

EPIFANIA VENEZUELANA OU O BARROCO EM *CUMBE*

VENEZUELAN EPIPHANY OR THE BAROQUE IN *CUMBE*

Felipe França Ferreira*
Samuel Anderson de Oliveira Lima**

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de identificar e analisar as manifestações do barroco no romance *Cumbe*, do venezuelano Néstor Luis Garrido. Tal análise se dá através da observação de elementos formais e de conteúdo, com a discussão sobre a relação entre o barroco e a culinária e a mestiçagem. Outro elemento dessa manifestação que será objeto de análise no romance é o acento católico/hispânico sem detrimento do que é americano. *Cumbe* é um romance que desconfia da história como verdade absoluta, com “h” maiúsculo. Severo Sarduy, Lezama Lima, Alejo Carpentier e Édouard Glissant, entre outros, são os referenciais teóricos de análise e comparação.

PALAVRAS-CHAVE: Cumbe. Barroco. Neobarroco.

ABSTRACT: This article aims to identify and analyze the manifestations of the baroque in the novel *Cumbe*, by Venezuelan author Néstor Luis Garrido. This analysis is carried out through the observation of formal and content elements, with a discussion of the relationship between the baroque and cuisine and miscegenation. Another element of this manifestation that will be the object of analysis in the novel is the Catholic/Hispanic accent without detriment to what is American. *Cumbe* is a novel that distrusts history as absolute truth, with a capital “h”. Severo Sarduy, Lezama Lima, Alejo Carpentier and Édouard Glissant, among others, are the theoretical references for analysis and comparison.

KEYWORDS: Cumbe. Baroque. Neobaroque.

* Professor substituto no Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

** Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Editor-chefe da Revista Odisseia.

Introdução

Cumbe é um romance de autoria do escritor venezuelano Néstor Luis Garrido cuja narrativa se passa no fictício povoado costeiro de mesmo nome que o título e onde se narra a história da peleja entre as irmandades locais da *Santa Hermandad de San Juan Bautista de Cumbe*, congregação dos *aristoi* do povo e que fundou o povoado, e a *Egregia Cofradía del Santo Apóstol de Palenque de la Costa*, grupo considerado *forastero*, cuja origem é incerta segundo o poder oficial e uma “mancha” na negritude do lugar.

A imposição de uma verdade absoluta como discurso oficial que rege a vida no povoado é o eixo central de *Cumbe*. O objetivo deste artigo, pioneiro em sua proposta e na utilização do material analisado, é apresentar uma análise de algo que Isaac Nahón Sefarty pôde identificar já no prólogo da obra: “un barroquismo lleno de expresiones populares” (2024, p. 14), porém, além desse barroco textual, também serão analisadas temáticas barrocas.

299

Cumbe tem o sabor americano da diversidade e também o requinte dos textos jesuíticos. Essa obra de Néstor Garrido apresenta uma dupla via barroca: os artifícios utilizados no texto e as temáticas nele abordadas. O escritor venezuelano honra sua herança hispânica e católica, ao mesmo tempo que trazendo a modernidade da miscigenação, de uma Venezuela que se abre ao mundo, uma literatura que pinta bem os povoados da costa caribenha e, por isso mesmo, levanta debates universais.

Néstor Garrido é um escritor *sin complejos*, que enxergou no barroquismo a maneira de ser fiel a todo o tesouro deixado pela hispanidade. *Cumbe* é um romance que aborda desde os prejuízos e as violências da *leyenda negra*, embora não se negue nele os horrores da conquista, até as delícias da cozinha venezuelana. É uma obra que desconfia da história com maiúscula, do relato oficial que pretende encerrar vivências e definir comportamentos, da narrativa que inventa e condena opositores. É romance que duvida das oficialidades que definem pensamentos e posturas, que lança um olhar desconfiado sobre a

pureza das identidades, e evidencia como os que se consideram oprimidos podem se converter nos opressores que tanto criticam.

Os artifícios barrocos em *Cumbe*

A concepção de barroco utilizada será a de Severo Sarduy (1979), quem aponta três principais manifestações textuais do barroco moderno, ou seja, o neobarroco: a substituição, que é a troca de um signo linguístico por elementos que o definem sem tanta obviedade. A proliferação, uma leitura radiante em torno de um signo que acaba sendo dado por partes. A condensação, uma sobreposição de imagens “amarradas” por um símile (*como, como se fosse, parecido a, semelhante a, igual a...*), que possui semelhança com outra manifestação barroca muito presente na arquitetura e nas vestimentas: a dobra (*la pliegue* em espanhol), e sobre a qual o filósofo francês Gilles Deleuze em seu *A dobra - Leibniz e o Barroco* (1991) e o artista plástico brasileiro Sérgio Romagnolo em *A dobra e o vazio - questões sobre o barroco e a arte contemporânea* (2018) já refletiram.

300

Já nas primeiras linhas de *Cumbe*, é possível observar a presença de uma dobra, ou seja, de um detalhe no texto que se lança a partir de outro detalhe e que com isso cria um tecido volumoso, dobrado, acumulado, portanto:

Ante sus pupilas se iban descubriendo aquellas pesadas puertas, tan altas como las de una catedral gótica, una reliquia donada por un ebanista anónimo que estuvo trabajando en ellos durante quince años -como penitencia por un pecado inconfesado- cuando el pueblo llegó a su bicentenario y con jolgorios recibió la presencia del gobernador del estado y un secretario del ministro de Obras Públicas de la otra Junta Militar (Garrido, 2024, p. 17).

Da porta se vai para o detalhe da doação de um ebanista, este sendo um tipo de marceneiro, mas como a prosa barroca não se agrada de inserir em seu conteúdo elementos previsíveis, signos imediatos, linguagem referencial, elege-se tal termo. Além de apontar a doação das portas realizada pelo ebanista, fala-se do tempo de duração do trabalho, dedicação obreira, da penitência, do pecado, para em seguida concluir com a chegada de figuras políticas. Em um só parágrafo, concentra-se todo um tecido dobrado, toda uma

acumulação, marca barroca na arquitetura e na literatura, o que Sarduy (1979) chama de *horror vacui*. O barroco tem ojeriza ao vazio, rejeitou-o sempre, e a literatura latino-americana, principalmente a produzida a partir de 1950, o sabe precisamente.

Na descrição que há, ainda no início de *Cumbe*, dos dois *San Juanes* de cada uma das confrarias, percebe-se o artifício da substituição:

uno mirando arriba y con el dedo índice apuntando a las enaguas de la Virgen de Covadonga, que el cura anterior había puesto en un altarcito encima del nicho del Bautista, y el otro, libro en mano y con un águila al costado, con los ojos de cristal eternamente fijos en los pies del que agoniza en el madero (Garrido, 2024, p. 18).

Em lugar de nomear previsivelmente com *Jesus* ou *Cristo*, opta-se por nomear através de um detalhe que o leitor precisa decifrar. *Madero*, neste caso, sinônimo de cruz, já remete ao local da agonia de Jesus Cristo, mas este não aparece nomeado, mas sim dado substituído por traços que compõem as referências que o cercam. Gabriel García Márquez realiza essa mesma operação em *El coronel no tiene quien le escriba* ao se referir a um guarda-chuva como “un misterioso sistema de varillas metálicas” (García Márquez, 2004, p. 11). A substituição é um mecanismo barroco que desafia a função referencial da linguagem, pois é arte do desperdício e contraria economias com a escrita.

Pouco depois deste último trecho citado, uma substituição com o mesmo tom é realizada. Francisco Javier, o padre de Cumbe, no segundo domingo de maio de 1998, dava a eucaristia aos fiéis, cerimônia essa na qual “los íconos de ambos prohombres de la fe abrirían sus ojos de porcelana y observarían la presentación del dios hecho hombre” (Garrido, 2024, p. 19). Outra vez o nome de Cristo é substituído por algo que o envolve, mas agora pela sua divindade manifesta em carne. Contudo, é importante frisar que essa manifestação da substituição é duplamente barroca: em primeiro lugar ela atende à teoria sarduyana do neobarroco no tocante à troca do signo em sua previsibilidade, bem como explora o caráter católico que nunca deixou de ser componente do barroco, embora este seja hoje abordado academicamente muito mais pela ótica do formalismo textual.

Esse mesmo caráter católico-barroco, presente do início ao fim de *Cumbe*, é também perceptível na descrição feita dos fiéis na missa oficiada pelo padre Francisco Javier Acosta:

se distribuían en los bancos de madera las beatas que aún usaban velo, rosario y misal; las muchachas casaderas con las nalgas forradas en *cotton lycra* y *topless* impúdicos reteniéndoles las tetas; los zagaletos en chancletas de plástico y franelas alusivas a la última campaña electoral; los niños promeseros disfrazados de *sanjuaneros* con sombreros de paja y cayado, o águilas de yeso y libros en las manos; y mujeres y hombres arrepentidos, a los que las faltas pasadas les habían dejado una sentencia de muerte en la sangre (Garrido, 2024, p. 19).

Tal trecho é o que Sarduy (1979) chama de proliferação, manifestação barroca das mais recorrentes na literatura latino-americana. Em torno de *fiéis na missa* é feita toda uma leitura radiante, proliferada, rica em detalhes, evidenciando grupos sociais e suas respectivas vestimentas. Se a substituição utiliza *um muito* que poderia ter sido dito com *um pouco*, a proliferação constrói em torno de *um pouco* todo *um muito*. É a parte que é o todo, lembrando o fractal, figura conceituadamente neobarroca; nela está uma parte que representa o todo, a parte substituindo o todo. Essa relação é muito apreciada pelos poetas barrocos, como neste soneto de Gregório de Matos (2010, p. 326):

O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte;
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo o todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço que lhe acharam, sendo parte,
Nos diz as partes todas deste todo.

O povoado de Cumbe é comandando pelo alcaide Alcides Liendo, cuja filha, Leonora Epigmenia, é assim descrita:

a diferencia de Alcides, era una muchacha sencilla y querendona, lo que contrastaba con su enorme estatura -tanto o más que un hombre acuerpado- y una cara adornada con unos profundos ojos verdes, que servían de espejos de agua en aquella playa de arena de basalto que era su cutis (Garrido, 2024, p. 21).

Nesse fragmento, a pele muito negra de Leonora é comparada à rocha vulcânica formada a partir do esfriamento do magma, muito presente nas profundezas do mar, nas ilhas e nos continentes, e que também está entre as rochas mais abundantes na superfície terrestre. Não há a presença do *como*, *do semelhante a*, *do parecido a* ou *parecido com*, símiles que engendram a condensação/dobragem, entretanto, é inegável a “amarração” entre duas imagens que resultam numa terceira ainda mais potente.

Em *Del amor y otros demonios*, Gabriel García Márquez, escritor caribenho e barroco assim como Néstor Luis Garrido, realiza em duas oportunidades a mesma operação, embora com características físicas distintas: “Tenía muy poco de la madre. Del padre, en cambio, tenía el cuerpo escuálido, la timidez irredimible, la piel lívida, los ojos de un azul taciturno, y el cobre puro de la cabellera radiante” (2001, p. 20) e “envuelta en la marejada de cobre de la cabellera” (2001, p. 71). Essa presença de rochas, metais e diversos outros elementos químicos são uma constante em escritores barrocos.

O próprio García Márquez em outras diversas novelas oferece exemplos dessa utilização. Irlemar Chiampi (2001) considera que o barroco foi inserido na literatura latino-americana com o pioneirismo de Rubén Darío (1867-1916). O poeta nicaraguense, em *Canción de Carnaval*, diz “Para volar más ligera,/ponte dos hojas de rosa,/como hace tu compañera/la mariposa./Y que en tu boca risueña,/que se une al alegre coro,/deje la abeja porteña/su miel de oro” (Darío, 1949, p. 616). O barroco tem uma atenção especial pelo ouro e demais metais, bem como por elementos rochosos, químicos, celestiais.

E Rubén Darío, responsável pela primeira introdução do barroco nas letras americanas (Chiampi, 2001), foi inegavelmente leitor de Luis de Góngora y Argote (1561-1627), talvez a grande expressão da poesia do barroco espanhol, e quem por sua vez escreveu:

Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñado al sol relumbra en vano;
Mientras con menosprecio en medio el llano
Mira tu blanca frente el lilio bello;

Mientras a cada labio, por cogello,
Siguen más ojos que al clavel temprano,
Y mientras triunfa con desdén lozano
Del luciente cristal tu gentil cuello,

Goza cuello, cabello, labio y frente,
Antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

No sólo en plata o viola troncada
Se vuelva, más tú y ello juntamente
En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.
(Góngora, 1985, p. 230).

Essa presença metálica e química foi uma das muitas heranças que chegaram às letras americanas oriundas do barroco espanhol, indo de Rubén Darío a García Márquez e desaguando em Néstor Garrido. O barroco é uma constante ao longo de muitas épocas, manifestações e territórios, como afirma Eugenio D'Ors (1993). Néstor herdou esse barroco e foi fiel a sua herança em *Cumbe*.

304

Severo Sarduy tinha um especial apreço pelo mundo asiático, oriental de maneira geral. Japão, China, Tibet e Índia são culturas que lhe provocavam deslumbramento por seu barroquismo: “Utilizo siempre [...] un fieltro japonés muy fino” (Sarduy, 2002, p.15) e “Debo a Octavio Paz el regalo más extraordinario que alguien puede hacer: la India” (2002, p. 31), e certamente se agradaria de uma dobragem realizada em *Cumbe*:

Entonces, comenzaba el acto de la batalla: designados por ellas, dos hombres simulaban una pelea con machetes en una danza lenta, acompasada, como si se tratara de un tai chi afroamericano, al son de mina, curbata, culo'e puya y tambor batá, que terminaba cuando las armas se acercaban y aceleraban el ataque para lograr *sacarles candela* a las dos hojas afiladas que volaban por el aire, momento en que los tambores paraban (Garrido, 2024, p. 25).

Um *tai chi afroamericano* é uma imagem condensada e mestiça, que une duas culturas longínquas no globo e do tipo que provocaria prazer em Sarduy. O *como* “amarra” duas manifestações e gera uma imagem mesclada e potente: Japão e

África unidos em terras venezuelanas. Barroco do multiculturalismo, barroco da possibilidade da convivência com os diferentes e da união entre eles.

São numerosas e intensas as dobragens em *Cumbe*. Nas brigas e nos insultos que as comadres Gerania e Neomenia trocam ao longo de muitas passagens da obra, lê-se: “-¡Memorias, comadre! - dijo - Neomenia poniendo los dedos de la mano derecha todos juntos en forma de conito, que extendió hacia Gerania del Cristo, moviéndolos como una arañita caminando sobre un mantel” (Garrido, 2024, p. 31), e mais uma vez duas imagens se condensam e acabam engendrando uma nova. Cumbe é também um paraíso do surf, e um grupo de jovens *guaros* chega até ele para desfrutar de suas ondas:

Se soltaron las manos, alzaron los brazos, gritaron una consigna en inglés, se descalzaron, se pusieron bronceador y cogieron las tablas. Avanzaron hacia el agua y una inmensa ola, como una pared de cristal verdusco, vino hacia ellos (Garrido, 2024, p. 42).

É o mar do Caribe venezuelano descrito em comparativo com o brilho de um cristal esverdeado. Um mar como nenhum outro. Mar de Colombo e outros navegantes conquistadores, mar de García Márquez, mar de Lezama Lima e também de Néstor Garrido. Em outro fragmento: “como perros sumisos de Pavlov¹” (2024, p. 46) para dizer do caráter adestrado do povo de Cumbe, dominado por discursos e sem oferecer oposição.

O recurso barroco da substituição se demonstra também na narração de um divertimento sexual do qual dois dos surfistas visitantes desfrutam: “Yhou y Correia estaban descargando sus gónadas en sendas fundas de látex entre las piernas morenas anónimas que les dieron cabida en las piezas de atrás del bar” (Garrido, 2024, p. 55). As *gónadas* ao invés de *testículos*, *sendas fundas de látex* ao invés dos simples *preservativos*, e, além disso, o caráter perifrástico desse

¹ Pavlov foi um fisiólogo russo que utilizou cães para demonstrar que o sistema digestivo destes poderia ser ativado por estímulo condicionado, como um sininho. Essa é uma metáfora que se aplica com precisão ao povo de Cumbe, pois os moradores têm suas horas, seus afazeres, sua história e seu comportamento ditados pelos discursos do alcaide Alcides Liendo e do historiador oficial, o senhor Baltasar López de Ceballos.

barroco que se nega a nomear e descrever com simplicidade, acumulando detalhes ligados pelo *que*. Arte que se opõe à singeleza.

A digressão faz com que haja sempre uma afasia leitora, isto é, um sufocamento para o leitor. A prosa barroca é acumulativa, incessante, rebelde, que não é de superfície linear e comportada:

Los bancos de la iglesia San Juan Bautista de Cumbe estaban ansiosos porque no sabían si podían seguir soportando el peso de las nalgas incómodas, cientos de ellas, que no se quedaban quietas a la espera de que empezara la misa en memoria del difunto del día. Si hubieran sido humanos, los muebles de madera de caoba habrían rezado para que la osteoporosis que el comején les había producido en años de desidia no hiciera que los gordos cuerpos de los fieles congregados los hundieran en el piso de cemento del templo playero (Garrido, 2024, p. 91).

A vírgula que demora a aparecer é a pausa que se nega a vir. O barroco é a desmesura, é a palavra que busca atingir os céus, levando o seu leitor até eles. Se no Renascimento a medida foi o homem, no Barroco foi a grandiosidade de Deus, quem deu ao homem um banquete na terra. Dos móveis de madeira de *caoba* (mogno) ao cimento do chão da igreja são quatros linhas sem interrupções.

No trecho “el corazón se le puso aguado y arrugado como la cáscara de un tomate podrido al sol” (Garrido, 2024, p. 131) há outra dobragem-condensação; a tristeza do coração potencializada pelo tomate murcho e podre. Duas imagens que se somam para gerar uma terceira mais potente. Convencer pelo poder da imagem condensada com outra: eis outra ferramenta barroca de Néstor Garrido.

Também há proliferação para *pájaros venezolanos*. Não é exagero ou equívoco dizer que a literatura barroca latino-americana faz uma reunião de materiais de suas terras: fauna, flora, hidrografia e geografias diversas. Em *Cumbe*, um exemplo preciso dessa manifestação está em:

Al patio central de su casa ya no venían en las tardes los vencejos lomimarrón, los gallitos de laguna, el alegre chirulí, las ponchitas, los güiriríes, las guacamayas, los loritos carasucia, el alcaraván compañero, las garcitas verihoguereñas ni mucho menos las 735

especies ornitológicas de Girardot a saciar la sed en el aljibe o en los bebederos que ella y su nana hicieron con botellas de plástico como trabajo final de sexto grado, a cargo de la maestra Lanz, quien había dado como otra opción hacer con ellos unos folclóricos quitiplás para las fiestas locales (Garrido, 2024, p. 145).

A citação de vários pássaros com seus exóticos e seus curiosos nomes, e em seguida a quantidade exata de espécies de aves fomentam a apresentação de uma rica e encantadora natureza venezuelana. Natureza proliferada, podendo ser descrita apenas por uma prosa barroca, segundo Alejo Carpentier:

Nosso mundo é barroco pela arquitetura - isso não precisa nem ser demonstrado - pelo arrevesamento e complexidade de sua natureza e vegetação, pela policromia de tudo quanto nos cerca, pela pulsação telúrica dos fenômenos aos quais ainda estamos submetidos (Carpentier, 1987, p. 126).

E para enfatizar o caráter digressivo, perifrástico e proliferado do trecho citado, ao final ainda se acrescenta detalhadamente a maneira como os bebedouros foram feitos e em que contexto. Nesses núcleos proliferantes barrocos, nos quais impera a aversão ao vazio, há sempre um detalhe que invade outro, gerando em um só parágrafo uma abundância de detalhes.

O tempo cronológico da narrativa é o ano de 1998, embora as temáticas da obra possam ser aplicadas atemporal e universalmente. Cumbe vive uma febre de violência e o narrador, um bêbado de botequim, explora o passado pacífico do povoado: “Cumbe ya no era Cumbe, al menos no el que ella conoció: aquel pueblo donde la hermandad y la bonhomía florecían como la escoba de bruja entre los cacaotales” (Garrido, 2024, p. 145). A vassoura de bruxa é uma praga fúngica que invade as plantações de cacau e cupuaçu, sua proliferação é rápida e abundante como a prosa de *Cumbe*. Essa dobragem-condensação potencializa a imagem de um povoado que apodrece sob uma praga.

Há também dobragem-condensação de caráter bíblico, que evidencia a perspectiva católica de *Cumbe*:

Caminaba con la cabeza gacha de tanto bochorno, no fuera a toparse con Mariíta o con algún tamborero, mientras lloraba amargamente como la Magdalena cuando la chusma quería apedrearla y Jesús aún no se había percatado del destino de su futura seguidora (Garrido, 2024, p. 148).

A comparação realizada entre a postura de Leonora Epigmenia e a Madalena da Bíblia reforça a espiritualidade cristã na obra sem que haja prejuízo e desmerecimento a outras. O símile diz muito sobre um povoado hipócrita, impiedoso e herdeiro de um passado que lhe confere uma superioridade fictícia sobre os *palenqueros*, designação da qual faz parte a jovem Leonora.

A proliferação não possui descanso em *Cumbe* e sua leitura radiante e desmedida dessa vez se dá em torno do signo *objetos de casa*, quando a polícia já está em estado de perseguição e captura contra os *palenqueros*, confraria rival a dos *cumberos*, possuidores do poder de dizer e da “verdade histórica” no povoado:

las cortinas de terciopelo morado obispo, los muebles que sacaron fiados de unos árabes de Masada, los estantes con conservas de coco que vendía la familia para sostenerse, el altarcito de la Virgen del Carmen; la nevera sin escarcha recién comprada, aunque vacía después de que los policías se llevaran hasta el queso; los álbumes de fotos de las vacaciones en Puerto Borburata, el diploma de Régulo Segundo que lo acreditaba como técnico superior en Coctelería egresado en la promoción XV de la Academia Americana, de Numancia; la cama con copete de peluche rosado de la nieta, a quien los viejos cuidaban mientras la madre hacía carrera en las pasarelas de Antofagasta; los discos de Michael Jackson cuando cantaba con *Las Cuatro Monedas*; la peinadora de Martica, su esposa, finamente adornada con recuerdos de últimas noches y bautizos, vaciados en moldes con barbotina y decorados a mano alzada, tras un horneado de dos horas; el armario donde se guardaba el pino de plástico con que se ponía la Navidad, a pesar de que la Rehistórica lo tenía prohibido; el tobo azul de recoger agua y con el que se bañaba toda la familia y, por último y no por ello menos importante, el techo de caña brava, que se desplomó sobre el resto de los coroticos que con tanto sacrificio habían comprado a lo largo de los años (Garrido, 2024, p. 153).

Em torno de *objetos da casa* constrói-se toda uma cadeia que circunscreve o signo e lhe confere uma certa ornamentação. A narração nega-se a nomear em caráter economizado, pois a prosa barroca é fiel ao seu exagero aristocrático, à sua abundância celestial. E tantas coisas e imagens descritas em proliferação justamente para acentuar a gravidade da corrupção e da violenta perseguição imposta pelo regime de Alcides Liendo.

Outra dobragem-condensação inegavelmente barroca é a que descreve a batalha entre as confrarias e a pressão sobre os *Testemunhas de Jeová*, que se

negaram a escolher algo completamente alheio a eles: “mientras que los machetes con los que se hacía la batalla de los Juanes aparecían como lanzas en un cuadro de Diego Velásquez” (Garrido, 2024, p. 166). Esses mesmos facões depois foram utilizados na sanguinária matança dos *cumberos* sobre os *palenqueros*, numa repetição do que houve em Ruanda na mesma década de 1990. A dramaticidade de Velásquez unida à do povoado de Cumbe.

Uma violência aterradora só pode ser descrita com uma linguagem barroca, seguindo as considerações de Alejo Carpentier (1987). A moderna, aberta, mestiça e cosmopolita Leonora Epigmenia perde sua vida após uma grave pedrada assim descrita:

Estaba tan, pero tan aturdida que no logró entender qué era aquella materia pegajosa que parecía clara de huevo a medio cocer que le brotaba del occipital junto a los ingentes borbotones de sangre y que le ensuciaba las manos con las que se sostenía la cabeza para no desvanecerse en medio de aquel silencio de gritos que se iba haciendo crecientemente más viscoso y oscuro (Garrido, 2024, p. 167).

309

Num só trecho se combinam a dobragem-condensação (*parecía clara de huevo*), a substituição com a ampliação para *jorros de sangre* e a afasia das perífrases que se acumulam com a tripla aplicação do *que*. É tão abrangente a potência barroca de *Cumbe* que os artifícios teorizados por Severo Sarduy podem coabitar num só fragmento.

Barroco prazer culinário

Segundo José Lezama Lima em *A expressão americana*, “o banquete literário, a prolífica descrição de frutas e mariscos, é de jubilosa raiz barroca” (Lezama Lima, 1988, p. 90). Ademais, Lezama é autor de um livro que gira sua narrativa ao redor de um banquete, se não, pelo menos tem cenas em torno do ambiente alimentício, *Paradiso*. Essa abundante descrição culinária da qual fala o poeta cubano é de presença constante em *Cumbe*. Um exemplo desse prazer culinário *lezamesco* é o preparo das saborosas *arepas* de Mariíta:

hechas con la receta de la vieja Acianela, su madre, la cual preparaba un sofrito con puerros, cebollas, ajos, ajíes dulces y rocotos de la sierra, más una rama de apio de España con hojas y todo, un toquecito

de sal, salsa inglesa y comino al gusto, de lo que resultaba una pasta untuosa de la que se le echaba una cucharada generosa a la masa de maíz blanco, para luego ponerlas a asar en un budare -en los días de fiesta, se ponía en un fogón a leña- y finalmente comérselas con suero y queso fresco rallado y un par de huevos cochos en salsa de tomate y quimbombó, a la manera de Cumbe (Garrido, 2024, p. 66).

Esse saboroso fragmento vai se desenhando à maneira de uma receita venezuelana, prazerosa e agradável ao barroco paladar *lezamesco*. A comida, a cozinha, a receita, os cheiros e os sabores são também marcas do tempero barroco que Néstor Garrido prepara ao longo de muitos outros trechos de *Cumbe*. Muitas das páginas de *Cumbe* são saborosas e a culinária está disposta nelas como num banquete aristocrático.

E além dessa culinária descrição abundante, que é marca registrada da receita barroca, deve-se notar a presença de ingredientes de diversas partes do mundo. Lezama (1988) fala de um desejo dionisíaco e dialético, desejo de incorporar o mundo, de fazer seu o mundo do outro, e a presença da pimenta da serra, aipo espanhol, salsa inglesa, do asiático e mediterrânico cominho, da indígena farinha de milho e do africano quiabo constitui uma literatura com gosto de mundo reunido. Ainda segundo Lezama Lima (1988), o banquete barroco mistura os dois lados do mar, e isso Néstor Garrido realiza com maestria na sua crônica barroca.

América, Ásia, África e Espanha dispostas e reunidas através de um fragmento com a jubilosa culinária do barroco. Além dos artifícios textuais teorizados por Severo Sarduy, em *Cumbe* há também o barroco da cozinha cujos pratos são feitos de mundo. Essa prolífica descrição barroca da culinária em *Cumbe* representa também um voto de confiança no multiculturalismo, no cosmopolitismo, numa sociedade de mosaico.

A mestiçagem/crioulização de *Cumbe*

É de Alejo Carpentier a citação que inicia esta seção e que inaugura uma abordagem presente ao longo de todo o romance de Néstor Garrido: “toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo”. O continente

americano foi forjado sob o signo da mistura de sangues, culturas e línguas, ou seja, da mestiçagem, e por isso Alejo Carpentier (1987) o considera a terra eleita pelo barroco.

Em *Del amor y otros demonios*, García Márquez oferece um preciso exemplo literário dessa condição americana através do padre Delaura em conversação com o perseguido médico judeu Abrenuncio de Sá Pereira Cão: “a mi edad, y con tantas sangres cruzadas, ya no sé a ciencia cierta de dónde soy”, dijo Delaura. “Ni quién soy”. “Nadie lo sabe por estos reinos”, dijo Abrenuncio. “Y creo que necesitarán siglos para saberlo” (García Márquez, 2001, p. 155). Em *Cumbe*, a mestiçagem está presente em praticamente todos os capítulos, em muitas de suas páginas. Catolicismo e *africanía* dispostos unidos são marcas que se repetem nesse romance miscigenado:

Mientras tanto, los tamboreros, apostados a las puertas de la iglesia, acababan con cuanto resquicio de silencio había en toda la playa con aquellos tambores, cuyos sangneos en honor a ambos santos dieron lugar a sendas procesiones de cantos bantúes y mandingas transformados, por arte de la espada y el olvido, en loas a los santos galileos (Garrido, 2024, p. 23).

311

O barroco de Néstor Garrido é também do sincretismo, de imagens que se potencializam ao se condensarem. A condensação entre tambores, igreja e santos é a marca americana da mestiçagem. A sociedade que o escritor venezuelano pretende em seu romance é a de uma Venezuela aberta, desejo seu que também se estende ao mundo. Daí principalmente vem um dos pontos nodais do seu romance: a dúvida lançada sobre os discursos de pureza étnica através da manipulação histórica. *Cumbe* é também um romance que desconfia dos discursos oficiais.

Se o sangue latino é miscigenado, logo, os discursos de Alcides Liendo, e do cronista e secretário oficial Baltasar López de Ceballos, de que os *cumberos* são os verdadeiros filhos da África enquanto que os *palenqueros* são de origem incerta e responsáveis pela degeneração da verdadeira negritude, mentem.

Cumbe marca uma feroz crítica ao discurso dos nazistas sobre os judeus e dos *hutus* sobre os *tutsis* em Ruanda, 1994, bem como à toda concepção que pretenda encerrar a história e a sociedade numa verdade inquestionável. Refletindo sobre o barroquismo do igualmente caribenho Reinaldo Arenas, José Ismael Gutiérrez (2013, p. 128) diz que sua narrativa “no se aspira a contar una verdad absoluta” e que “su talante barroquista es consecuencia de la percepción que tiene de las sucesivas tiranías que han azotado a Latinoamérica hasta convertirla en un espeluznante infierno” (2013, p. 120). Embora não com a mesma intensidade do sofrimento de Arenas em mãos do castrismo, mas Néstor Luis Garrido também se sente afetado pelos erros do madurismo. Se os regimes impõem medidas, Reinaldo Arenas e Néstor Garrido escapam deles através da desmesura e da desconfiança barrocas.

O discurso que Alcides Liendo e Baltasar López de Ceballos perpetram no povoado é o de que eles, os *cumberos*, “eran un pueblo noble y puro” (Garrido, 2024, p. 96). O perigo dessa concepção apresenta-se como duplo na narrativa: visa o silenciamento da etnia *palenquera*, tão africana quanto a *cumbera* embora o alcaide e o cronista digam que é aquela a detentora da “verdadera africanía” (Garrido, 2024, p. 110), e do que é espanhol: “borrar definitivamente el recuerdo de España” (Garrido, 2024, p. 82).

Esse discurso, historicamente fabricado, e no romance há muitos trechos que comprovam a montagem de tal relato e “verdade”, nega a modernidade e o seu ganho com a contribuição alheia. Esse impedimento ao moderno se dá na obra pela *Rehistórica*, um conceito limitador e que acredita numa pureza antepassada, que obriga o presente a repetir o passado, como se pode observar no caso em que um músico *cumbero* diz a outro: “¿Dónde cojones en el corazón de la Madre África hay guitarras o electricidad, pendejo?” (Garrido, 2024, p. 87), como se na África não houvesse um músico como Ali Farka Touré.

A revelação de que todo o discurso histórico que mantém a dominação ideológica de Alcides e Baltasar López sobre o povoado está baseado em mentiras acontece quando uma carta lida pelo padre Francisco Javier revela

que o fundador do povoado, o idolatrado libertador Rigoberto Palacios, violentou sexualmente a uma menina com quem todos acreditavam haver fugido por ela ter contribuído no desenlace da insurreição libertadora. E outra grande mentira desfeita na obra é a de que o povoado foi fundado em meio a um processo revolucionário, quando na verdade resultou do acordo entre os negros fugitivos e a família do capitão Martín Azcárraga del Campo, quem havia mentido à Coroa a inexistente rendição dos fugidos. A tal terra libertadora foi na verdade fruto de um conluio entre os soldados e os negros, ambos igualmente desviados.

Essa carta lida pelo padre Francisco Javier foi encontrada, segundo o narrador de *Cumbe*, num capítulo apócrifo do livro *San Pedro Claver, el santo de los esclavos*, do escritor venezuelano Picón Salas, censurado pelo bispo de então. Tal citação deste entra como homenagem literária e artifício barroco, como também apontou Sarduy (1979). A literatura neobarroca latino-americana é uma filigrana, um mosaico que vai revelando suas partes, sua constituição. O barroco americano tem nesse potencial canônico, que cita para homenagear, e também para tratar de formação leitora e apresentar, uma de suas principais manifestações.

No trecho em que o padre Francisco Javier lê esse capítulo apócrifo e censurado do livro de Picón Salas, há também o discurso que mais se alinha ao que pode ser considerado como a desconfiança da história oficial. Da boca do padre saem as seguintes palavras:

—El problema está, mi querido Elías, en que es incierto aquello de que la historia la escriben los vencedores... La historia es la que hace a los vencedores, haya o no haya habido victoria, batallas o ascensiones al Cielo en cuerpo y alma... Hace héroes a los villanos y villanos a los santos... Aunque sea mínimo e intrascendente, Alcides Liendo ha erigido en Cumbe el reino de la mentira del que nos advierte el Apocalipsis... Lo próximo será el Armagedón (Garrido, 2024, p. 139).

E elas evidenciam o caráter de desconfiança frente à História, essa escrita que santifica uns e demoniza outros, além do acento escatológico da obra. Há nesse trecho também uma certa visão que oscila entre o pessimismo e a necessidade

de lutar contra tiranias e mentiras. O romance de Néstor Garrido desconfia de paraísos terrestres pois enxerga no homem e nas suas ações o pecado, a queda, isto é, a distância para algo perfeito. O barroco só deslegitima porque primeiro desconfia. A Bíblia é um dos livros formadores de *Cumbe* e o homem é neste romance visto como falho, pecador, caído.

A prostituição das mulheres antilhanas, em sua maioria negras, é outro ponto que escancara a hipocrisia dos que dizem defender a “negritude pura” do povoado. Alcides e Baltasar, senhores que se erigem como líderes antiescravagistas, defensores do legado de Rigoberto Palacios, são exploradores de outros seres humanos, neste caso, de mulheres negras do Caribe, através de uma escravidão moderna, silenciosa e sofisticada.

Dessa forma, quem tanto critica o tráfico de escravizados e baseia toda a sua luta antiescravagista na memória de todo um sofrimento africano, no tempo narrativo de *Cumbe* exerce a mesma exploração em corpos negros caribenhos. Quem tanto critica a escravidão, a exerce de maneira velada. Essa é uma característica presente nos regimes totalitários. Derrubam um sistema considerado injusto e explorador para cedo ou tarde impor sua própria injustiça e exploração, repetindo o que tanto criticaram.

A figura de Alcides Liendo passa por uma verdadeira inversão: ele se apresenta como uma espécie de semideus político, jurídico e cultural do povoado, mas sua imagem, ou melhor, sua máscara, não resiste à verdade de que ele não passa de um pecador, homem cheio de falhas, de sombras e manchas no passado, “imperador” cujos pés são de barro, frágeis, embora se achem invencíveis. O barroco de Néstor Garrido também reside na desconfiança sobre o caráter antropocêntrico de certas verdades. Os paraísos políticos prometidos são impossíveis justamente porque seus agentes prometedores e construtores são falhos e pecaminosos. Essa revelação contida na carta do livro de Picón Salas, que na verdade é o grande desenlace da obra, também explica a utilização do termo “epifania venezuelana” no título, já que a epifania também

está filosoficamente ligada a uma revelação, aparição repentina, um despertar, transcendência de um pensamento cotidiano.

A própria filha de Alcides Liendo, Leonora Epigmenia, uma negra cujos olhos são verdes como os dos jesuítas bascos que tiveram uma missão na região, e tanto o gosto musical quanto a concepção de vida são abertos ao mundo, é um símbolo de mestiçagem e de liberação, e “o barroco, em contrapartida, manifesta-se onde há transformação, mutação, inovação” (Carpentier, 1987, p. 118). Mas há em Cumbe músicos abertos às novidades do mundo: “las cosas evolucionan, cambian, mudan, se desarrollan, porque así es la vida” (Garrido, 2024, p. 98). O *aislamiento* de Cumbe, semelhante ao de Cuba sob Castro, faz com que o regime de Alcides Liendo cometa as mesmas opressões de um passado colonial que tanto critica.

Essa é outra perspectiva desconfiada da história oficial que está presente em *Cumbe*. A literatura de Néstor Luis Garrido é barroca também pelo seu caráter *kitsch*, que cita *Goku* e *Nina Simone*, que se utiliza da cultura popular mundial para liberar-se de imposições estéticas e de conteúdo. A desconfiança para com o discurso totalitário, sustentado por uma verdade indiscutível e promovedor de violências, é outra manifestação barroca em Garrido.

Além de Alejo Carpentier, quem considera que “o espírito crioulo já é por si mesmo um espírito barroco” (1987, p. 121), o martinicano Édouard Glissant reflete sobre a criouliização (2005), e sobre a relação desta com o barroco, ele diz que este é anticlássico, ou seja, rejeita a universalização de valores que são particulares, que por sua vez não possuem qualquer legitimidade, podendo ser aplicados apenas através da violência, como é precisamente o que ocorre em *Cumbe*. Mestiçagem e criouliização são sempre barrocas. Glissant (2005) ainda ressalta que ao cruzar os oceanos, o próprio barroco contrarreformista teve sua legitimidade rompida, pois as virgens e os anjos se converteram em negros, e Cristo, figura central, virou índio. Crioulizar-se, é barroquizar-se. É justamente esse caráter crioulo, barroco, que o poder oficial em Cumbe oprime.

A imposição de valores particulares por parte de Alcides Liendo e Baltasar López apostam numa negritude clássica e inquestionável, o que acaba rompendo com a *criolledad* própria do Caribe, região que segundo o próprio Glissant (2005) é de um mar aberto, difratado, onde efervesceu a diversidade, não sendo apenas um mar de trânsito e passagens, mas sim também de encontros. Elementos culturais dos mais diversos que se imbricaram durante trezentos anos no Caribe destroem por completo qualquer tentativa de puritanismo racial na região. Alcides e Baltasar são antibarrocos.

O barroco que não desapareceu

Por mais que José Lezama Lima² considere o barroco americano como “uma arte da contraconquista” (1987, p. 80), opondo-se à tese de Weisbach de que o barroco foi uma arte contrarreformista, é inegável que este caráter inicial permanece em *Cumbe*. O próprio pós-modernismo ressalta características que contribuíram para uma espécie de esvaziamento do sentido contrarreformista do barroco ao destacar muito mais suas formalidades textuais.

O escritor Juan Manuel de Prada em seu artigo *¿A qué llamamos barroco?* (2021) critica essa ausência de conteúdo espiritual cristão do entendimento que modernamente se tem do barroco. De Prada aponta que uma arte que nasceu com um objetivo espiritualizado e com tanto conhecimento da alma e do coração humanos, não pode ser compreendida se essa amputação de conteúdo é aceita. *Cumbe* recupera essa tradição que foi vilipendiada pela pós-modernidade.

A utilização de citações diretas e de histórias do Evangelho são marcas de uma literatura barroca com profundo acento católico. Ainda nas suas primeiras páginas, *Cumbe* já demonstra ter sido desenvolvido por mente e mãos marcadas pela cristandade: “Dice la carta del apóstol Santiago: ‘La lengua es un miembro

² Porém, não se pode deduzir com isso que José Lezama Lima era um anticatólico. O próprio Reinaldo Arenas (1995) confessou em sua autobiografia *Antes que anoiteça* que o seu amigo Lezama recolhia uma espécie de pensão, bolsa ou auxílio da Revolução sempre com um crucifixo em mãos, numa clara atitude provocativa e opositora. Lezama foi inegavelmente de um acento católico, o que também foi motivação dos castristas para que o perseguissem e o silenciassem.

pequeño y, sin embargo, se jacta de grandes cosas. ¡Mirad qué gran bosque se incendia con tan pequeño fuego!’” (Garrido, 2024, p. 26), *Isaías 5:14* (2024, p. 117) e *Apocalipse 13:1* (2024, p. 171). A presença do Evangelho aponta para uma atenção ao texto bíblico e uma espiritualidade conectada com a sabedoria cristã. A compreensão de *Cumbe* exige repertório bíblico, sem o qual a assimilação de muitos intertextos da obra estará comprometida.

A bíblia é material inseparável da arte barroca e crucial para seu entendimento, seja do barroco matricial do século XVII ou do neobarroco, embora este enverede muito mais pela exposição das formalidades textuais. A consciência de um *Sheol* (inferno), do pecado, da queda, da carne, da vaidade do poder, da besta apocalíptica, da morte e de uma necessidade de salvação para o homem, são marcas desse barroco contrarreformista, católico portanto, que na realidade nunca desapareceu, embora bastante esvaziado e negligenciado pela frieza espiritual e a perda do sentido do sacro que caracteriza as sociedades modernas.

Graças aos seus diversos pecados e atormentado pela culpa da morte de sua própria filha, Alcides se vê diante de suas tempestades apontadas por *San Juan Guaricongo*, patrono dos afrovenezuelanos, cujo nome hebraico é *Yohanán hamatbil*, uma versão carnalizada de João Batista que lhe adverte com um sábio conselho utilizando-se da Bíblia: “¡Pará ya, pues, que me tenés atarantado con tanta lavativa de linaje y dizque ancestros! ¡Mirá que el odio entre hermanos acabó con Jerusalén!” (Garrido, 2024, p. 176). Alcides se vê diante da desesperada solidão do labirinto, que é outro tópico barroco (Romano de Sant’ Anna, 2000), do qual ele não sai vivo, pois tem que prestar contas pelo que praticou.

Todo o poder de Alcides Liendo devorou a si mesmo e separou para seu ator um lugar no inferno. Após a grande violência final em Cumbe provocada pelo revanchismo entre *cumberos* e *palenqueros* apenas 144 habitantes se salvaram, numa clara referência aos salvos no *Apocalipse*, escrito por quem Juan Manuel

de Prada (2021) considera o primeiro artista barroco de todos os tempos: o apóstolo João.

Considerações finais

Cumbe é um romance no qual estão presentes todos os artifícios (neo)barrocos nomeados e teorizados por Severo Sarduy, bem como muitas das consideradas principais manifestações temáticas dessa poética. Além dessa ocorrência do formalismo textual barroco, a literatura de Néstor Luis Garrido recupera outra valiosa parcela da defendida herança hispânica: o seu inegável acento católico, isto é, contrarreformista, embora os *Testigos de Jehová* tenham uma presença marcante no enredo. *Cumbe* é, portanto, barroca em suas formas e em seus conteúdos, o que confere ao seu autor um lugar na extensa, porém seleta, lista de barrocos latino-americanos.

318

E para tornar a recuperação da herança hispânica, barroca e católica ainda mais firme, Garrido abre o debate para a derrubada da *leyenda negra*, que tanta limitação impõe. *Cumbe*, também com seu caráter de arquivo, é uma defesa respeitosa das incalculáveis contribuições que o contato entre culturas de horizontes diversos propiciou na América Hispana. É um romance que instaura um certo combate ao caráter antiespanhol, anticatólico e antibarroco de muitas produções modernizantes, além de fornecer ferramentas para uma harmoniosa convivência entre os diferentes.

Referências

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 1995.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais/Vértice, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México, D.F.: FCE, 2001.

DARÍO, Rubén. *Obras poéticas completas*. 6. ed. Madrid: Aguilar, 1949.

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1995.
- DE PRADA, Juan Manuel. ¿A qué llamamos barroco? *Verbum*, Madri, n. 599-600, p. 977-990, 2021.
- D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Colonia del Valle, México, D.F.: Diana, 2001.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.
- GARRIDO, Néstor Luis. *Cumbe. Crónica barroca de um sarapampán afrocaribe*. Caracas: ABediciones (UCAB)/Espacio Anna Frank, 2024.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Eunice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GÓNGORA, Luis de. *Sonetos completos*. Edición de Biruté Cipliauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.
- GUTIÉRREZ, José Ismael. Reinaldo Arenas, ¿escritor neobarroco? In: Ángeles Maraqueres. DEL PINO, Ángeles Mateo (coord.). *Trazos neobarroc-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*. Gran Canaria: Ediciones Katatay, 2013. p.107-140.
- LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiami. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, prefácio e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ROMAGNOLO, Sérgio. *A dobra e o vazio: questões sobre o barroco e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- SARDUY, Severo. *Antología*. México, D.F.: FCE, 2002.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SERFATY, Isaac Nahón. Prólogo. In: Garrido, Néstor Luis. *Cumbe. Crónica barroca de um sarapampán afrocaribe*. Caracas: ABediciones (UCAB)/Espacio Anna Frank, 2024. p. 13-14.