si.

Considerando esses matizes composicionais, conclui-se que o verbalizado é resultado da intencionalidade e manipulação textual do narrador, o qual estabelece, de certa forma, uma postura de onisciência quanto à quantidade de informação, confirmando a teoria de Genette quanto ao destaque da entidade narradora sobre o herói quando ambos estão em um mesmo plano de atuação.

A onipresença do enunciador possui maior ênfase devido ao tom confessional predominante nesse capítulo, já que esse narrador tem perfil autobiográfico. Esse protagonista narra uma trama que, por sua vez, trata sobre si mesmo; na qual assume que se entregará em palavras muito íntimas, em segredo de confissão, anunciando que o texto que segue é uma narrativa de manifestação pessoal. Maria Alice Aguiar afirma que “se estabelece, entre narrador e leitor, uma cumplicidade astuciosa” (2001, p. 876), levando-nos a entender que o discurso é assumido como confissão, mas assim o é porque também possui uma intencionalidade subjacente.

Várias são as manifestações que acodem ao tom confessional: o manuseio temporal, em que um personagem/narrador verbaliza sobre o seu passado a partir de um tempo presente, o qual é o seu momento de morte (situação em que o sujeito se encontra fragilizado devido a sua condição). Também o uso de recursos intertextuais, que funcionam a fim de garantir uma credibilidade ao que está sendo contado, oferecendo maior ilusão de mimese. E ainda, a postura assumida pelo próprio protagonista, que é personagem e narrador sobre si mesmo.

Tais estratégias problematizadoras apontam, também, para o entendimento desse texto na sua condição ambígua. A ambigüidade é evidente na múltipla função que desempenha Colombo, com relação aos planos nos quais está inserido. Ele é personagem (plano do passado), ao mesmo tempo em que é narrador de si mesmo (plano do presente). Enquanto confessa suas intimidades (plano presente), é ouvinte de outras histórias de marinheiro (plano passado), instaurando um jogo compositivo e comunicativo bastante complexo.

O intercâmbio de vozes propicia grande riqueza de olhares. Colombo, já na velhice (plano presente), observa sua vida desde esse ponto de observação. Seu olhar nessa perspectiva é bastante diferente da que possuiria um Colombo jovem e em pleno vigor físico, mas o interessante é que o Colombo idoso observa a si ainda jovem, projetando outro olhar sobre os acontecimentos. A articulação temporal nos

diferentes níveis narrativos valoriza a diferenciação dos discursos de acordo com o olhar de cada tempo.

O choque de idéias promovido entre essas duas construções do Almirante (a do Papa e a do próprio personagem) assegura a ambigüidade semântica na narrativa. Como analiso, o primeiro capítulo se encarrega de construir o personagem Cristóvão Colombo, idealizando-o como herói americano, bravo navegador, descobridor de nossas terras, homem ilustre de idéias geniais para sua época; imagem esta de herói que nos é descrita ao longo dos anos. Já o segundo capítulo faz, pela voz do próprio personagem, o serviço de desconstruir tudo o que havia sido idealizado no capítulo anterior, dando a palavra ao protagonista, que assim se pronuncia: “De los pecados capitales, uno solo me fue siempre ajeno: el de la pereza. Porque en cuanto lujuria, en lujuria viví [...]” (p. 64).

A primeira frase dada ao personagem manifesta que seu caráter não foi tão honroso como afirmado antes, que o pecado se fez presente de diferentes maneiras em sua história. A partir dessa declaração se confirma a idéia de que algo está incongruente, de que os textos não se complementam, que, nessa articulação, ou sua imagem está distorcida ou seu texto é mentiroso.

Assim, suspeito de sua narração até Colombo afirmar que também é mentiroso. “Mi ambición ha de aliarse al secreto. De ahí que deba callar la verdad. Y, por la necesidad de callarla, me enredo en tal red de patrañas que sólo vendrá a desenredarla mi confesión general [...]” (p. 89). A idéia de que o texto é ambíguo se confirma quando o narrador assume ser um mentiroso, uma ambigüidade discursiva que se estende para a ambigüidade temática.

Para analisar as possíveis significações que possa ter um texto ambíguo, falta-me delimitar que tipo de narrador/personagem é esse que profere a enunciação, tendo em consideração que este se configura em duas temporalidades. Nesse sentido, passo, a seguir, a entender esse sujeito em sua condição viajante, e busco reconhecer quais são seus traços particulares que lhe confere essa tipologia em sua forma de olhar e contar.

No plano do presente, apresenta-se um Cristóvão jovem, pecador, adepto aos prazeres do vinho, do sexo, da vaidade. Um marinheiro que ganha a vida por meio de viagens com carregamento de mercadorias e trocas de mantimentos. Curioso, interessado pelo novo, leitor de textos de viagens, passível ao deslumbramento através dessas leituras, idealizador e ansioso por um dia também viver as emoções

que outros viajantes vivenciaram. Anseia por encontrar sereias, dragões, monstros do mar, tempestades, características típicas de viajante/navegador. Tão maravilhado é por viagens, que, depois de uma conversa com Mestre Jacobo (um marinheiro mais velho e reservado), se enfeitiça por montar uma empreitada para chegar a umas terras que ficam a oeste: as desejadas Índias.

¿Así que, navegando hacia el Oeste, se encuentra una inmensa Tierra Firme, poblada de monicongos, que se prolonga hacia el Sur como si no tuviese término? [...] En tal caso... Se me barajan, se me resuelven, se me trastuecan, desdibujan y redibujan, todos los mapas conocidos para mí (p. 84-85).

E decide empreender tal aventura, devido a sua ambição e sua vaidade:

En cuanto a la gloria lograda por mi empresa, lo mismo me daba que ante el mundo con ella se adornara este u outro reino, con tal de que se me cumpliese en cuanto a honores personales y cabal participación en los beneficios logrados (p. 91).

Assim, um viajante que tem o objetivo de montar uma empreitada que lhe confira lucros e louros é compatível ao indivíduo vaidoso e interesseiro que é. Nessa investida nega qualquer difusão da Igreja Católica, rejeita toda participação religiosa que possa ter sua viagem, para somente oferecer glórias a si mesmo.

Capellán no llevaría. Bastábame con llegar allá – ¡y ya sería hazaña! – sin embarzarme con obligaciones de adoctrinamiento ni de teologías, sin saber si los monicongos aquellos no tendrían alguna bárbara religión difícil de desarraigar, que requiriese los oficios de los sabios varones experimentados en predicar a los gentiles y convertir a los idólatras. Lo primero era cruzar el Mar Océano: después vendrían los Evangelios – que ésos caminaban solos (p. 91).

Diferentemente de Mastai, o outro viajante analisado, Colombo não quer lidar com os Evangelhos, não quer contato com a Igreja, pois ela roubaria seu triunfo. Seu objetivo é puramente econômico e político. Já o missionário efetua sua viagem em prol da Igreja, em máxima ordenação, e é de sua obrigação levar consigo o Evangelho e a palavra do Senhor, aplicando-a de acordo com os fins que deseja atingir.

Tendo em consideração que o discurso de um sujeito é influenciado pelo seu contexto, é fundamental tratar de perspectiva quando se trabalha com as significações que pode ter o fato de um viajante se expressar de forma ambígua, o

que diretamente alcança a esfera do olhar e suas repercussões. Assim, busco definir em que perspectiva esse sujeito está inserido para então analisar o seu discurso.

O Almirante é um homem, marinheiro, europeu, que responde a um projeto burguês. Sua construção ficcional responde ao modelo de viajante descrito por Pratt, além das características levantadas por Azevedo em torno da questão euro-expansionista da época. Ante uma luta por dominação de territórios entre os reinos da época, o anseio de Cristóvão Colombo nada mais é que aproveitar uma situação política para se destacar e extrair algum benefício próprio.

Também a fantasia se manifesta, como comenta Pinto-Correia, no espírito quixotesco que carrega o Almirante, ao crer no inseguro e buscá-lo ilimitadamente. Esse perfil é traçado antes de seu embarque para a viagem.

Entre os tópicos característicos que comento, há um ponto que Pinto-Correia ressalta, o da ingenuidade, o qual o protagonista nega absolutamente. Colombo em nenhum momento sofre de ingenuidade, muito pelo contrário. É extremamente perspicaz, audacioso e malicioso em suas intenções. Pode ser tomado de impaciência, ansiedade, horror, deslumbramento, estes últimos como formas de ingenuidade sobre a qual o autor disserta; mas, na perspectiva do “pobre de mim”, esta não ocorre com o personagem. Tanto assim que ele mesmo assume ser farsante, estabelece seu objetivo de conseguir dois milhões de maravedis e usa de suas habilidades da oratória e da representação para enganar os reis e todos que pudessem financiar sua empreitada.

Por lo mismo, me hice de un tinglado de maravillas, como los pasean los goliardos por las ferias de Italia. Armaba mi teatro ante duques y altezas, financistas, frailes y ricoshombres, clérigos y banqueros, grandes de aquí, grandes de allá, alzaba una cortina de palabras, y al punto aparecía, en deslumbrante desfile, el gran antruejo del Oro, el Diamante, las Perlas [...] Mano Izquierda, Mano Derecha. Las abría, las mostraba, las movía con destreza de juglar, con delicadezas de orfebre, o bien, dramatizando el tono, las alzaba como profeta [...] (p. 91-92).

De repente, me saqué de las mangas un tío almirante; me hice estudiante graduado de la Universidad de Pavia, cuyos claustros jamás pisé en mi jodida existencia; me hice amigo – sin haberle visto la cara – del Rey Renato de Anjou y piloto distinguido del ilustre Coulon el Mozo. Me fui haciendo gente, y como gente que era, manejaba la intriga con mayor fortuna que antes: mediante chismes, rumores puestos a correr, cosas dichas como quien no dice nada, secretes, discreteos, confidencias hechas bajo promesa y juramento de que no se repetirían a nadie, cartas leídas a medias, fingidos

proyectos de pronta ausencia para responder al urgente llamado de otras cortes, hice creer por trasmano, al aragonés y a la castellana – con ayuda de un médico y astrólogo más enredador que Belcebú, a quien tuve la suerte de convencer – que, por la tonta incredulidad de unos y la tonta obcecación de otros, estaba en trance de perder, para este reino, un fabuloso negocio cuyos inmensos créditos habían entrevisto ya otros soberanos mejor aconsejados [...] (p. 100-101).

Mentira, farsa, falso testemunho, são sinônimos para o verbo empregado pelo navegador em tempos de campanha por investimentos. Mas seus limites não estavam nas palavras. Colombo se casa com Felipa, por puro interesse econômico, por oportunidade de crescer em prestígio. Com ela tem um filho chamado Diego, e logo em seguida enviúva. Desde então, concorre com os portugueses em navegação, controlando suas viagens para saber se descobriram alguma nova rota; reapresenta-se ao reino de Castilla-Aragón e, de maneira despropositada, se apaixona pela rainha, com quem mantém um relacionamento embasado na promessa de investimentos marítimos.

Com base em todos esses comportamentos, não resta dúvida de que Colombo é um personagem que sabe muito bem quais são seus atos. Pode ele não estar seguro de seu percurso de viagem, mas os passos que deve seguir para incitar seus investidores a colaborar em seu projeto são jogadas dignas de um grande calculista.

A voz do protagonista, em consequência, expressa esse elemento de falsidade que retrata o personagem e suas ambições. Logo, um texto que se profere anos posteriores a sua ocorrência, contrariando uma imagem instaurada anteriormente, abre um leque de possibilidades interpretativas, sendo constantemente passível de questionamento. Isso prova que a maneira como as informações são dadas interessa mais que o dito em si, e para isso o espaço que a viagem proporciona é determinante.

O ato de viajar é, por natureza, ambíguo; geralmente se sabe o local de partida e, na maioria das vezes, qual é o destino. Ainda assim é um ambiente em que não se está seguro do que pode acontecer, é um espaço de deslocamento mesmo, em que o trânsito é contínuo e as eventualidades estão de passagem pelo caminho. Com o Colombo de Carpentier não acontece diferente. Como argumenta González Echevarría, Quixote é um grande inspirador de Colombo, pela partida sem rumo e a idealização de um espaço de chegada, em que não se sabe bem onde está.

A partida da personagem é circundada por um ambiente de ansiedade e espera, desde os momentos precedentes, enquanto a rainha tem o navegador como amante, não assegurando patrocínio para a viagem.

Y ya se maduraban propósitos mayores: ya se hablaba de llevar la guerra al África. Pero, en cuanto a mí, todo era cosa de veremos, consideraremos, discutiremos, mejor sería esperar un poco, pues nada es tan socorrido como un día tras de otro día, y la paciencia es grandísima virtud, y mejor lo malo conocido que lo bueno por conocer [...]. Yo había conseguido ya un millón de maravedís con los genoveses de Sevilla y el banquero Berardi. Pero me hacía falta otro millón para hacerme a la mar. Y ese otro millonaje era el que Columba me prometía cada tarde, para retirármelo de madrugada – no tenía ni que decirlo – en el “vete ya” de la despedida (p. 108).

A espera é constante para o Almirante. A espera pelo dinheiro que nunca é efetivamente dado; a espera por uma terra que não aparece nunca no horizonte da nau, comprovando sua existência e tranqüilizando seus ânimos; a incerteza de ouro e a espera para no próximo dia, ou na próxima expedição encontrá-lo; a espera pelo franciscano para fazer sua confissão, enfim, o caminho de Colombo é regido pelo efeito da espera, tempo alargado que propicia a atuação da ambigüidade.

Esses momentos de aguardo por que passa o personagem expressam o olhar de medo, ao não saber o que está por ocorrer.

Mal se ejecutaban las maniobras, mal se interpretaban los comandos. Y yo harto me barruntaba que si la navegación se prolongaba mucho más de lo previsto – lo cual bien podía suceder –, los hombres, al saberse cada día más lejos del continente dejado atrás, al no avistar tierra alguna (y todos estaban ansiosos de descubrirla, pues la corona había ofrecido una renta de diez mil maravedíz a quien primero diese el aviso...), serían fácil presa del desgano, el desaliento y el ansia de regresar (p. 114).

Colombo teme por suas atitudes e ordens emitidas sem segurança, mas também da reação dos demais que o acompanham no mar. Um misto de medo e impotência, pois, de certa maneira, é um único indivíduo responsável por um coletivo que pode, a qualquer momento, interromper sua missão. Certamente, se for gerada uma situação de confronto entre o Almirante e os embarcados, estará dada por encerrada tal empreitada.

Ansiedade na espera, característica de quem viaja e deseja dar por revelada sua busca, tanto mais acentuada no caso do nosso navegador, que, para tranqüilizar

sua tripulação, deu três dias de prazo para retornar à Espanha caso não fosse encontrada terra.

Yo sabía, de todos modos, que ahora mis días de navegación estaban contados. Si algo extraordinario no ocurría mañana, pasado mañana, o al día siguiente, habría que regresar a Castilla, en tal miseria de ilusiones rotas, que no atrevería a pensar con qué ceño me acogería [...] (p. 119).

Horas de grande desasosiego y perplejidad. Interminable se me hace esta noche que pronto, sin embargo, habrá de alcanzar un alba – para mi ánimo, extrañamente demorada (p. 124).

A curiosidade também se fez presente na espera pelo desconhecido: “Pero ahora a nuestra alegría, pues no sabíamos lo que íbamos a hallar, se añadían preguntas curiosas. ¿Ínsula? ¿Tierra firme? ¿Habíamos alcanzado, de verdad, las Índias?” (p. 120). O diferente pode gerar estranhamento negativo, mas ao mesmo tempo desperta interesse, justamente por não se ter certeza do que será encontrado.

O ambíguo, característica presente no contexto, e também no discurso do Almirante, é resultado de um olhar particular. Em geral, todos os efeitos discursivos são resultados de olhares diferentes, de perspectivas variadas.

Anteriormente comentei a respeito das disposições precedentes à viagem, nas quais a ingenuidade fantasiosa e a ansiedade eram bastante significativas. Passado o deslocamento da viagem, no momento em que Colombo chega ao seu destino, outras vivências se tornam características de enunciação de um olhar viajante.

Assim que amanhece o dia tão aguardado pela tripulação, a primeira atitude tomada pelo navegador é olhar: “Miro intensamente” (p. 128). O olhar direcionado à terra é abrangente, totalizador. Seus olhos são radares que buscam construções, figuras humanas, índices de colonização e de religiosidade (cruz, sino). É um olhar do todo, o qual vê, mas não nota, rastreador de sinais comuns ao seu conhecimento de mundo, o que, não sendo encontrado, torna-se mais flexível para lidar com o diferente.

Como Pratt argumenta, durante as navegações expansionistas, os viajantes cumpriam o papel de olhos do império. Viam o que os membros da coroa não podiam presenciar, e o traduziam para eles, da maneira mais verídica e adequada possível, de acordo com os interesses dessa viagem e desse viajante. Os conquistadores possuem olhos mercantilistas, políticos, como o próprio Colombo do

romance de Carpentier. Ele declara em seu discurso que apresentava as imagens como considerava apropriado, tanto para o sucesso de sua empresa quanto para o sucesso de um novo financiamento dos reis.

Assim, a manipulação do relato, processo recorrente na história, será também um procedimento narrativo. O narrador manipula a informação, pois é de sua responsabilidade que chegue ao conhecimento da coroa a notícia de que sua empreitada não fora um desastre, mascarando a verdade com a palavra. O dito não confere com o visto, potencializando assim a incongruência narrativa e ambigüidade do relato.

Para delinear o olhar lançado por Colombo, é necessário entender a idéia de contexto e intencionalidade pessoal, que tanto enfatizo e discuto. A primeira visão da espécie humana que ocupa as supostas Índias é tanto de estranhamento negativo quanto de racismo ambicioso.

¡Y nosotros que habíamos sacado las corazas, las cotas y los cascos, en previsión de la posible acometida de tremebundos guerreros con las armas en alto...! Éstos, en cuanto a armas, sólo traen unas azagayas que parecen agujadas de boyeros, y me barrunto que deben ser miserables, muy miserables, tremendamente miserables, puesto que andan todos en cueros – o casi – como la madre que los parió, incluso una moza cuyas tetas al desgaire miran mis hombres, ansiosos de tocarlas [...] (p. 129).

Sabidamente, o protagonista de “La mano” possuía uma ilusão sobre essa terra, um deslumbramento imagético, pois lá estaria a sua glória e fortuna. Tendo a possibilidade de visualizar o que somente vivia em seu pensamento, isso lhe causa um estranhamento negativo, ou um deslumbramento negativo, para dizer com as palavras de Pinto-Correia. Uma espécie de decepção, ou frustração íntima, pois o desejado estava criado somente em suas idéias, seguindo, assim, uma contrariedade de sentimentos e de imagens. Prova de que esse lugar havia sido construído de outra forma em seu íntimo é a ordem de que todos os embarcados colocassem suas melhores roupas e se armassem para um possível combate. O primeiro olhar desencadeou um choque, porque os índios parecem seres muito primitivos, comparados ao mundo civilizado.

Esse deslocamento interior, do qual fala Cardoso quando disserta a respeito do estranhamento, também se percebe no olhar de inferioridade lançado aos ameríndios. Devido a essa ausência de mundo civilizado que o protagonista

experimenta, tudo é precário sob seu parâmetro europeu. Quando há um contato mais próximo com os índios e o conquistador conhece o funcionamento da sociedade indígena, ele se espanta perante tamanha falta de compostura, de, naquelas terras, a monarquia se constituir por sujeitos que não se comportam como requer o cargo que possuem.

Porque ahora si que encontraba reyes – unos reyes que aquí llaman *caciques*. Pero eran reyes en cueros (¡quién puede imaginar semejante cosa!), con unas reinas de tetas desnudas y, para taparse lo que con mayor recato se oculta la mujer, un tejido del tamaño de un pañuelo de encajes, [...] (¡Cortes de monarcas en pelotas! ¡Inconcebible cosa para quien la palabra corte sugiere, de inmediato, una visión de alcázares, heraldos, mitras y terciopelos [...]) Y ante reyes, si es que rey se puede llamar a quien anda poco menos que con las vergüenzas de fuera [...] (p. 142).

A falta de roupa e de costumes, elementos característicos de cerimônias políticas e sociais da Europa, ao mesmo tempo em que choca, frustra o personagem, pelo fato de suas aventuras não serem efetuadas como manda o modelo ocidental de conquista.

[...] pero lo exasperante, en el fondo, era que, después de mis genuflexiones, proclamas y arrogantes retos a demandantes que nunca aparecían por ninguna parte, todo se quedaba igual que antes. Y es que, para tomar posesión de alguna comarca del mundo, hace falta vencer a un enemigo, humillar a un soberano, sojuzgar un pueblo, recibir las llaves de una ciudad, aceptar un juramento de obediencia. Pero aquí no ocurría nada de eso. Nada cambiaba. Nadie combatía. Nadie parecía hacer gran caso de nuestras ceremonias, actas y proclamas. Parecían decirse, unos a otros, – y a veces con alguna enojosa risa –: “Que sí; que no hay inconveniente. Por nosotros... ¡que sigan!”. [...] Y quedaba yo en posesión de sus tierras sin que ellos se enteraran de nada, y, sobre todo, sin que aquella *toma de posesión*, en nombre de etcétera, etcétera, etcétera (¡lo de siempre...) [...] (p. 143).

Colombo se sente agredido e pouco valorizado, pois nota que, nesse espaço longínquo, nada do que ele promove é motivo de ressonância. Devido a sua perspectiva, seu olhar procura as manifestações comuns de seu reconhecimento burguês. Logo, a inexistência de cerimônias, guerras por dominação, combates, proclamas, propicia um ambiente de desencontro com o espaço de frustração.

Outro elemento é o olhar ao homem das terras descobertas como seres inferiores. Perspectiva que evidencia o pouco interesse do conquistador em

compreender o diferente culturalmente. Assim, seu olhar é unilateral e inflexível para o novo.

Considerando que aquilo que foge ao padrão burguês civilizado é inferiorizado, também, por consequência, é suscetível a abuso e dominação.

A cambio de esas porquerías, nos dieron sus papagayos y algodones, pareciéndonos que eran hombres mansos, inermes, aptos a ser servidores obedientes y humildes – ni negros ni blancos, sino más bien del color de los canarios, los cabellos no crespos, sino corridos y gruesos como sedas de caballos (p. 129-130).

Neste trecho é evidente o olhar cobiçoso, inclusive calculista, quando o narrador descreve o tipo servil que parece ser o ameríndio, com interesse em doutriná-lo e certo de que facilmente se tornaria posse de um superior.

Visualizar o primitivismo racial nos ditos selvagens é característico do olhar racista, tal como o explica Fernando Cristóvão, intenção esta compreensível para o objetivo dessa viagem. O discurso de Colombo tem de ser interesseiro, apresentando os valores dos seres com quem tem contato; pois, na sua perspectiva, apesar de sua empreitada não ser de cunho colonizador, o navegador pretende agradar a coroa quando narra o que pertence a ela a partir desse descobrimento.

Da mesma forma como ocorreu com Mastai ao chegar a América, o Almirante não se encontra, nesse novo espaço, e posteriormente faz um relato negativizando o local, porém com outro objetivo. Como Pratt reflete, é no olhar discursado pejorativamente que se incentiva o dominador a promover um financiamento e se mostra a necessidade da intervenção imperial. E é essa, basicamente, a intenção do narrador: convencer o império de que sua descoberta é grandiosa e que sua causa merece maior atenção.

É sabido que Colombo, movido por sua ambição, almeja encontrar preciosidades nas Índias, não só por razões econômicas, mas também como uma forma de garantir sua boa ventura e fama de grande conquistador para a posteridade. Contudo, sua busca não está obtendo retorno material, ou seja, não encontra especiarias e tampouco ouro em grande escala como gostaria. Nessa ânsia de procurar e não encontrar, altera enormemente o seu olhar ganancioso, focando seu interesse no bem mais desejado: o ouro.

Dije: ORO. Viendo tal maravilla, sentí como un arrebató interior. Una codicia, jamás conocida, me germinaba en las entrañas. Me temblaban las manos. Alterado, sudoroso, empecinado, fuera de goznes, atropellando esos hombres a preguntas gesticuladas, traté de saber de dónde venía ese oro, como lo conseguían, dónde yacía, cómo lo extraían, cómo lo labraban, puesto que, al parecer, no tenían herramientas ni conocían el crisol. Y palpaba el metal, lo sopesaba, lo mordía, lo probaba, secándole la saliva con un pañuelo para mirarlo al sol, examinarlo en la luz del sol, hacerlo relumbrar en la luz del sol, tirando del oro, poniéndome en la palma de la mano, comprobando que era oro, oro cabal, oro verdadero – oro de ley (1994, p. 132).

Essa perspectiva delicada em que inserida a personagem, num misto de frustração e desespero por não conseguir assegurar o seu sucesso, desenvolve uma alteração em seu estado psíquico que desencadeia efeitos corporais que o desestabilizam, conferindo-lhe traços de agressividade, alucinações, suores, fúria e perda da noção de limites. Ocorre a revelação de seu Colombo interior, em sua pior aparência, durante uma crise.

Consciente do insucesso, e ante o remorso por não haver pregado a palavra do Senhor a estes “canibais selvagens”, Colombo decide trasladá-los para a Europa para serem doutrinados na fé cristã e assim salvá-los da ignorância em que se encontram. Entretanto, os índios são exportados para o Velho Mundo como mercadoria escrava, já que os negros eram mais rebeldes e encareciam a economia.

Dejados en España, los Santos Libros no habían cruzado la mar oceána, no habían arribado a las tierras nuevas, donde no se hizo el intento de bautizar a nadie ni salvar almas tristemente condenadas, por ignorancia, a morir sin conocimiento del significado de una Cruz [...] (p. 148).

Pero, como es evidente que aquí no hay modo de adoctrinar a esos caníbales, por nuestro desconocimiento de sus idiomas que se me van haciendo distintos y numerosos, la solución de este grave problema, que no puede dejar indiferente a la Iglesia, está en trasladarlos a España, en calidad de esclavos. He dicho: *de esclavos*. [...] Pido licencia para la *mercadería de esclavos*. Afirmino que los caníbales de estas islas serán *mejores que otros ningunos esclavos*, señalando, por lo pronto, que se nutren de cualquier cosa y comen mucho menos que los negros que tanto abundan en Lisboa y en Sevilla. (Ya que no doy con el oro, pienso yo, puede el oro ser substituido por la irremplazable energía de la carne humana, fuerza de trabajo que se sobrevalora en aquello mismo que produce, dando mejores beneficios, en fin de cuentas, que el metal engañoso que te entra por una mano y te sale por la otra...) (p. 171-172).

Por trás de um argumento nobre, se esconde uma causa bastante depreciativa; é o que Fernando Cristóvão alega sobre a boa-fé que revela a má-fé colonizadora. O racismo presente no discurso é representativo de um olhar que requer causas para as atitudes que serão tomadas. Sendo o ameríndio uma espécie pacífica, que acataria facilmente um processo de dominação, propensa a servir de mão-de-obra escrava que só traria vantagens à coroa, deve ser enviado à Espanha justamente e tão-só para receber a catequização.

É admirável a construção do discurso de Colombo na obra. Nele, mentira e ironia se unem em um relato que se manifesta enganoso para garantir um tom de veracidade, de acordo com o ponto de vista assumido. O discursivo é resultado de um olhar também duplo. Não se trata de julgar o discurso, mas de verificar que o verbo de um narrador/personagem se promove dentro das condições em que está inserido e da maneira como observa o seu entorno. Nesse sentido, a enunciação do navegador não poderia ser diferente diante do contexto da viagem que tem de dar um retorno econômico.

Com o objetivo de assegurar algum resultado de sua empreitada, Colombo ultrapassa seus limites. Primeiro com sua violência atrás do ouro, posteriormente passando por cima da autoridade real ao embarcar centenas de indígenas para Sevilha, dando mostra de seu fracasso marítimo e desespero emocional. Recorrer a atos como embriagar os embarcados para mantê-los calmos, vesti-los à maneira burguesa para impressionar os espectadores e ensaiar um espetáculo para apresentar à sociedade, são demonstrações de falta de discernimento e de clareza de observação sobre o contexto.

Grande é sua exaltação ao seguir cegamente os exageros de sua cobiça. Colombo, no plano presente, lendo seu diário de viagem, é tomado de um sentimento de remorso ao observar as extravagâncias que cometeu na procura de ouro. Perda de controle que está gravada para sempre através de sua palavra escrita em seus relatos de viagem, eternizada uma imagem de si que não gostaria que estivesse registrada.

Ahora que, ya rondado por la muerte, en espera de un confesor que hartamente tarda en llegar, repaso las hojas amarillas, todavía olientes a remotos salitres, del borrador de la Relación de mi Primer Viaje, me causa grima, remordimiento, vergüenza, ver la palabra ORO tantas veces en él escrito. [...] Es como si un maleficio, un hálito infernal,

hubiese ensuciado ese manuscrito, que más parece describir una busca de la Tierra del Becerro de Oro [...] (p. 146).

O contexto desse personagem desestabiliza sua forma de olhar e analisar os fatos; estado de ânimo que fica marcado em suas crônicas, pois além de personagem é também narrador da coroa. Ocorrência compreensível, já que esse viajante permite que em sua narrativa transpareçam seus sentimentos e anseios, registrando a perda do autocontrole, não discernindo bem aquilo que quer e o que é necessário dizer. Sua instabilidade emocional não lhe permite que filtre as informações que realmente devem ser impressas.

Nesse momento o narrador se deixa tomar por sua parcela personagem, ao vivenciar demasiadamente a situação, deixando-se levar pelos sentimentos e, com isso, influenciar sua escritura. Até então, o narrador é bastante consciente de sua posição e articula muito bem os papéis que desenvolve: sua porção representativa (aquilo que vivencia) e seu caráter informante (aquilo que verbaliza).

Colombo reconhece seu papel de redator das coisas que observa, tanto que envia cartas à coroa informando-a dos acontecimentos da navegação. Sua escrita, assim como é influenciada por seu estado psíquico, também apresenta as dificuldades encontradas para expressar-se em castelhano: “Un retórico, acaso, que manejava el castellano con mayor soltura que yo; un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiesen ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir” (p. 135).

Como explica Pinto-Correia, acontece com esse redator uma tomada de ingenuidade que muito tem a ver com a visão fantástica. Neste, aquilo que é visível pode assemelhar-se a outras coisas que já são familiares em sua aparência, podendo ser descritas por meio de comparações, ou ainda quando o objeto do olhar é tão estranho que não é possível fazer correlato algum, e então é descrito minuciosamente.

Había que descubrir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas – cosas que deben tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola *no muestra la cosa*, si la cosa no es de antes conocida (p. 134).

Então o processo metalingüístico se faz evidente ao discutir as relações de significante e significado:

Para ver una mesa, cuando alguien dice *mesa*, menester es que haya, en quien escucha, una *idea-mesa*, con sus consiguientes atributos de *mesidad*. Pero aquí, ante el admirable paisaje que contemplaba sólo la palabra *palma* tenía un valor de figuración, pues palmas hay en África, palmas – aunque distintas de las de aquí – hay en muchas partes, y, por lo tanto, la palabra *palma* se acompaña de una cabal imagen [...] y la pluma memorialista se me quedaba en suspenso al tratar de pasar de las cinco letras de la *palma* (p. 135).

É característico do viajante o fato de deparar-se com coisas inéditas, que não sabe como conceituar, e partindo dessa falta promove comparações que o levem a distinguir, ou, ao menos, identificar a que esse visível se parece se nada possui de familiar. É o que acontece com a palmeira. Palmeira existe, é reconhecida pelo enunciador em outras partes do mundo, mas não daquela forma, com significativos detalhes. Além disso, todas as palmeiras de seu conhecimento não dão suporte para a sua descrição a ponto de levar um leitor a entender a que tipo de árvore ele se refere. Somente a palavra palmeira não evidencia tudo que é necessário explicar, seguem faltando palavras para caracterizar o que somente os seus olhos estão assimilando.

Com relação a essa escassez conceitual, Baena Molina comenta: “[...] mediante la focalización vemos lo que el narrador elige contar, es decir, cómo limita su campo de conocimiento según a quién se dirige” (1998). Na situação em que se encontra Colombo, é imprescindível que sua narração seja bastante completa, justamente porque aquilo que está sendo olhado se diferencia do que é conhecido na Europa; e isso torna mais rica sua narração. Porém, esta é uma perspectiva contrária, pois o narrador não está limitando sua focalização pensando no seu leitor. Na verdade ele realmente não dispõe de insumos para relatar o que quer dizer, lhe faltam dados e palavras para expressar-se enquanto sua focalização é ampla (tendo em conta que redige um texto, dirigido ao império, em que enaltece seu deslocamento, o que já é uma forma intencional de narrar).

Explica Pinto-Correia que quando se fala sobre algo desconhecido é comum traçar comparações, ainda que estas não expressem o todo que deve ser evidenciado.

En cuanto al paisaje, no he de romperme la cabeza; digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia. Digo que la hierba es tan grande como la de Andalucía en abril y mayo, aunque nada se parece, aquí, a nada andaluz. Digo que cantan ruiseñores donde silban unos pajaritos grises de pico largo y negro, que más parecen gorriones. Hablo de campos de Castilla, aquí donde nada recuerda los campos de Castilla (p. 137).

Ou, ainda, quando descreve minuciosamente o observado por não conseguir equiparar a nada reconhecível:

[...] esos árboles, muy enmarañados, cuyas trazas me eran ignoradas; aquél, de hojas grises en el lomo, verdes en las caras, que al caer y secarse se crispaban sobre sí mismas, como manos que buscaran un asidero; aquel otro, rojizo, de tronco que largaba los pellejos transparentes como escamas de serpientes en muda; [...] Y las frutas: ésa, de cáscara parda y carne roja, con semilla como tallada en caoba; la otra, de pulpa violácea, con los huesos encerrados en obleas de gelatina [...] (p. 135-136).

A preocupação apresentada pelo Almirante em encontrar a palavra certa para expressar-se, ou a discussão íntima de seu problema de querer falar e não existir um nome para chamar o observado, são características de um narrador que se reconhece escritor, que assume sua parcela autor de um texto que será veiculado posteriormente. Esse traço pode ser verificado em meio a uma discussão entre o protagonista e outro personagem, a respeito de qual seria o lugar onde eles haviam atracado, e Colombo conclui que não tem a menor idéia de onde estejam, ao mesmo tempo em que encontra uma saída para a sua dúvida, assegurando que estão em um continente: “El otro habla de bojeo, y yo le digo que en no habiendo isla no hay bojeo. Y como... ¡se acabó!... Vuelvo a tomar la pluma y sigo redactando mi Repertorio de Buenas Nuevas, mi Catálogo de Relucientes Pronósticos” (p. 138).

O fato de tomar a pena e redigir um texto o faz reconhecedor de sua função autoral. “Y pensando acaso en que la relación de mi viaje fuese leída, alguna vez, por mi dueña, me esmeré en describir – como no volví a hacerlo después con lugar alguno – las maravillas de las arboledas, el verdor de sus plantas [...]” (p. 140).

Colombo assume sua postura autoral dos registros, denunciando a intencionalidade narrativa que subjaz um texto assim como o seu, que escreveu imaginando que um dia seria lido pela rainha, e este deveria promover determinada imagem através de suas palavras, já que se destinava a ela. Essa referência faz

menção à postura que assume um narrador ao estruturar uma trama, declarando que existe uma prévia imagem do tipo de leitor ao qual será dirigida a obra, e o quanto deve ser dito e medido em palavras, subentendendo a idealização desse leitor. Assim, o narratário é uma entidade que existe no mesmo plano construtor, é um eu-receptor textual.

Aliás, cabe ressaltar que Colombo desempenha tripla função na obra: de narrador, de autor e de leitor. Na tentativa de compreender melhor a intencionalidade discursiva de seu relato, recorro aos estudos de Prada Oropeza, que desenvolve quatro critérios para distinguir o narrador literário. Propõe que o narrador pode marcar ou não sua presença, dirigir-se explicitamente ou não a um narratário, focalizar um evento de fora ou de dentro, e ainda, manifestar certo tipo de saber sobre o material: total ou parcial. Seriam essas as disposições que assume um narrador.

Em “La mano”, Cristóvão é narrador de seu relato de viagem. Sendo um navegador conquistador, possui consciência de que outros indivíduos saberão de suas experiências através de suas palavras, gravadas em seu diário de bordo. Como já foi dito, mais que enunciador de um texto, também é autor desse discurso. O descobridor do Novo Mundo desenvolve seu papel autoral ao intencionar seu verbo, modelando-o de acordo com o público que deseja atingir. E além dessas duas performances, existe também a de leitor, tendo em conta que no plano do presente o moribundo verbaliza o passado a partir da leitura de seu diário, pelo qual rememora os fatos, e essa ação lhe impulsiona a narração de suas lembranças (o plano do passado é a memória de Colombo impulsionada para o exterior de seu íntimo através da ação da leitura).

Y la constancia de tales trampas está aquí, en estos borradores de mis relaciones de viajes, que tengo bajo la almohada, y que ahora saco con mano temblorosa – asustada de sí misma – para releer lo que, en estos prosteros momentos, tengo por un vasto Repertorio de Embustes – y así lo diré a mi confesor que tanto tarda en aparecer (p. 131).

Desdobrando a idéia de tripla função – autoria, narração e leitura –, afirmo que Colombo exerce função, simultaneamente, de narratário do texto no momento em que lê as suas relações de viagem. Seguindo os estudos de Prada Oropeza, é interessante verificar, na obra, como esse elemento literário se desenvolve, pois, como há uma composição elaborada com relação à enunciação desse enredo, o

mesmo ocorre com a construção de um narratário; até porque se apresentam três figuras desempenhando o mesmo papel.

O padre confessor, para o qual Colombo antes de morrer contará todas as aventuras, é um tipo de narratário. Este é declarado, pois a narrativa se constrói na espera por esse franciscano ouvidor. Outro é o próprio Colombo, que faz papel de narrador e narratário ao mesmo tempo. Esse narratário se declara presente no texto; ele comenta que reaviva suas idéias por meio da leitura de seu diário. Por último, somos “nós” os leitores, um leitor virtual do texto que de forma indireta é também receptor do relato. É pertinente explicitar a maneira como cada um se desenvolve na narrativa, bem como a inter-relação que possuem.

Colombo, ao final de sua vida, espera pela visita do padre ouvidor, na intenção de lhe contar tudo o que ocorreu consigo, sem nenhuma omissão. Enquanto o Almirante o aguarda, rememora suas aventuras por meio da leitura de seu diário de bordo e de suas cartas. Ao ler, o personagem/narrador retorna no tempo e descreve tudo o que ocorreu em sua história, desde que começou suas andanças em busca de recursos para as viagens.

Vejo que o papel de leitor de si mesmo que o personagem exerce é uma alavanca para que, enquanto protagonista, narre sua vida. Tal estratégia desvirtua a idéia de espera pelo padre, e assim a trama é completamente narrada para si mesmo e para nós enquanto leitores virtuais. Acontece, então, a ficcionalização não só do processo de escritura, mas também da leitura, convertendo a obra em um elogio à palavra nos atos de escrever e ler.

Recorrendo a Prada Oropeza, entendo que o elemento narratário faz parte do processo discursivo, do ato de verbalização do narrador, logo, sua marca ou não depende da voz enunciativa, mas sempre existe enquanto idéia.

Há dois exercícios nessa mesma atitude narratológica: um é a narração dos fatos que ocorreram num passado, outro é a maneira como o narrador elabora o seu discurso, intencional e assumidamente como ficção; declarando que este é um texto que se sabe texto, que se reconhece construído de palavras. Assim, a elaboração diegética faz com que se reflita sobre os recursos de composição textual, ficcionalizando-os, por consequência, pois são retomados como participantes de um proceder ilusório (o narrar, o compor, o ler, são exercícios ficcionalizados assim como os demais elementos da narrativa).

Quanto às formas de narratário que se apresentam, marcadamente ou não, uma ainda está por realizar o seu papel (o padre ouvidor), o qual freqüentemente é relembrado no texto, tomando espaço no processo de baixo contínuo desenvolvido. O padre será narratário de uma história que já está sendo verbalizada sem a sua presença, contudo é o representante da figura receptiva desse discurso.

Ya fueron por el confesor. Pero tardará en llegar, pues despaciosos es el paso de mi mula cuando se lleva por malos caminos (que mula, al fin, es montura de mujeres y clérigos) (p. 59).

Y así anduve durante años y años, con mi tinglado de antruejo, sin que el verbo se Séneca se hiciese carne en la carne de quien aquí yace ahora, sudoroso y destemplado, de cuerpo vencido, esperando al franciscano confesor, para decirlo todo, todo [...] (p. 93).

Ahora, en esta habitación donde parece que estuviese obscureciendo antes del tiempo, esperando al confesor que ya debiera estar aquí dada la poca distancia a que se encuentra el villorio a donde fueron buscarlo, sigo hojeando los borradores de mis relaciones y cartas (p. 170).

A segunda forma é o próprio narrador que promove duas ações – ler e narrar – que em determinados momentos assume sua postura de narratário de seus registros de viagem.

Ahora que, ya rondado por la muerte, en espera de un confesor que hartos tarda en llegar, repaso las hojas amarillas, todavía olientes a remotos salitres, del borrador de la Relación de mi Primer Viaje, me causa grima, remordimiento, vergüenza [...] (p. 146).

[...] sigo hojeando los borradores de mis relaciones y cartas. Y observándome a mi mismo a través de lo escrito hace años, noto, mirando atrás, cómo se va operando una diabólica mutación en mi ánimo (p. 170-171).

E o leitor virtual, que assume a terceira forma de narratário na história, não está marcado textualmente como os anteriores, mas o identificamos através do manuseio efetuado com as outras duas formas. Ou seja, o leitor virtual recebe um discurso viabilizado por meio da leitura de outro indivíduo (Colombo), o qual enuncia para um receptor (padre confessor) que não tem a oportunidade de finalizar o seu objetivo (o de escutar), logo completando o ciclo que direciona a palavra novamente para o leitor virtual.

Essas três representações de narratários estão interligadas, como observo, por uma questão de envio e recebimento de informação. Mas, além desse procedimento, estão inter-relacionadas também por construtos temáticos. Se o padre não existisse para escutar a confissão, não seria necessária a espera do navegador; não havendo esse momento de espera, não se concretizaria a leitura dos fragmentos de viagem; e estes, não sendo lidos, seria necessário que o tempo do enunciado não existisse, e com isso o leitor virtual não tomaria conhecimento do texto.

A estruturação narrativa, em que o verbalizado se preocupa em falar a respeito do verbalizar e para que destinatário isso é efetuado, evidencia o caráter metaficcional destacado por uma composição que enfatiza o proceder metalingüístico. Tais recursos compositivos manifestam um discurso que se preocupa em dizer algo mais, pois esse proceder narratológico possui uma intencionalidade informativa.

Nesse sentido, posso afirmar que o trabalho com a temporalidade tem uma decidida relação com o tema que trato nesta pesquisa. A narrativa se constrói por meio de um viajante ficcional que narra a partir de uma temporalidade sobre o seu passado, recorrendo a procederes metaficcionais, os quais evidenciam que seu texto é um construto escritural e que suas palavras provêm de um olhar. Esse olhar, por sua vez, é característico do contexto em que se encontra ao compor os registros de viagem que narra.

No intento de dizer no não-dito, o manuseio com a palavra sobre o viés do ponto de vista é de grande significância. Quem narra na enunciação é um personagem já velho, em estágio terminal de vida, bastante experiente devido aos seus trânsitos e aprendizagens. Este observa a si mesmo em um tempo passado, em um contexto bastante diferente ao que está inserido atualmente, pois na época é jovem, vivo em presença de espírito, um homem ativo, sonhador, audacioso e com longa expectativa de vida.

O olhar despertado no narrador sobre si mesmo ainda jovem propicia uma nova compreensão dos fatos que vivenciou, pois no plano do presente este já está diferenciado, influenciado pela perspectiva assumida. O estado de ânimo que exterioriza no olhar se reflete em suas palavras quando ele fala do remorso por seus atos do passado.

Y termino esta sarta de vergonzosas proposiciones, hechas en la ciudad Isabela, a 30 días de enero de 1496, rogando a Dios para que nos dé *un buen golpe de oro* – como si yo, en ese día, no hubiese caído en el desfavor de Dios, al promoverme en tratante de esclavos. (¡En vez de pedirle perdón y hacer penitencia, desdichado, le pedías *un buen golpe de oro*, como lo pide la puta al crepúsculo de cada día [...]) (p. 173-174).

Y, cada uno, se nos volvía *un alma* – un alma que, a tenor de lo mandado en no sé cuál Evangelio, se rescataba de una segura idolatría, demoníaca como lo son todas las idolatrías de las que empezaba yo a hablar, cada vez más a menudo, en mis cartas y relaciones, afirmando que ciertas caretilas de adorno, vistas en las tiaras de los caciques, tenían un perfil peligrosamente parecido al de Belcebú. (Y como el primer paso es el que más cuesta, pronto recibiría Bartolomé instrucciones mías para cargar tres naves más con ese botín humano que venía a remplazar, por el momento, el oro que no asomaba por ninguna parte...) (p. 178).

Há marcas sutis, no decorrer da narrativa, que nos demonstram que esse narrador está envergonhado com a sua história de vida e com a história que inaugurou para o mundo através de seus feitos. O clímax dessa indignação íntima é mais marcante no penúltimo subcapítulo, quando o protagonista revela que sua trajetória se alicerça sobre uma estrutura de mentiras e crueldades proveniente de suas ambições.

Nesse processo de observação íntima, ele reconhece que é um grande enganador, que fez uso de conhecimentos astronômicos para ganhar credibilidade e conter os índios (eclipse lunar), que usou da ingenuidade deles para se obter benefícios (embriagar os que estavam presos). Ainda percebe que agiu como inquisidor quando ameaçou cortar-lhes a língua, e que sua ânsia pelo país das maravilhas resultou na desgraça dos ameríndios (quando estes se rebelam pela agressão que sofrem dos espanhóis). A falta de caráter é assumida: “...Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones [...]” (p. 190).

Colombo reconhece que representou um armador de maravilhas, que enganou para alcançar seus desejos, para manter um segredo, para não ser passado para trás, para conseguir patrocínio, manter sua empresa, ganhar credibilidade, manter a autoridade e a liderança. E ainda, para corromper-se, pregar mau exemplo, prejudica o próximo e possibilita que sua imagem seja denegrida.

Para ellos, Christophoros – un Christophoros que ni un solo versículo de los Evangelios citó al escribir sus cartas y relaciones – fue, en realidad, un Príncipe de Transtornos, Príncipe de Sangre, Príncipe de Lágrimas, Príncipe de Plagas – jinete de Apocalipsis. Y en lo que se refiere a mi conciencia, a la imagen que de mí se yergue ahora, como vista en espejo, al pie de esta cama, fui Descubridor descubierto – descubierto, puesto *en descubierto*, pues *en descubierto* me pusieron mis relaciones y cartas ante mis regios amos; *en descubierto* ante Dios, al concebir los feos negocios que, atropellando la teología propuse a Sus Altezas; *en descubierto* ante mis hombres que me fueron perdiendo el respeto de día en día [...] (p. 193-194).

Fui Descubridor-descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué *allá*, y, desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica que ya me niegan todos [...] (p. 194-195).

Em sua escrita, o uso de letras maiúsculas para definir sua atuação (Descobridor e Conquistador) e de minúsculas para exprimir sua condição posterior ao feito histórico demonstra um jogo de causa e efeito na sua trajetória. Após conceber tamanha realização nos relatos da história mundial, colhe as conseqüências de suas atitudes, sendo desvendado por meio de seus relatos, pelo pouco prestígio de seus companheiros e pela sua culposa consciência.

Aliás, o manuseio do dizer garante no texto algumas contradições discursivas. Um relato de tom confessional, com narrador autobiográfico, assumidamente metaficcional, em que o virtual é entrecortado pelo real (fragmentos do diário de bordo e das cartas), atinge um resultado plurivocal advindo da composição plurifocal que carrega.

A utilização de diversos registros epocais manipula o valor discursivo que cada um desses documentos possui, como seu tempo, seu espaço, sua voz inserida em determinado contexto, os quais são considerados como fontes históricas, devido a sua importância.

Neste caso, a manipulação do diário¹¹ de bordo e de cartas promove a perda da estabilidade temporal, o que assegura uma narração confusa, instável, que articula entre o reconhecidamente histórico e o ficcional. É pela leitura desses textos que Colombo se projeta em devaneio íntimo, lembrando e exercendo juízo de valor

¹¹ O diário de Colombo, como se sabe, está perdido. Conhece-se seu conteúdo pelas citações do Frei Bartolomé de Las Casas em seu livro *Historia de las Indias*.

sobre o passado. Dessa forma, são os intertextos que servem de base para uma estrutura capaz de desconstruir uma imagem, um texto ou uma figura.

Portanto, é o trabalho com a palavra, a maneira como se escolhe usá-la de acordo com o que se almeja atingir, que propõe entendimentos alheios ao que está sendo proferido. Carpentier mostra o quanto a palavra reconhecidamente verídica pode ser submetida a contrariedades, não deixando de ser palavra real, ou discurso de alguém com determinada perspectiva e olhar sobre o mundo; mas alterada, devido aos recursos compositivos que estão agregados a sua elaboração verbal.

A enunciação pode se configurar de maneira a desconstruir toda uma trama que vem sendo desenvolvida, remetendo-nos a um novo repensar sobre o que está sendo realmente dito nas entrelinhas da narrativa. Isso acontece quando o protagonista evidencia que aguarda um franciscano para confessar-se, o que, por fim, promove a confissão para o leitor virtual. Chegada a hora de realizar esse ato tão aguardado, o personagem se retrai quanto à idéia do narrar.

Oigo en la escalera, los pasos del Bachiller de Mirueña y de Gaspar de la Misericordia, que me vienen con el confesor. Oculto mis papeles bajo la cama y vuelvo a acostarme, después de apretar el cordón de mi sayal, con las manos juntas, tieso el cuerpo, tal yacente en tapa de sepultura real. Llegó la hora suprema de hablar. Hablaré mucho. Me quedan fuerzas para hablar mucho. Lo diré todo. Lo largaré todo. Todo (p. 197).

Y se quiere que hable. Pero las palabras, ahora, se me atragantan. Para decirlo todo, contarlo todo, habría de estar en deuda [...] Hora de la verdad, que es hora de recuento. Pero no habrá recuento. Sólo diré lo que, acerca de mí, *pueda quedar escrito en piedra mármol*. De la boca me sale la voz de *otro* que a menudo me habita. Él sabrá lo que dice [...] (p. 198-199).

O mentiroso segue articulando as palavras. No decorrer da trama confirmava sua declaração quando chegasse o momento, e no momento de proferi-la decide que deixará para a posteridade somente o que de melhor houver para ser eternizado. Alega que o farsante que o habita saberá o que deve dizer nessa hora decisiva. Ao final me pergunto se em algum momento algo foi verdadeiro em sua fala. Se em algum instante consegui ter contato com o sujeito Colombo que se mostrava arrependido e pesaroso do ocorrido, ou se por todo o tempo recebi uma narração também enganosa. Essa última frase dá uma idéia multifacetada do relato até então desenvolvido.

Compreendo claramente o jogo de desconstrução elaborado no enredo, por meio de vozes de perspectivas variadas que se entrecolocam estruturando um entendimento que contradiz o personagem Cristóvão Colombo instaurado no primeiro capítulo de *El arpa y la sombra*. Desconstrução de um personagem histórico, através de uma ficção que se autodesconstrói permanentemente, que exterioriza seus recursos compositivos, ao mesmo tempo em que assegura o caráter ficcional. Desconstrução da palavra narrada, do discurso dado como verdade à hora de expressar um continente e uma cultura. Mas, mais que isso, contrariedade verbal em que o dito se põe em dúvida ao tempo em que tenta se estabelecer como verdade, ou seja, a palavra fugida, a palavra perdida, a mentira que se faz verdade sobre seu próprio engano.

Enfim, uma perspectiva que se converte em olhar, e este em voz. Voz que se matiza e pronuncia dentro do silêncio e daquilo que deixou de ser narrado, amparada por outras vozes que dialogam fornecendo suporte para assegurar esse discurso alheio à escrita. E quando este é alcançado, é imediatamente desfeito sob a suspeita de nunca haver sido pronunciado.

3.3 – A epifania dos olhares

Os conceitos trabalhados nos capítulos anteriores, como ângulo de observação, posicionamento de um enunciador e imagem que se desprende do sujeito enunciador, são questões que se entrelaçam de maneira bastante surpreendente no terceiro capítulo da obra.

Neste, ambas as construções de Colombo são retomadas: o Colombo delineado pelo Papa Pio IX (homem ilustre, corajoso, destemido, dono de um sentido diferenciado, representante de todo um continente devido à sua capacidade e atitudes), bem como o Colombo que se autoconstrói (homem comum, idealizador, sujeito a erros e a acertos, inescrupuloso e pecador como qualquer ser humano). Essas reaparições da mesma figura são postas em cena, agora na voz de outro conjunto de personagens.

Essa parte da obra é aberta no dia em que será julgado, pela Sacra Congregação de Ritos, o pedido de beatificação de Cristóvão Colombo. O processo fora iniciado com o Papa Pio IX, protagonista do primeiro capítulo da obra e

responsável pela elaboração imagética de um Almirante infinitamente valoroso, e que, ao fim dessa primeira parte da narrativa, assina o processo apesar das restrições que guarda. Através da voz de um funcionário da lipsanoteca do Vaticano, somos informados de que o pedido inicial de Pio IX foi retomado pelo Papa Leão XIII, e que por este motivo a beatificação não foi arquivada e ganhou maior importância entre os processos existentes.

Assim, durante o julgamento, o navegador é retomado em duas construções: uma que compete ao Postulador, o qual defende a causa com base nas narrativas históricas que descreveram as andanças e os valores do julgado (mais pertinente ao construto de Pio IX), e outra parte, o Advogado do Diabo, encarregado de contrariar os argumentos do Postulador, que, calcado nos relatos de viagem do próprio Almirante, tenta provar que sua trajetória não é uma boa indicação para a beatificação.

Essas visões são recuperadas de palavras históricas, gravadas na posteridade, na lápide de pedra à qual Colombo se referia no segundo capítulo. Esses textos atuam como alicerce de um discurso real, também assegurando a totalização da personagem que está sendo julgada. São dois olhares diferentes (externo – Papa – e interno – Colombo) que unificam um só indivíduo, propiciando o entendimento de que realmente esse personagem foi bastante arrojado para a sua época, mas isso foi realizado por um homem comum, tão errôneo quanto qualquer outro.

Mas, mais interessante que essa abordagem de resgate, é a diferenciada personificação do protagonista Cristóvão que Carpentier instaura. Nesse capítulo, o Grande Navegador da América é apresentado em forma de espírito.

El invisible – sin peso, sin dimensión, sin sombra, errante transparencia para quien habían dejado de tener un sentido las vulgares nociones de frío o calor, día o noche, bueno o malo [...]. Encausado ausente, forma evocada, hombre de papel, voz trasladada a boca de otros para su defensa o su confusión, permanecería a casi cuatro siglos de distancia de aquellos que ahora examinarían los menores tránsitos de su vida conocida, determinando si podía ser considerado como un héroe sublime – así lo veían los panegiristas – o como un simple ser humano, sujeto a todas las flaquezas de su condición, tal cual lo pintaban ciertos historiadores racionalistas, incapaces, acaso, de percibir una *poesía en actos* más allá de sus murallas de documentos, crónicas y ficheros. Le había llegado el momento de saber si, en lo adelante, merecería estatutos con laudatorio epígrafe o algo más trascendente y universal que una imagen de bronce, piedra o mármol parada en medio de una plaza pública (p. 203-204).

Além de presenciar sua própria condenação como forma vagante em sua pós-morte, ele ganha espaço para verbalizar seus pensamentos em meio ao discurso alheio. Ou seja, os personagens responsáveis pela definição do processo possuem voz operante, falam sob forma de discurso direto, indireto ou por meio de pensamentos em que o narrador cede espaço, apresentando-os. Mas, além das personagens carnis do contexto, Colombo também possui voz. Claro que não é ouvido, não é visto, não tem o direito de se intrometer na enunciação alheia fazendo a diferença na cena. Mas ele se manifesta, ouve tudo o que é dito, recebe o julgamento que levantam a seu respeito, os argumentos apresentados, e participa falando, esbravejando, lamentando-se, tentando defender-se e justificar alguns de seus atos que são mal-interpretados em seu entendimento. Enfim, constitui o que seria uma terceira voz presente nesse panorama contextual, um terceiro olhar sobre os acontecimentos (olhar do Postulador, olhar do Advogado do Diabo e olhar de Colombo espírito).

Teoricamente, quanto à verbalização desse capítulo, entendo que este é contado por uma terceira pessoa, com onisciência externa, pois é narrado o espaço em que circulam os personagens, a situação em que estão inseridos, com total liderança do verbo. É, inclusive, perceptível que esse narrador possui onisciência de informação em sua relação com os personagens. Mas, seguindo o enredo, percebo que essa estabilidade é alterada e se forma um jogo múltiplo de vozes que se intercolocam por meio de discurso direto. Os personagens ganham espaço e falam, muitas vezes, sem introdução do narrador por meio de verbos *dicendi* ou menção textual de que alguém vai se pronunciar. Assim, Colombo, em forma de Invisível, elemento textual que centra as atenções devido a sua aparição tão diferenciada, se torna mais um personagem coadjuvante como os demais. Ou ainda, entendo de uma outra forma, todos os participantes de determinado trecho da narrativa são promovidos a narrador/personagem, devido à força de pronúncia que recebem.

Claramente, pelo motivo de o Almirante não pertencer ao mundo dos vivos, seu discurso é diferenciado, pois não pode ser contestado, tampouco participa da trama que envolve os demais. Assim, sua verbalização existe, mas pertence a um outro plano narrativo, diferente daquele em que a tensão circula.

Penso, então, em dois planos narrativos que obviamente estão interligados: o do mundo dos vivos e o do mundo dos mortos. Este último também é desenvolvido,

já que Colombo trava conversação com outro personagem espírito, um viajante com quem o Navegador teve contato durante suas aventuras carnavais.

No olvides que tú y yo pertenecemos a la categoría de los Invisibles. Somos los Transparentes. Y como nosotros hay muchos que, por su fama, porque se sigue hablando de ellos, no pueden perderse en el infinito de su propia transparencia alejándose de este mundo cabrón donde se les levantan estatuas y los historiadores de nuevo cuño se encarnizan en resolver los peores trasfondos de sus vidas privadas (p. 237).

Dominando e coordenando esses níveis de verbalização, é presente um narrador com grande controle das vozes que se intercalam. O evento (beatificação no Vaticano) é narrado em terceira pessoa, com uma onisciência que se dissolve à medida que os discursos diretos se apresentam, propiciando que os personagens se manifestem autonomamente, sem interferência enunciativa do narrador. Seria o exercício da focalização que Prada Oropeza define como interna estereoscópica, pois há uma coordenação externa dos eventos, mas estes são observados e contados desde um ponto interno onde se desenrolam.

O controle de um narrador externo aos acontecimentos se mostra quando este abre espaço para as vozes se pronunciarem, e, concomitantemente, permite que os pensamentos dos personagens também sejam exteriorizados, declarando, assim, que há um domínio da estrutura de narração em processo. De certa forma, compreendo esse narrador como uma espécie de regente de orquestra ou diretor de teatro, que abarca um mundo dando vida aos seus elementos.

Esse é um manuseio bastante complexo em que a entidade narradora não privilegia nenhuma visão, neutraliza um ponto de vista único, interpondo a perspectiva de cada personagem. Obviamente, algumas vozes podem ser identificadas como principais na trama, devido à função que desempenham no desenvolvimento do enredo. Um exemplo são as vozes que falam automaticamente, dando seguimento à narrativa: o narrador, quando descreve Colombo assistindo ao processo, ou esse próprio personagem quando exterioriza seus pensamentos. Existem outras vozes, mas coadjuvantes às que promovem a progressão da trama.

Ainda tratando de entender esse narrador, percebo que essa entidade, tendo a possibilidade de intercalar e manusear o verbo dos demais personagens, é,

seguramente, possuidora de grande domínio de conhecimento, prevalecendo a paralepse que descreve Genette em meio a esse jogo polifônico.

O domínio de vozes de forma que não prevaleça uma narração totalizadora do enredo, possibilitando a construção por meio de diálogo e discurso direto, é procedimento bastante diferenciado na construção carpentieriana. Com seu apego ao modo dramático de narrar, parece nesse caso parodiar um espetáculo teatral, em que os personagens se manifestam, a trama se desenvolve e tudo é coordenado por um diretor que está presente nos bastidores.

Entre os personagens do terceiro capítulo, é participante aquele que, no capítulo anterior, fora autor de uma peça de teatro, um farsante assumido, um protagonista/narrador que, no decorrer de sua fala, nos induziu a aceitar uma realidade fictícia através de um texto duvidoso. Sua última aparição, em forma de “O Invisível”, “O homem de papel” e “Protagonista ausente/presente”, se dá em um contexto de auto sacramental, em que o personagem é participante ouvinte de sua própria condenação.

A esse respeito, tomo uma observação de González:

Desde los tiempos del coro griego, la presencia de un espectador dentro del drama siempre ha significado la inclusión de un “tercer partido” que funciona a la manera de un Otro con respecto al texto dramático y al resto de los personajes de la obra (2001, p. 150).

Associo, assim, Colombo a essa figuração no teatro de beatificação. Como foi analisado anteriormente, a personagem pertence a um outro nível de verbalização, no qual sua voz não faz diferença alguma para a ação em andamento. Sua participação é de mero expectador, uma forma de receptor narrativo de duas faces de uma mesma história, a sua, sobre a qual tenta justificar seus atos e rebater as críticas recebidas. É um personagem indefinível defendendo uma imagem profundamente ambígua.

Aqui é feita menção ao auto sacramental com toda a intenção de marcar essa idéia de teatralidade. Nessa representação farsante, pois teatro nada mais é que uma construção enganosa, o Almirante será julgado sobre suas atitudes, se foram benéficas ou maléficas. Ou, como ele mesmo narra, se será digno de uma postulação universal ou de um monumento implantado em meio a uma praça.

Porém, cabe acrescentar que essa avaliação por que passa o protagonista é embasada nos relatos escritos a seu respeito, ou seja, o processo e o veredicto transcorrem com base em construções de palavras que perpetuam duas imagens do Almirante até determinado momento – suas biografias, relatos de viagem, cartas. Portanto, a cerimônia da congregação de ritos representa uma cena de teatro que se estabelece informativamente sobre ficções advindas de olhares específicos e sempre variados.

Claramente verifico nessa estruturação e na elaboração do enredo desse capítulo que Carpentier tem por objetivo discutir a veracidade de uma narrativa comparada à história do personagem. Assim concluo porque, no capítulo intitulado “La mano”, a maior preocupação que o Navegador mantém no decorrer de seu solilóquio é a de contar somente os eventos que podem ficar gravados para sempre. Por isso sua verbalização se apresenta de forma tão ambígua, sua existência é afirmada e negada, possibilitando ao leitor decidir se aceita ou não como fidedigna a narração.

De maneira muito original, González comenta: “Lo que está en juego en el juicio de beatificación de Colón no es tanto la condena del Descubridor como la impugnación del escritor y de la escritura” (2001, p. 107). Essa percepção permite-nos ler o personagem como metáfora das reflexões de Carpentier quanto ao processo de escritura, porém em forma de ficção narrativa.

Os relatos base, formadores de opinião na resolução da beatificação, são produções ficcionais que possuem graus de ilusão de mimese, que pretendem dizer uma verdade por meio de uma farsa. São narrativas que possuem ângulos distintos no olhar. Pio IX observa o Grande Navegador com nuances de glorificação, pois assim deseja que ele seja entendido, já que é através de sua postulação como o primeiro santo americano que tem a possibilidade de adquirir benefícios próprios, perpetuando sua história no Vaticano. Da mesma forma ocorre com as biografias de Colombo, como a de Roselly de Lorgues¹² e a de Leon Bloy¹³, textos também analisados no processo e que salientam suas qualidades.

Tanto são exageradamente manipulados esses discursos que inclusive o julgado em questão se admira de si mesmo enquanto os ouve, passando a acreditar nas mentiras que contam de sua própria vida.

¹² *Vie et voyages de Christophe Colomb*. Paris, 1862 (com tradução ao espanhol em 1876, *Cristóbal Colón: historia de su vida y viajes*. México: Imprenta de J. R. Barbadillo).

¹³ *El revelador del globo: Cristóbal Colón y su beatificación futura* (1884)

En ritmo pausado, respirando entre frases, destacando los adjetivos, alzando los remates de párrafos, hizo José Baldi un enfático resumen de lo que el Conde Roselly de Lorgues había expuesto, con lujo de apéndices y documentos probatorios, en su libro encargado por Pio IX. Al correr del discurso, cada vez más ditirámico y vocativo, el Invisible se enternecía de gozo. ¿Cómo, ante tal cuadro de excelencias, de virtudes, de varonil piedad, de generosidades, de desprendimiento y grandeza interior; ante tal cuadro de portentos por él promovidos, aunque con modestia y humildad de fraile mendicante; cómo, ante la prueba de que poseía poderes sobrenaturales, de los cuales jamás hubiese tenido idea, irían a vacilar sus jueces [...] (p. 212-213).

Carpentier declaradamente resalta o quanto um texto é construído de palavras, as quais são articuladas de acordo com as conveniências e com os objetivos a serem alcançados, desempenhando funções, inclusive a capacidade de convencer com uma reconhecida mentira. O verbo de um relato é a expressão de um determinado ângulo de olhar, é está notoriamente carregado de intencionalidade. Nessa situação, Colombo se deixa seduzir pelo discurso, é envolvido de engrandecimento, pois todo o dito o envaidece, atinge sua fragilidade humana, a ponto de perder discernimento quanto ao que é verídico ou não sobre si; passando a crer, então, naquilo que os demais falam a seu respeito.

Y tal era el entusiasmo del Postulador, que el Invisible empezaba a admirarse ante sí mismo: descubría ahora que lo que él había atribuido a una eficiente operación de la fe ajena era obra suya, acción de sus manos, de su privilegiada voluntad, de su poder de *pedir* y de *recibir*; y lo más extraordinario era que, según un cierto León Bloy, muy citado por José Baldi e su panegírico, sus milagros superaban los – más corrientes y limitados, si se miraba bien – consistentes en sanar enfermos, hacer caminar al paralítico, enderezar al tullido o resucitar algún muerto [...] (p. 213-214).

É tocado pela narração de tal forma que se emociona perante tamanha grandeza que possui e de que não tinha consciência.

¡Oh, grande, grande, grande Christophoros, ganaste la partida, tu aureola está en puertas, habrá Consistorio, tendrás altares en todas partes, serás como el gigante Atlas, cuyos potentes hombros cargan ya, por siempre, con un mundo que tú hiciste redondo, puesto que, gracias a ti, vino a redondearse una tierra que era plana, limitada, circunscrita, de fronteras asomadas a los abismos insondables de un firmamento que también estaba abajo, idéntico y paralelo, sin que nadie supiese, a ciencia cierta, si lo de arriba estaba abajo, o lo de

abajo arriba...!] Y llegaba a su colmo el entusiasmo del Invisible, cuando José Baldi terminó su discurso y, como en brumas, pues invisibles lágrimas de agradecimiento empañaban sus invisibles ojos [...] (p. 214-215).

Entendo que há uma disputa de olhares defendidos nos diferentes relatos narrados – condenação e defesa da beatificação – cada qual argumentando segundo o ângulo de observação que o determina. Como analisado, cada ponto de vista exposto na cerimônia é correspondente a determinada parte de *El arpa y la sombra*: defesa encabeçada por Pio IX (conteúdo defendido no capítulo “El arpa”), condenação promovida pelo Advogado do Diabo (visão explorada pelo próprio Cristóvão Colombo no capítulo “La mano”), e, por fim, choque entre as exposições em “La sombra”, que o Invisível presencia, enaltecendo-se e justificando-se segundo o ponto de vista em foco.

O choque de posicionamentos, embasados em narrativas que desenvolvem um ponto de vista determinado, é uma maneira pela qual Carpentier propõe um repensar sobre o processo escritural. O personagem Colombo, desenvolvido na segunda parte da obra, é uma figura autoral, especificamente autor de ficções. Ao trabalhar a idéia de um Colombo autor de ficções, Carpentier faz alusão a outros questionamentos, tais como a fundação da América e o valor fidedigno de nossa narrativa fundacional.

Dentro da habilidade autoral, o recorte de uma narrativa está intrinsecamente dependente ao ambiente em que esse indivíduo está inserido, bem como seus objetivos e ponto de observação. Vale ser repensado o contexto situacional de Colombo tendo em consideração a condição de viajante que assume.

Pensando nos traços que caracterizam um discurso reconhecidamente de deslocamento, percebo que até na forma como o Invisível participa na Congregação de Ritos manifesta o seu entendimento marinho. A fantasia de ser glorificado como herói universal, o deslumbramento ao crer que as ações que entendia como alheias foram de sua autoria, o estranhamento ao outro quando são desvendados seus segredos mais íntimos. Ainda, o horror ao ser acusado de concubinato e promotor de racismo e escravidão, e, por fim, o sentido de incompletude de sua autoformação desenvolvida no viajar. Além desses fatores, o desconforto de ser descoberto mentiroso, por dois motivos: por ser autor de ficções, suas relações náuticas, as quais reconhece escrever de acordo com o gosto de seus financiadores

espanhóis; e por pertencer ao grupo de viajantes-marinheiros, o qual conta histórias absurdas, ilusões, fantasias e crê, também, em boa parte do que é contado (se assim não fosse, não teria se engajado na busca de uma terra exótica e distante).

Em conseqüência da maneira como desenvolve seu pensamento, seus textos também são frutos de verdades em meio a mentiras, e vice-versa. A imagem construída do Navegador é tão ambígua quanto suas palavras. É um impostor que fala de suas imposturas. Sua identidade é incerta:

El insigne navegante se marchó de Génova a la edad de catorce años – prosigue el Presidente –: Murió hallándose casualmente en Valladolid, y sus restos fueron llevados a otra parte. Su residencia civil estaba en Córdoba, a donde nunca iba. Su residencia oficial, en Santo Domingo, de donde se ausentaba continuamente. Así que ningún obispo estaría en capacidad de suministrarnos alguna información (p. 215-216).

Tenho consciência de que não são precisas as informações quanto aos registros de vida e morte de Cristóvão Colombo. Seu nascimento, nacionalidade, estada, amores, morte e seus restos mortais, são assuntos de profunda indefinição; assim como suas relações de viagem. Essa idéia é aclarada pelo crítico cubano Roberto González Echevarría:

[...] el texto inaugural de la tradición hispanoamericana son los fragmentos del diario de un genovés de procedencia lingüística, genealógica y cultural incierta. El fundamento de la literatura hispanoamericana es un texto híbrido, redactado en un español defectuoso, refundido por Carpentier en su novela [...] (1999, p. 8).

Partindo desta mesma noção, Saunders comenta que na narrativa confluem todas as incertezas de nossa origem:

Un descubrimiento que no es descubrimiento, un Diario que existe sólo en las recensiones de Fray Bartolomé de Las Casas, y la misma historia de Colón, cuyo lugar de nacimiento se disputan por lo menos tres lugares (Génova, Galicia y Cataluña). Hasta hoy día no sabe exactamente quién era y dónde nació. Colón es, además, un hombre que muere convencido de haber llegado a las Indias, cuando en realidad ha llegado a un continente nuevo. Es decir: muere sin conocer el carácter verdadero de su descubrimiento (acesso em 21 fev. 2007).

Dentro da narrativa é bastante confuso precisar os dados biográficos a respeito do nosso Almirante, e da mesma forma notamos possível questionar os seus escritos, justamente por tal imprecisão. Um viajante que se reconhece descobridor de novas terras, mas que as denomina (pois assim crê) como outras em busca das quais partira em viagem, desconhecendo a grandeza de seu ato, possibilita a relativização dos seus escritos. Esse viajante carrega em si um ideal, e, de certa forma, nossa visão para relatar se torna influenciada por aquilo que queremos que nossos olhos vejam.

Reyes Celedón, ao dissertar a respeito do ponto de vista filosófico, faz menção também ao ponto de vista concebido a partir de um entendimento científico, afirmando que “o que vemos depende mais de nós mesmos que do objeto visto” e que “vemos com os olhos mas olhamos com o cérebro” (2007, p. 68). Assim, associando essa noção ao protagonista em questão e seus textos de bordo, deduzo que Colombo quis ver as Índias, e assim aconteceu. Acompanhando o pensamento de Saunders, de que Colombo morreu acreditando que a América eram as Índias, posso concluir que a nossa descrição, enquanto americanos, foi corrompida por essa maneira de olhar, a qual materializou na sua ação aquilo que o cérebro desejou contemplar, aquilo que sua utopia de marinheiro o sugestionou vivenciar.

Segundo Maria Alice Aguiar, Colombo é um herói no imaginário político universal, um legendário aventureiro, o salvador da Espanha pelo seu descobrimento do mundo americano, mas sua face heróica se transforma em “herói exceção-normalidade” (2001, p. 879) no momento em que surge a dialética do navegador, quando a narrativa esculpe, palavra a palavra, sua íntima caracterização de embusteiro.

Incertezas que o acompanham desde sua origem, transformam sua maneira de observar e entender o mundo; para bem ou para mal, indiferentemente, são marcas que se transladam de sua condição andarilha ao apontamento de suas aventuras.

Las Cartas y los Diarios de Colón (los primeros textos americanos) son ya, pues, en espacio metamórfico. Espacio confuso y de la confusión, en que lo único cierto es que no hay nada cierto. Los textos de Colón son ya ficción americana auténtica (y en más de un sentido). Colón mismo es americano antes de llegar a América (ya está él también lleno de incertidumbre, ya tiene que engañar a sus propios marineros para que esa ficción haga posible la verdad del descubrimiento) (SAUNDERS, acesso em 21 fev. 2007).

O protagonista/narrador de “La mano” assume que seus relatos e suas atitudes em alto-mar são, muitas vezes, discursos enganosos com fins estabelecidos. Se mentia na escrita, para a nobreza, era para sustentar uma empreitada em andamento, com um verbo agradável em excesso para algo não tão prazeroso. Se faltava com a verdade na fala, como com os marinheiros, era para novamente garantir que seus objetivos fossem alcançados, mesmo sob a incerteza de que era viável e material a busca das terras.

Quando Colombo admite estar mentindo em sua fala, abre espaço para uma série de questionamentos sobre sua imagem que ficou gravada para a eternidade. Entendendo sua constituição através de palavras, retomo algumas noções trabalhadas ao início desta pesquisa, quando reflito sobre o verbo como elaborador de uma imagem. O discurso é um construto de palavras, permeado por um ou mais olhares, de caráter duvidoso devido a sua formação, mas sempre transportador de uma intencionalidade, de um ponto de vista, de um olhar, enfim, uma ficção.

González Echevarría diz que *El arpa y la sombra* traz à luz questões importantes, pois, ao mentir, Colombo está construindo uma imagem própria, um ser, e – por que não? – uma imagem de sua descoberta.

[...] se encuentra en el lenguaje y la literatura una urdimbre de mentiras, contradicciones y discontinuidades que, tomadas en su conjunto, pueden fundamentar una verdad más profunda sobre lo humano. Carpentier era consciente de ello y se enfrenta al tema de la verdad con una broma más (1999, p. 4)

Seguramente essa é uma forma de perpetuação do escritor cubano. Através da paródia, da ironia, do carnavalesco, da incongruência verbal, discute algumas constantes de seu pensamento: sua reflexão sobre o tempo e sobre a identidade e a história da América.

A discursividade termina sendo tema na obra, pois são discutidos seus efeitos de verdade.

La propia novela nos dice (empezando por la confesión de Colón, que no es una confesión verdadera – o mejor dicho: lo que oímos es lo que él nunca dirá a su confesor franciscano) que lo que hay, más bien, es una mezcla de medias verdades (al final todo – la fama, la imagen, el dinero – son sólo sombras) (SAUNDERS, acesso em 21 fev. 2007).

Carpentier articula o uso das palavras, propiciando-lhes mais de um significado, e isso faz parte de uma intenção maior que ultrapassa a obra – refletir que não existe uma verdade única e definitiva, já que o olhar também não é único. “Al centralizar estas confusiones en su relato, Carpentier pareciera interesarse por lo impreciso, lo enigmático, lo fictivo y conjetural que envuelve, no sólo a Colón, sino los mismísimos orígenes de América en cuanto cultura occidental” (2007, p. 68)

Reyes Celedón comenta que o manuseio da palavra gera um mundo onde a incerteza, o engano e a ilusão predominam. Assim, cabe a nós, leitores, desvelar esses segredos por meio do nosso olhar e da nossa interpretação, e pormos em evidência que de incerto, enganoso e ilusório não há nada, tudo não passa da riqueza de multiplicidades, pois cada leitor é possuidor de uma leitura, e nestas lacunas ambíguas, tantas outras leituras são permitidas.

Se uma representação verdadeira e correta do mundo não existe, logo qualquer ponto de vista é válido e verdadeiro. Totalizando a narrativa, “El arpa” é o capítulo representativo de um olhar instaurado por Mastai, ainda que direcionado a um personagem, mas, ainda assim, é uma interpretação sua, é o seu entendimento sobre um objeto. “La mano” é o capítulo em que Colombo julga a si mesmo dentro de outro ponto de vista. De certa maneira, o personagem trabalha com duas perspectivas que lhe competem: “la ‘verdad’ consagrada por la escritura historiográfica y la verdad presente en su extenso ajuste de cuentas consigo mismo, optando al final, como buen actor, por la primera de ellas” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 1999, p. 7), a que pode ficar escrita em mármore.

Carpentier, nessa segunda parte, totaliza a voz em Colombo, não faz uso de um narrador em terceira pessoa, justamente com o fim conferir credibilidade a um olhar que possui a função de desconstruir uma imagem já estruturada dentro da narrativa, bem como implantar uma atmosfera de dúvida sobre o que está sendo dito e o que a historiografia nos relata desde sempre.

“La sombra”, por sua vez, representa a apoteose dos discursos, como também dos olhares, revisando os anteriores. Segundo Palmero González, nesse capítulo

Ambas percepciones, la del narrador impersonal y la de este narrador em primera persona, ofrecerán dos versiones de Colón, la de los biógrafos, historiadores, novelistas, depositarios de una visión apologética y mitificada del Almirante, y la de un Colón decidido a

quitarse el manto de equívocos que lo ha envuelto por siglos, ofreciendo la contraparte desmitificadora, no sólo de su figura, sino también del evento más trascendente de su vida y de la historia americana, el viaje de “descubrimiento”. (2007, p. 71)

El arpa y la sombra é um cruzamento de olhares, de Pio IX, de Colombo sobre si mesmo, dos historiadores, escritores e de todos aqueles que perfilam uma imagem do Grande Navegador. O último capítulo é responsável por um apanhado de olhares, de idéias, de entendimentos a respeito de um mesmo ponto, que compreende toda a obra. Olhares viajantes, iludidos, andarilhos, medrosos, utópicos. São diversos discursos, que partem de diferentes interpretações, discursos de variados olhares, de diferentes perspectivas, ângulos, sujeitos e contextos.

São todos eles indivíduos capacitados de verdades, com sua maneira de olhar o mundo e interpretá-lo. Epifania dos olhares compreende, então, a totalização das variadas formas de olhar anteriores, entendidas como únicas e singulares, mas cruzadas. Algumas divergentes, em alguns momentos encontradas, em outros ainda coincidentes. Um encontro de olhares, em que nenhum pretende ser verdadeiro, isso é *El arpa y la sombra*, último romance de Alejo Carpentier e última elucubração do romancista sobre a América.

CONCLUSÃO

Chegado este momento, retomo algumas reflexões e apresento as principais conclusões desta dissertação de mestrado.

O olhar, entendido como uma atitude física, determinado por um forte sentido psicológico e condicionado cultural e historicamente, é uma maneira particular de o indivíduo interagir com o mundo. O discurso de todo sujeito está, conseqüentemente, matizado pelo seu olhar. Toda verbalização é a expressão da nossa observação, filtrada por nossa perspectiva e matizada por estratégias discursivas pertinentes ao nosso contexto e à nossa disposição neste.

A ação do olhar possui determinante influência no contar. No caso dos gêneros narrativos literários, no ato de narrar, e, por conseguinte, no ato de olhar para narrar, dois elementos são definidores: o ponto de vista (também chamado de focalização) e a perspectiva. Eles matizam significativamente a voz enunciativa e em geral todo o efeito do relato.

O ponto de vista, definido como o lugar onde se situa o sujeito relator para ver e, por conseqüência, contar, e a perspectiva, definida como a relação de conhecimento do relator a respeito do narrado e a manipulação dessa informação pelo relator, são chaves fundamentais para explicar essa noção do olhar a partir de uma teoria dos textos narrativos.

Já no caso do olhar viajante, é possível constatar que este possui traços muito específicos, resultantes da condição de entre-lugar do sujeito viajante. O deslocamento gera uma perspectiva de observação bastante particular, assim como uma maneira muito singular de relatar o mundo.

Nas narrativas ficcionais que têm como narrador a figura do viajante, pode-se observar um reaproveitamento desses traços. A focalização, a perspectiva narrativa, a manipulação da informação e toda a construção do discurso recuperam, esteticamente, o que parece ser qualidade natural de todo sujeito viajante: o híbrido, o plurifocal e o pluriperspectivo.

Esses elementos alcançam particular relevância na obra de Alejo Carpentier. Poder-se-ia dizer que toda a produção literária de Carpentier está perpassada pelo tema e motivo compositivo da viagem, reaparecendo permanentemente a figura do viajante, não somente como personagem, mas também como sujeito fundamental da narração. Esse cronotopo narrativo, a viagem, e essa figura, o viajante, têm permitido pensar a nossa identidade continental, precisamente configurada a partir de confluências, encontros e sucessivos intercâmbios.

El arpa y la sombra, último romance de Alejo Carpentier, centraliza a viagem como tema e também como motivo compositivo, sendo o viajante a entidade relatora dominante no romance. Duas figuras são fundamentais nessa narrativa: o Papa Pio IX, conhecido como o Papa das Américas, e Cristóvão Colombo, o Almirante descobridor. Ambas as figuras têm um referente imediato em personagens históricos conhecidos, ambos são autores de textos nascidos de viagens à América e ambos participam da construção do discurso da América através dos olhos europeus.

Sua ficcionalização, em conseqüência, oferece duas visões do continente americano, de sua gênese como discurso, de seu homem, seus contextos e sua história. Cada registro discursivo deles formula uma forma de observar o continente. Para isso, dois tipos de olhar viajante são explorados pelo romancista: o olhar catequizador de Pio IX e o olhar conquistador de Colombo. Ambos, a partir de diferentes projetos, possuem um perfil muito parecido, e, o mais importante: encontram na América o lugar que os situará na história.

O Papa Pio IX e Colombo, como sujeitos históricos, são autores de diários de viagem. Esses testemunhos de vida, registrados em documentos de viagem, serão manipulados na ficção carpentieriana, ao situar esses personagens, agora literários, frente a sua própria escrita como críticos dos transcendentais sucessos que marcaram suas vidas. Esses olhares sobre si mesmos, e com perspectiva histórica, permitem, no texto, uma original construção das estratégias pragmáticas do relato.

Mastai, como catequizador, possui um ideal religioso, é chamado para tal empreitada por motivos políticos da Igreja Católica, porém cumpre com seu papel de missionário, pregador cristão que representa. Colombo, por sua vez, conquistador, possui um motivo político para buscar as chamadas Índias, porque defende os interesses de uma Coroa que propiciou sua partida, e, correlacionado a isso, é afamado, envaidecido e reconhecido para a eternidade. Mastai, enquanto Papa Pio

IX, também aspira a esse reconhecimento, quando considera o reconhecimento que poderá granjear no Vaticano ao beatificar um santo viajante que preze a América.

Traços como a ambição e o espírito de aventura são compartilhados por esses personagens, porém cada qual é movido por um objetivo de viagem específico, e nisso está a diferença na ação de olhar a América e de narrá-la.

Pio IX observa este continente desde o estranhamento, como qualquer viajante, mas rapidamente começa a entender estas terras como um espaço bruto em processo de gestação, em período de lapidação de um povo com sentido cultural muito próprio, que racionaliza de forma bastante particular sua essência americana, compreendendo sua formação embasada em encontros híbridos de mescla étnica.

Já Cristóvão Colombo não nega sua categoria usurpadora. Como conquistador, a América é um espaço que serve única e exclusivamente como fonte de riqueza e glória. A terra é analisada somente pelo viés da extração de produtos, sua gente é entendida como boçais selvagens e sua cultura é reconhecida como propagação do demônio. Sua visão de América, já na velhice, é a de uma grande mentira, um grande equívoco que lhe facilitou a glória.

A noção de autoria e o questionamento da veracidade da enunciação de um relator são tópicos pensados a partir do entendimento de que um relato parte de um olhar que é único e contextualizado. Essa reflexão é proposta por Carpentier por meio de seus dois viajantes ficcionais, os quais contam, em seus relatos de viagem, o que observam da América. Por meio desses personagens relatores, além de questionar a questão da fidedignidade do olhar, o escritor questiona, paralelamente, os textos que nos originam e nos representam, interrogando o ponto de vista e a perspectiva desses sujeitos, expressados em seus relatos.

Em um evidente processo de dessacralização histórica, Carpentier apresenta Mastai e Colombo como seres profundamente humanizados, em parte ingênuos, em parte ambiciosos, errôneos, sonhadores, idealizadores, mentirosos, aproveitadores, pecaminosos, entre tantos outros traços que os identificam como humanos. Essas figuras são recuperadas como homens de carne e osso, geniais e arrojados, nem heróicos, nem grandes, simplesmente em suas dimensões humanas, sujeitos às fraquezas de suas condições e de suas épocas. A viagem do descobridor e a do missionário, além do marco geográfico que representa, é mais um capítulo no caminho em busca da identidade latino-americana, em busca do homem como ser

propenso a erros, a acertos, que, por mais ilusões quixotescas que possua e frustrações que sinta, nem tudo é derrota, mas sim aprendizagem.

O fato de ambos serem personagens humanizados não anula sua significação como seres singulares. Pelo contrário, essa é uma recorrência nas narrativas de Carpentier: humanizar as personagens partindo de suas fragilidades e seus erros, já que o equívoco é parte constituinte da concepção histórica de Carpentier. É nessas fraturas que reconhecemos a visão complexa que o escritor cubano tem da identidade e da história.

A condição discursiva de todo relato é discutida no capítulo “La mano”, em que todos os personagens contestam e valoram narrativas embasadas em argumentos unilaterais e profundamente interesseiros. Logo, deixa pairar a dúvida de até que ponto devemos crer em um documento escrito, já que este é manipulação direta de seu enunciador.

Todo relato é parcial, intencional, manipulado, influenciado e propenso a ser questionado, já que é reflexo de um ponto de vista e de uma perspectiva na ação de olhar. Este texto que terminei de escrever é o registro da minha maneira de pensar, e ele expressa o meu olhar sobre determinado tema. Aqui está explícito o meu ponto de vista e a minha perspectiva. Tenho objetivos específicos, dentro da minha condição de mestrandia; utilizo teorias que oferecem suporte para aquilo que quero declarar e, segundo meu posicionamento, sustento a minha visão sobre o olhar viajante e suas implicações em *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier. Possivelmente outra pessoa entenda as mesmas questões de maneira diferenciada, e será uma verdade também. O que é verdadeiro para um indivíduo não o é necessariamente para outro. Existem verdades, e não uma única verdade. Aqui apresento a minha.

A minha viagem, de aproximadamente trinta e seis meses, me permite afirmar que esta dissertação é um relato parcial, intencional, manipulado, influenciado e propenso a ser questionado, já que é expressão do meu ponto de vista e da minha perspectiva, da minha ação de olhar.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Alejo Carpentier citadas:

CARPENTIER, Alejo. *Guerra del tiempo*. La Habana: UNION, 1963.

_____. *Los pasos perdidos*. La Habana: Arte y Literatura, 1974.

_____. *Concierto barroco*. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

_____. *Crónica*. La Habana: Arte y Literatura, 1976.

_____. *El reino de este mundo*. La Habana: Pueblo y Educación, 1979.

_____. *Conferencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

_____. *El arpa y la sombra*. Alcalá de Henares: Universidad, 1994.

2. Sobre a obra de Alejo Carpentier:

AGUIAR, Maria Alice. O embuste da palavra em *A harpa e a sombra* de Alejo Carpentier. In: TROUCHE, André Luiz; REIS Livia de Freitas (Org.). *Hispanismo 2000*. Associação Brasileira de Hispanistas, 2001.

BARRIENTOS, Juan José Colón, personaje novelesco. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 437, p. 45-62, 1986.

BENETELE, Gertrudes Maria de Andrade. *Discurso histórico e discurso literário na obra de Alejo Carpentier: uma "variación" de El arpa y la sombra*. Disponível em: <www.ufes.br/~mlb/multiteorias/text.asp>. Acesso em: 15 mar. 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1983.

_____. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

DURAN, Juan. Un nuevo epílogo de la historia: *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. *Casa de las Américas*, n. 25, p. 100-110, 1981.

FAMA, Antonio. Historia y narración: *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier. *Rev. Iberoamericana*, v. 52, n. 135-136, 1986.

GARCIA CARRANZA, Araceli. *Bio-bibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

GONZALEZ, Aníbal. Ética y teatralidad: *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. In: _____. *Abusos y admoniciones: ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. México: Siglo XXI, 2001.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier. *UNION: revista de literatura y arte*, La Habana, UNEAC, n. 37, p. 4-13, oct.-dic. 1999.

_____. Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana. *La Nueva Torre (Nueva Época)*, n. 7, 1988.

_____. Últimos viajes del peregrino. *Revista Iberoamericana*, n. 154, ene.-mar. 1991.

_____. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

LE RIVEREND, Julio. Conciencia histórica en Carpentier. *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, año 6, 1988.

MARQUEZ, Alexis. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1982.

MILTON, Heloísa Costa. *As histórias da história: retratos literários de Cristóvão Colombo*. São Paulo, 1992. Tese [Doutorado] – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PADURA, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.

_____. Alejo Carpentier: passos nos caminhos da identidade. In: BERND, Zilá (Org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. p. 76-90.

_____. Escritas do entre-lugar: uma poética da viagem na obra de Alejo Carpentier. *Revista Brasileira do Caribe*, Centro de Estudos do Caribe no Brasil, UFG, v. 6, n. 12, p. 319-338, 2006.

_____. Poéticas del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. *Contextos*, Universidad de los Andes, Segunda Etapa, n. 12, p. 23-42, 2006.

_____. El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*. *Contextos*, Universidad de los Andes. Segunda Etapa, n. 13, p. 60-76, 2007.

_____. Poética del viaje: la tradición cervantina en la novela latinoamericana de la alta modernidad. *Islas*, Universidad Central de Las Villas, v. 146, 2005.

SAUNDERS, Rogelio. *El teatro de sombras americano (o Cristóbal Colón revisitado)*. Disponível em <<http://www.habanaelegante.com/Spring2004/ExpresionDos.html>>. Acesso em: 21 fev. 2007.

SILVA, Liliam Ramos. *Entre a 'verdade' e a ficção: um outro olhar sobre o romance histórico em El arpa y la sombra de Alejo Carpentier*. Disponível em: <online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/25/17>. Acesso em: 14 fev. 2006.

SUVIRON, Begoña. Entre El arpa y la sombra: la mano... Construcción y deconstrucción del personaje histórico y héroe mítico Cristóbal Colón en la obra de Alejo Carpentier. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 30, p. 207-225, 2001.

TINEO, Gabriela. *Variación cubana: las tierras del mar Caribe en El arpa y la sombra de Alejo Carpentier*. Universidad Nacional del Mar del Plata. Disponível em: <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n05/articulos/variacion.html>>. Acesso em: 7 nov. 2005.

VÁZQUEZ PÉREZ, Marlene. La historia como fuente de lo real maravilloso: valor de la metadiégesis en *El arpa y la sombra*. *La Colmena*, Revista de la UAEM, México, v. 39. Disponível em: <www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena39/Aguijon/Marlene.html>. Acesso em: 7 nov. 2005.

3. Sobre teoria da narrativa:

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, W.; ADORNO, T.; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, J. *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FRIEDMAN, Norman. El punto de vista. In: SULLÁ, Enric. *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.

PRADA OROPEZA, Renato. El narrador y el narratario: elementos pragmáticos de la comunicación literaria. In: _____. (Org.) *La narratología hoy*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1986.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

4. Sobre filosofia do olhar:

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PINTO-CORREIA, João David. Deslumbramento, horror e fantasia: o olhar ingênuo na literatura de viagens. In: _____ (Coord.). *O olhar do viajante: dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina – CLEPUL (Centro de Literatura e Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa) – L3, 2003.

TIBURI, Márcia. *Aprender a pensar é descobrir o olhar*. Disponível em <www.artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=26>. Acesso em: 28 nov. 2006.

5. Sobre viagem, viajantes e ficções de viagem:

AINSA, Fernando. Entre Babel y la Tierra Prometida: narrativa e inmigración en la Argentina. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, n. 1, 2000: *Migrations en Argentine*.

AZEVEDO, Ana Maria de. O índio brasileiro (o “olhar” quinhentista e seiscentista). In: CRISTÓVAO, Fernando (Coord.). *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Coimbra: Almedina – CLEPUL (Centro de Literatura e Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa), 2002.

BAENA MOLINA, Rosalía. *Nadine Gordimer: perspectiva, imaginación, identidad*. Salamanca: Colegio de España, 1998. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/servlet/aleaut?codigo=187952>. Acesso em: 15 abr. 2006.

BERND, Zilá. A dupla face da viagem: a reencarnação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das Américas. In: PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: Ed. da UFF, 2004.

CASTELO BRANCO, Dilma. A viagem como procura de identidade. In: PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: Ed. da UFF, 2004.

CHAMPEAU, Geneviève. *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid: Verbum, 2004.

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1997.

COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1998.

CRISTÓVÃO, Fernando. Da “boa-fé” colonizadora à “má-fé” colonialista e racista. In: _____. (Coord.). *O olhar do viajante: dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina – CLEPUL (Centro de Literatura e Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa) – L3, 2003.

_____. Do tema da viagem na literatura ao subgênero literatura de viagens. In: _____. (Coord.). *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografia*. Coimbra: Almedina – CLEPUL (Centro de Literatura e Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa), 2002.

CRIVĂT, Anca. *Los libros de viajes de la edad media española*. Bucaresti: Editora Universitatii, Universitatea din Bucaresti, 2003.

GIL, Juan. Viajes y viajeros: modalidades y motivaciones desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.). *O olhar do viajante: dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina – CLEPUL (Centro de Literatura e Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa) – L3, 2003.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. *O romance que lê as leituras da história*. Disponível em <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo13esp.htm#Subir>>. Acesso em: 13 jan. 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. *Cultura Vozes*, São Paulo, v. 90, n. 2, p. 2-19, mar.-abr. 1990.

LIMA, Luís Costa. O transtorno da viagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

LIVON-GROSMAN, Ernesto. *Geografías imaginarias: el relato de viajes y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

PINTO, João Rocha. A viagem: memória e espaço. *Revista de História Econômica e Social*. Lisboa: Sá da Costa, n. 11-12, cap. VI, p. 215-240, 1989.

PORTO, Maria Bernardette. Tradução e travessia de fronteiras: viagens pela América na literatura quebequense contemporânea. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Recortes transculturais*. Niterói: ABECAN/EDUFF, 1997. p. 75-90.

_____. (Org.). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: ABECAN/EDUFF, 2000.

_____. (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF, 2004.

PRATT, Mary-Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

REIS, Carlos. Introdução à leitura das *Viagens na minha terra*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1991. p. 12.

SARACENI, Gina Alessandra. Miradas peregrinas, escrituras errantes: viaje, cultura e identidad en América Latina. *Estudios*, Universidad Simón Bolívar, ano 8, n. 16, jul.-dic. 2000.

SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SILVA, Regina Simon. As impressões da América na visão de uma viajante: Flora Tristán e o Peru. Disponível em <http://www.ile.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Regina%20Simon%20da%20Silva.doc>. Acesso em: 17 dez. 2006.

TODOROV, Tzvetan. Viajeros modernos. In: _____. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI, 1991.

6. Complementar:

AÍNSA, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alhambra, 1986.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOLAÑOS, Aimée. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.

BURGOS, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Orígenes, 1985.

CHAPPIANI, Lúgia; AGUIAR, Flavio (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

COLON, Cristóbal. *Textos y documentos completos: relaciones de viajes, cartas y memoriales*. 2. reimpr. Madrid: Alianza, 1989.

FERNANDEZ MORENO, César (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Grijalbo, 1988.

LORGES, Roselly de. *Cristóbal Colón: historia de su vida y viajes*. México: J. R. Barbadillo, 1876.

OVIEDO, Carlos. Diario del viaje a Chile de Juan M. Mastai Ferreti (Pio IX). *Historia*, Santiago de Chile, n. 1, p. 205-284, 1961.

OVIEDO, José Miguel. *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

REYES CELEDÓN, Esteban. *O conceito de beleza na metafísica cervantina: a desconstrução de um ideal*. Rio de Janeiro, 2007. Tese [Doutorado] – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: UFSM, 1996.