



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

PEDRO HENRIQUE LEITE

***CONCERTO BARROCO* DE ALEJO CARPENTIER:**
TENSÕES BARROCAS E FUGA PELA MÚSICA

JUIZ DE FORA
2013

PEDRO HENRIQUE LEITE

CONCERTO BARROCO DE ALEJO CARPENTIER:
TENSÕES BARROCAS E FUGA PELA MÚSICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa: Narrativas, Imagens, e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Beatriz Helena Domingues.

JUIZ DE FORA
2013

PEDRO HENRIQUE LEITE

**CONCERTO BARROCO DE ALEJO CARPENTIER:
TENSÕES BARROCAS E FUGA PELA MÚSICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa: Narrativas, Imagens, e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Beatriz Helena Domingues (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Rubem Barboza Filho

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Lana Nemi

Universidade Federal de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Antes dos agradecimentos gerais, deixo aqui expresso meu agradecimento formal à FAPEMIG por ter me concedido uma bolsa de estudos que foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa. Graças a essa bolsa pude participar de eventos de caráter regional, nacional e internacional, que contribuíram em grande medida para o amadurecimento da pesquisa como um todo.

Uma jornada como a de um mestrando não pode ser percorrida solitariamente. Por essa razão agradeço aqui a todas as pessoas que estiveram comigo durante todo esse tempo me apoiando e fazendo com que esse sonho se tornasse realidade. Em especial, agradeço à minha amiga/orientadora, Beatriz Helena Domingues, que sempre me deu total apoio ao longo da pesquisa, contribuindo enormemente para o desenvolvimento da mesma. O tempo mostrou que, mais que uma orientadora, acabei ganhando uma grande amiga, com a qual pude conversar sobre *Concerto Barroco*, trocar ideias sobre os mais diversos assuntos, falar sobre um de meus vícios: a música, etc. Se com essa Dissertação termino uma página importante da minha vida (a mais importante até o momento), devo muito a ela, e espero ter suprido as expectativas.

Aos professores Rubem Barboza Filho, e Ana Lúcia Lana Nemi por terem aceito o convite para fazer parte da Banca, tanto na qualificação, quanto na defesa, e por terem contribuído de maneira sem igual para que eu desenvolvesse melhor as ideias presentes nessa Dissertação.

Agradeço igualmente aos meus familiares: meus pais Pedro e Edina, e meu irmão Carlos Eduardo, pelo apoio incondicional dado a mim desde o momento em que decidi seguir meus estudos no Mestrado. Pela compreensão dos momentos difíceis que passei, e pelo carinho irrestrito que recebi, não só nesse momento, mas por toda a minha vida, sou eternamente grato.

Aos meus amigos que estiveram comigo durante essa jornada, que sorriram meu sorriso, choraram o meu choro, e sonharam ao meu lado, deixo registrada minha gratidão. Não citarei nomes para não correr o risco de esquecer alguém, mas saibam que estarão desde sempre presentes em minha memória, como sempre estiveram.

Enfim, agradeço ao antigo trio formado por Ginger Baker, Jack Bruce, e Eric Clapton, bem como o Maestro Vivaldi, e a todos os outros gênios da música que fizeram parte, e ainda fazem, da trilha sonora de todos esses anos.

Dedico essa Dissertação ao meu avô José Vitorino Coelho (*In Memoriam*)

RESUMO

Este estudo tem por objetivo oferecer um novo olhar sobre um dos mais prolíficos intelectuais latino-americanos do século XX: o romancista cubano Alejo Carpentier (1904-1980). Parto da análise de um de seus últimos romances, *Concerto Barroco* (1974), considerado pelo autor como a *Suma Teológica* de sua carreira. Entendo-o como um espaço em que Carpentier representou alegoricamente muitas das ideias pensadas durante a vida, em especial, a defesa de um “barroco americano e universal” como forma de definir as relações da América com o restante do mundo, numa inversão das relações entre centro e periferia. Ao lado desse discurso da singularidade barroca do continente, Carpentier foi reconhecidamente um fervoroso propagandista da Revolução Cubana (1959) e do Governo de Fidel Castro. Isso gerou muitas críticas a sua figura e algumas tensões em seu próprio discurso, que se refletiram em seus romances, particularmente em *Concerto Barroco*. É sobre essas tensões presentes no discurso de Carpentier, e que refletiram no referido romance, que centro minha análise como um todo. Trabalho com a hipótese de que a fuga pela música foi uma estratégia utilizada por Carpentier para aliviar as tensões provenientes de seu discurso e que acabaram expressas em *Concerto Barroco*.

Palavras- chave: *Concerto Barroco*, Alejo Carpentier, Barroco, Identidade, Música.

ABSTRACT

This study aims at to provide a new look at one of the most prolific Latin American intellectuals of the twentieth century: the Cuban novelist Alejo Carpentier (1904-1980). It starts with the analysis of one of his last novels, *Concerto Barroco* (1974), considered by the author as the *Summa Theologica* of his career. It takes it as a place in which Carpentier allegorically represented many of his ideas thought during his life. In particular, the defense of a baroque that is, at the same time, American and universal, that looked for redefine America's relations with the rest of the world, in an inversion of the relationship between center and periphery. Alongside this discourse of the uniqueness baroque continent, Carpentier was admittedly a fervent propagandist of the Cuban Revolution (1959) and the government of Fidel Castro, a fact that generated much criticism of his figure and some tensions in his own speech, which reflected in his novels, including *Concerto Barroco*. My analysis centers in these tensions within the discourse of Carpentier, and in the novel itself. My hypothesis is that music was an escape route used by Carpentier as a strategy to ease tensions from his speeches that had repercussions in *Concerto Barroco*.

Keywords: *Concerto Barroco*, Alejo Carpentier, Baroque, Identity, Music.

LISTA DE IMAGENS

FIG. II E III – CD E DVD DA ÓPERA MOTEZUMA.	23
FIG. IV-VII – MOTEZUMA NO TEATRO.....	24
FIG. VIII - CONDE DE GALVES, VIRREY DE NUEVA ESPAÑA, 1785-1786 (1796), FRAY PABLO DE JESÚS, MÉXICO, MUSEO NACIONAL DE HISTORIA.....	29

LISTA DE GRÁFICOS

FIG. I – VETORES.....	7
FIG. IX - FUGA EM GRÁFICO	105
FIG. X - APROXIMAÇÃO E FUGA DA MÚSICA EM CONCERTO BARROCO.....	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	1
CAPÍTULO I: HISTÓRIA, MÚSICA, E O OLHAR SOBRE O OUTRO EM CONCERTO BARROCO DE ALEJO CARPENTIER:	5
1.1- <i>CONCERTO BARROCO: ENREDO</i>	9
1.2- <i>CARPENTIER, A HISTÓRIA E O “MOTEZUMA” DE VIVALDI:</i>	14
1.2.1- <i>A ópera Motezuma de Vivaldi:</i>	20
1.3- <i>CONCERTO BARROCO - POR DENTRO DA OBRA:</i>	25
CAPÍTULO II - O CONCERTO BARROCO, O BARROCO E O PÓS- MODERNO.	48
2.1 – <i>CONCERTO BARROCO – O CONTEXTO DE PRODUÇÃO.</i>	49
2.1.1- <i>O exemplo político de Carpentier no contexto da Revolução Cubana:</i>	53
2.1.2 – <i>Uma América Plural: a busca por um lugar na história universal.</i>	60
2.2- <i>BREVE GENEALOGIA DO BARROCO: UM LONGO CAMINHO, VÁRIAS SAÍDAS.</i>	64
2.3- <i>ENTRE O AMERICANO E O UNIVERSAL: O BARROCO DE ALEJO CARPENTIER.</i>	78
2.4 – <i>TENSÕES QUE APONTAM DIREÇÕES.</i>	95
CAPÍTULO III- A FUGA PELA MÚSICA: UM ALÍVIO DE TENSÕES EM CONCERTO BARROCO:	96
3.1- <i>ENTRE FUGARE E FUGERE: A FUGA MUSICAL EM CONCERTO BARROCO:</i>	104
CONCLUSÃO	120

Introdução:

Ainda na graduação, quando tive contato pela primeira vez com o romance *Concerto Barroco* (1974)¹, de Alejo Carpentier, não tinha a menor dimensão do mundo que se revelaria para mim e das portas que seriam abertas daquele momento em diante, mostrando-me caminhos que jamais imaginei poder trilhar. Ao ler as primeiras páginas do curto romance já identificava de imediato, nomes que há muito tempo me eram familiares como: *Montezuma*, *Coyoacán*, *Quetzal*, *Cuauhtémoc*, *Hernán Cortés*, etc. E soavam-me como velhos conhecidos pela paixão que me tomava desde a adolescência pela “pré-história” americana: desde seus primeiros habitantes, o desenvolvimento de civilizações autônomas, até o (inseparável) encontro com o europeu já no século XV. Os motivos dessa paixão não convêm citar aqui, e em muito também me são desconhecidos, mas via ali, naquela prazerosa leitura, uma das gratas coincidências que nos tomam de encontro durante a vida e que nos recordamos para sempre.

É bem verdade que a leitura que realizava ali vinha marcada de intenções pré-estabelecidas, e com objetivos bem delimitados: ao fim do curso de América III ministrado pela professora Beatriz Helena Domingues, hoje minha Orientadora, nos foi proposto, como uma das avaliações, que estabelecêssemos relações entre romances de temática americana (incluindo também os norte-americanos) e o conteúdo abordado durante o curso. Deveríamos escolher um romance que estivesse relacionado de alguma forma com a intelectualidade americana que estudávamos, e que abordasse de alguma maneira as singularidades de nosso vasto continente. As escolhas variavam pelos mais distintos motivos: gosto por países, ou leituras que já havíamos feito ou que ainda desejávamos fazer, entre autores de diversas nacionalidades. Resolvi partir de Cuba, e o nome de Carpentier fora colocado como opção através de seu romance *O século das Luzes* (1962). Para minha infelicidade o citado romance já havia sido escolhido por outra colega de turma, e me vi sem ideia para o trabalho. Eis que na tarde do mesmo dia, decidido a procurar por outras novelas que pudessem se encaixar na temática da avaliação, me deparo com esse curto, mas interessante livro do mesmo Carpentier. Meu caminho estava traçado, meu trabalho estava salvo.

¹ CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

A partir daí a relação com as aventuras do Amo mexicano e de seu criado Filomeno começavam a fazer parte do meu dia a dia: levantando análises sobre a obra, bem como pesquisando sobre a vida e a extensa bibliografia de Alejo Carpentier, e refletindo sobre todo o material encontrado, cheguei até o presente momento, com o objetivo de dar minha contribuição para uma possível interpretação do romance.

Parto do pressuposto de que *Concerto Barroco* é uma obra que reflete alegoricamente muito do que Carpentier pensou e defendeu durante a vida. Sua defesa de um barroco como legenda para entender a América e a ideia da música como o produto mais original desse continente, estão expressas desde as primeiras páginas do romance e prosseguem até seu fim. Tanto a íntima relação do autor com a música durante a vida, quanto seu discurso de uma América barroca surgem, a meu ver, como pontos fundamentais na obra analisada, que ainda tem como temática o encontro entre o Velho e o Novo Mundo, e seus desdobramentos.

Também me parece fundamental a posição política adotada pelo autor. Sua defesa da causa revolucionária em Cuba, e o apoio incondicional ao regime de Fidel Castro, demarcam uma característica comum da intelectualidade latino-americana da segunda metade do século XX: o frequente posicionamento político destes frente ao mundo que se descortina diante de seus olhos. Tal tomada de consciência política, reflete os caminhos seguidos por cada intelectual, e reverbera em seus romances, discursos e ensaios. Nas páginas que se seguem, busco apresentar como essas, e outras ideias, fazem parte do contexto em que *Concerto Barroco* é concebido, e como esse contexto influencia no próprio romance.

Defendo a hipótese de que a música na novela, enquanto representação de um signo americano, tem por característica essencial aliviar as tensões existentes entre as personagens. Tensões estas advindas sobretudo do confronto entre dois conceitos defendidos por Carpentier ao longo da vida: o Barroco e a Revolução. Esses dois polos antagônicos diluem-se em *Concerto Barroco* através das mais variadas antíteses: ordem e desordem, razão e desrazão, sentido e presença, real e irreal, etc., e fazem com que os personagens disputem entre si os espaços em jogo. A música nesse sentido vem para oferecer uma possibilidade de convivência entre diferentes, entre personagens que, se por um lado apresentam divergências em seus modos de pensar e agir, por outro compartilham o mesmo interesse pela música, o que age em alguns momentos como facilitadora das relações.

As fontes primárias utilizadas consistem no já citado romance *Concerto Barroco*, e numa série de discursos proferidos por Carpentier especialmente nas décadas de 1960 e 1970, reunidos no livro intitulado *A Literatura do Maravilhoso* (1987). Além disso também valho-me de um conjunto de críticas musicais feitas por Carpentier reunidas no livro *O músico em Mim* (2000), onde encontrei significativas ideias esboçadas pelo autor sobre o tema da música. Fontes secundárias que me auxiliam na análise do romance e que fornecem-me o um interessante arcabouço teórico/metodológico podem ser encontradas, por exemplo, em “Repensar la historia intelectual y leer textos” (1980), de Dominick LaCapra, *Testemunha Ocular: História e Imagem* (2004), de Peter Burke, e *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), de Hans Ulrich Gumbrecht, entre outras.

Além disso, valho-me de um bom número de materiais de pesquisa relacionados de alguma forma com o romance *Concerto Barroco*, dentre os quais destaco as análises como as de Kyle James Matthews e Carlos Paz Barahona sobre a função da música na novela.

No primeiro capítulo, intitulado “História, música, e o olhar sobre o Outro em *Concerto Barroco* de Alejo Carpentier”, apresento *Concerto Barroco* ao leitor, entrando em detalhes como o enredo, as intenções de Carpentier ao escrever o romance, a ópera *Motézuma* de Vivaldi, que serviu como fonte inspiração para que o romancista cubano desenvolvesse sua obra. Além de oferecer minha leitura pessoal sobre o texto de Carpentier, destacando passagens que considero importantes, estabelecendo relações com ideias que acho válidas e que ajudam a pensar as relações entre personagens, etc.

No segundo capítulo, “O *Concerto Barroco*, o Barroco e o Pós-Moderno.” parto para a compreensão do contexto em que *Concerto Barroco* é concebido. Como inspiração metodológica valho-me das definições de contextos, no plural, feitas por Dominick LaCapra, tentando entender o romance em seus mais distintos aspectos. Busco apresentar *Concerto Barroco* como produto de uma longa transformação da sociedade latino-americana, como filho direto do *Boom* que colocou em evidência muitos romancistas da segunda metade do século XX, e como herdeiro da Revolução Cubana que influencia diretamente os caminhos tomados por Carpentier ao longo das décadas de 1960 e 1970. Nesse capítulo também sigo numa busca tentando entender as ideias de Barroco e Revolução defendidas pelo autor, destacando seus problemas, suas possibilidades, etc. Ao falar propriamente do barroco, faço uma breve genealogia do conceito com o objetivo de demarcar suas raízes europeias e entender a sua transposição

para a América, onde ele encontra voz em autores que buscam retratar as singularidades do continente e ao mesmo tempo inseri-lo numa rota universal. Carpentier faz parte deste grupo e por isso passo a analisar sua concepção de barroco individualmente. Aponto os problemas decorrentes de sua visão de um barroco universal atrelado a sua constante defesa da revolução, e passo a demonstrar como esse embate entre as ideias de revolução e barroco geram tensões que se refletem no romance.

Por fim, no terceiro e último capítulo, intitulado “A Fuga pela Música: um alívio de tensões em Concerto Barroco”, apresento a ideia de como a música pode funcionar como válvula de escape para as tensões existentes, demarcando o sentido de futuro que ela apresenta. Parto das noções de junção entre a música erudita e popular, e do conceito de *fuga* na música, para entender os movimentos musicais presentes no romance e quais suas relações com os personagens.

Capítulo I: História, música, e o olhar sobre o Outro em *Concerto Barroco* de Alejo Carpentier:

“Um romance é como um arco de violino, a caixa que produz os sons é a alma do leitor.” – *Stendhal* (Vida de Henry Brulard)

Pulicado pela primeira vez em 1974 no México,² no rastro de uma laureada produção literária da década anterior que demarcou para muitos o período intitulado *Boom* da literatura latino-americana, *Concerto Barroco*³ foi um dos últimos romances do escritor cubano Alejo Carpentier, e representa uma das obras de sua maturidade. Ao largo de aproximadamente cem páginas, valendo-se de sua escrita barroquizada, o narrador oferece uma rica e detalhada aventura que faz com que o leitor reflita sobre sua própria identidade enquanto acompanha o desenvolvimento do enredo.

Inspirado no contato que teve com o libreto da ópera *Motézuma* (1733) do mestre italiano Antonio Vivaldi, Alejo Carpentier recria o encontro entre o mundo europeu e americano e redefine seus desdobramentos. Todavia, diferentemente do encontro histórico iniciado por Cristóvão Colombo em 1492, e seguido por tantos outros navegantes europeus a posteriori, é agora o americano que viaja rumo à Europa afim de descortinar um mundo que lhe é, ao mesmo tempo, familiar e desconhecido: familiar por todo o resultado do processo de Conquista europeia em solo americano, e desconhecido enquanto espaço de vivência, de prática cotidiana, portanto um mundo completamente novo.

Música e História se relacionam em tempos distintos no romance. Presente, passado, e futuro conjugam-se num caleidoscópio de imagem e som que carrega consigo as marcas de toda uma vida devotada a narrar as particularidades de um continente em transformação. Seja a partir do paradigma “Europa *versus* América”, passando pela ideia de um barroco latino americano, e da música como forma legítima de expressão, *Concerto Barroco* representa a síntese de uma prolífica e indelével

² Segundo o site da Fundação Alejo Carpentier:
<http://www.fundacioncarpentier.cult.cu>

³ Para fins práticos utilizo a versão em língua portuguesa do romance *Concerto Barroco*, publicado pela Companhia das Letras e de tradução de Josely Viana Baptista. CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

produção nos campos da literatura e da crítica musical, a ponto de ser definido pelo próprio autor como *Suma Teológica* de toda sua carreira.⁴ Através de uma escrita agradável e igualmente divertida Carpentier cria uma espécie de “partitura prosificada”, um texto que transborda em referenciais históricos e musicais, o que não chega a ser novidade tratando-se dos romances do autor, mas que em *Concerto Barroco* ganham maior projeção e força.

Aliás, “força” é um componente fundamental para entendermos a sintaxe interna da novela. Cada personagem representa em si uma força atuante no microcosmo elaborado por Carpentier, e o contato entre cada uma dessas forças resulta em tensões que são próprias do conflito entre o “Eu” e o “Outro”. Isso é um aspecto basilar em *Concerto Barroco*: a partir das tensões geradas do contato com o Outro cada personagem transforma sua visão pré concebida de mundo repensando sua própria identidade, construindo uma nova maneira de enxergar a si próprio no espaço. É a lógica do conflito que dispõe e reordena a função de cada um no romance. Esse choque de forças presente na novela é regido por movimentos comparáveis a uma partida de xadrez, em que cada peça se dispõe no tabuleiro segundo regras específicas.

No xadrez dois aspectos básicos estão intimamente conectados: hierarquia e movimento. Para realizar um movimento o jogador deve estar atento à ordem hierárquica de cada peça.

⁴ Klaus Muller-Bergh em uma crítica de abril 1975 publicada pela *Revista Iberoamericana*, já mencionava uma entrevista dada por Carpentier ressaltando o caráter de “suma teológica” dada à obra por ele. Segundo Muller: “*En una conversación reciente que sostuve con Alejo Carpentier el novelista cubano declaró que su último libro Concierto barroco es "... una 'Novelle' en el sentido alemán de la palabra... aun siendo pequeña la considero como una especie de 'Summa Theologica' de mi arte por contener todos los mecanismos del 'barroquismo' simultaneamente*”. (p.445). Cf.: MULLER-BERGH, Klaus. “Sentido y Color de Concierto barroco”. **Revista Iberoamericana**. Vol. XLI, Núm. 92-93, pp.445-464 jul.- dez. 1975.

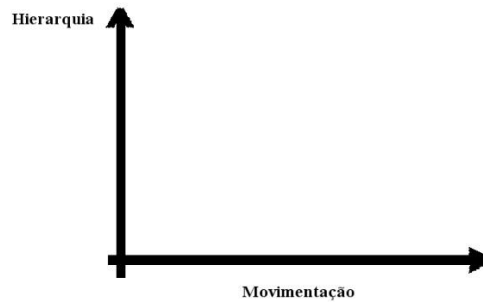


Fig. I – Vetores.

Em *Concerto Barroco* a movimentação das “peças” é parecida: cada personagem situa-se num patamar hierárquico e interage de acordo com essa organização. Igualmente ao jogo de tabuleiro, o fato de seguirem uma hierarquia social específica não significa a ausência de conflito; ao contrário, o conflito (e a Conquista consequentemente) é a razão tanto de um quanto de outro. No romance os personagens operam uma espécie de conquista cultural que os transforma e os reposiciona no mundo fabuloso de Carpentier. Cada cena narrada representa o espaço em que as peças (ou personagens) se movimentam e se confrontam.

Contudo, há uma diferença primordial entre os dois: as estruturas hierárquicas em *Concerto Barroco* não são tão rígidas, ao contrário, podem ser modificadas. Enquanto no jogo de xadrez o Rei sempre será o Rei e o Peão sempre será o Peão, em *Concerto Barroco* cada personagem transforma-se podendo fugir da hierarquia inicialmente proposta. A ordem inicial do romance não é a mesma do final, cada personagem faz sua escolha a partir de novas leituras de mundo decidindo que rumo seguir. Isso explica, por exemplo, a posição do personagem Filomeno, o criado, que ao final do romance prefere permanecer na Europa, não mais como um mero servo, mas como *Monsieur Philomène*; ou ainda, como o Amo aos poucos toma consciência de si e decide pelo retorno à América.

E isso só é possível, a meu ver, por dois motivos que se inter-relacionam na medida em que o texto avança: primeiramente a partir da ideia da música como espaço democrático e transformador e, concomitantemente, pelo tempo em constante movimento. A narrativa tem seu início no alvorecer do século XVIII e termina em pleno século XX, cobrindo portanto um longo espaço de transformações sociais e possibilidades de mudança.

Exemplos dessas possibilidades de mudança estão representadas nas estruturas colocadas por Carpentier: erudito e popular, sagrado e profano, novo e antigo, ainda que representem polos antagônicos, e carreguem consigo um sentido de impenetrabilidade, são colocados frente a frente, fundem-se e invertem-se, criando um universo rico e carnavalizado. Carpentier não só os confronta como os relativiza, os coloca em xeque, propondo uma nova maneira de enxergá-los na medida em que avança no texto. A música erudita é mais importante que a música popular? Não teriam as duas uma lógica comum? Em termos eruditos, seria uma ópera de Igor Stravinsky mais criativa e inovadora do que outra de Antonio Vivaldi simplesmente por estar à frente no tempo histórico? Aos poucos Carpentier vai deliciando o leitor com essas, e tantas outras questões, enquanto narra as aventuras do rico senhor mexicano e seu criado pelo continente europeu. Referenciais são lançados (sejam eles musicais e/ou históricos), são reordenados, adquirem novo significado. Carpentier desperta com seu texto uma busca por identidades que carregam consigo as tensões advindas dos encontros entre “Eus” e “Outros”, que nada mais são do que as relações humanas em sua essência.

Certamente Amo e Filomeno têm maior destaque na novela, e são de longe os personagens mais analisados e citados em leituras sobre *Concerto Barroco*. Isso se explica pelo fato de que os dois personagens servem como peças centrais na reflexão identitária proposta por Carpentier, direcionada ao público americano. Contudo, eles não estão sozinhos, a polifonia do romance permite ao leitor se deparar, por exemplo, com um Vivaldi também transculturador a seu modo, um personagem que dentro de sua matriz barroca/europeia, procura dar novo sentido a sua arte, ainda que mantenha a estrutura do Velho Mundo. O compositor italiano joga o jogo dentro de um modelo próprio, engessado, incapaz de assimilar as especificidades americanas, ele impõe ao Outro sua própria vontade. Mas não deixa de fazer sua leitura, de enxergar este mesmo Outro com seus olhos barrocos, um barroco diferente do novo-mundista, é o barroco europeu expresso pela ópera.

Mas qual a história contada por Carpentier em *Concerto Barroco*? Quais seriam as motivações que estariam por trás de uma obra que abordou a temática da identidade latino americana com tanta propriedade? Essas e outras questões tentarei responder a partir de agora.

1.1- Concerto Barroco: Enredo.

Narrado em terceira pessoa, o curto romance *Concerto Barroco* retrata as aventuras de um endinheirado mexicano do início do século XVIII, numa viagem rumo a uma idílica Europa, terra de seus antepassados, recheada de riquezas, luxos e prazeres, representada largamente em pinturas e histórias que chegavam desde os tempos da Descoberta ao continente americano. Neto de gente nascida entre Colmenar de Oreja e Villamanrique del Tajo, e “filho de estremenho batizado em Medellín, como Hernán Cortés”,⁵ o Amo, como é conhecido o personagem no início do romance, é retratado como um ilustre e enfadado crioulo vivendo em meio ao luxo que a exploração da prata no Novo Mundo lhe permitia. Logo nas primeiras páginas o leitor acompanha os preparativos do personagem para sua viagem, auxiliado por seu criado Francisquillo que, após preparar toda a bagagem, separando tudo o que ficaria e tudo que se levaria na viagem, também se incumbia de fornecer o fundo musical nos momentos de prazer de seu senhor:

[...] E como Francisquillo, depois de ordenhar a barrica mais escondida do porão, tivesse dado a ela (acompanhante do Amo) o necessário para amansar sua fala e aquecer seu ânimo, a visitante noturna pôs os peitos para fora, cruzando as pernas com o mais aberto descaramento, enquanto a mão do Amo se perdia entre as rendas de suas anáguas, buscando o calor da *segrete cose* cantada por Dante. O fâmulos, para harmonizar-se com o ambiente, apanhou sua viola de Paracho e pôs-se a cantar ‘Las mañanitas del Rey David’ antes de passar às canções do dia..., até que o Amo, cansado daquelas antigalhas, sentou a visitante noturna nos joelhos e pediu algo mais moderno, algo daquilo que ensinavam na escola onde as lições lhe custavam uns bons cobres.⁶

Em seguida, Amo e Criado iniciam a viagem, saindo de Vera Cruz num percurso que tinha tudo para ser desastroso desde o início – com ventos contrários, e tempestades que castigavam o navio – e são obrigados a parar em Havana para que se realizassem reparos. Ao chegar na capital cubana encontram a cidade sitiada em meio a uma “terrível epidemia de febres malignas” e doenças, que logo caem sobre Francisquillo, que não suporta e vem a falecer. De maneira que o Amo, encontrando-se agora sem servente, sente mais que depressa a necessidade de encontrar outro criado,

⁵ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** pp.75-76.

⁶ *Ibidem*, p.12.

pois “um Amo sem criado não era um Amo de verdade”. Eis que surge então a figura de Filomeno:

[...] um negro livre, hábil nas artes da almofaça e da tosa, que, nas horas de folga que lhe restam depois do trato dos animais, desfere um rasgado num violão furreca, ou, quando lhe dá na veneta, canta irreverentes quadras que falam de padres ganhões e pererecas sapecas, acompanhando-se ao tambor, ou, às vezes, marcando o ritmo dos estribilhos com um par de toletes náuticos cujo som, ao entrechocar-se, é o mesmo que se ouve – martelo com metal – na oficina dos prateiros mexicanos.⁷

Após uma conversa entre os dois, em que Filomeno narra a heroica saga de seu bisavô Salvador Golomón: negro forte e valente, protagonista do poema épico “Espejo de Paciencia” de Silvestre de Balboa, o Amo encontra-se diante de uma figura criativa e falastrona que, além de habilidoso, serviria de boa companhia. De modo que, rapidamente, propõe que seja seu criado e o acompanhe no restante da viagem. Aceita a proposta, Filomeno é logo vestido com um casaco vermelho “que lhe cai muito bem”, e com uma peruca branca “que o torna mais preto do que já é”, além de calções e meias claras, e sapatos de fivela que “seus joanetes resistem um bocado, mas logo vão se acostumar”.⁸ Preparados, os dois partem agora em definitivo à Europa, desembarcando em Madri, onde iniciam aquela que seria a maior e mais reveladora experiência de suas vidas.

Logo de início a capital espanhola aparece como uma página frustrante para o Amo, que vê, em meio a triste, desdourada, e pobre cidade, algo muito distinto daquilo que imaginava ser. Nada ali lhe agradava: desde as ruas estreitas e mirradas, muito diferente das largas ruas mexicanas, até a comida de má qualidade quando comparada à enorme variedade de sabores da terra que havia deixado para trás. Por outro lado, para Filomeno tudo era novidade. Acompanhando o Amo, o criado negro deliciava-se cada vez mais, especialmente ao passar a noite num bordel bebendo à vontade, e aproveitando a companhia de “Fílis, Clóris, Lucinda, Isidra e Catalana”: as prostitutas que se colocavam a serviço naquela casa.

⁷ Ibidem, p.20.

⁸ Ibidem, p.26.

Todavia, o Amo, mais e mais entediado com o ambiente madrileno, propõe que partam para a Itália. Desembarcam em Veneza em meio ao Carnaval da Epifania, num ambiente em que confluíam inúmeras vozes e pessoas de todos os tipos. Cansados dos festejos, e tentando descansar de todo o barulho e empurrões, o Amo, fantasiado de Montezuma, e Filomeno, que não havia se fantasiado – pois sendo negro em meio a tantas faces brancas não sentia a necessidade em usar nenhuma máscara –, seguem para a Bottega di Caffé de Victoria Arduino, e lá encontram os outros três personagens do romance: Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, e Georg Friedrich Händel. Este é um dos momentos cruciais na obra, pois é a partir daí que tudo se transforma. É nesse exato instante que ocorre o encontro entre os personagens ficcionais e as personalidades reais incorporadas por Carpentier, mas não somente isso: é o momento que marca o início de uma relação de descobertas. Ali, em meio ao carnaval, o autor recria o histórico contato entre o europeu e o americano, mas agora de maneira invertida – é o nativo americano que descortina o novo cenário que lhe é apresentado; até aí parece ser sintomático o fato do Amo estar fantasiado de Montezuma: ele se torna a personificação carnalizada do chefe asteca, a ponto de assumir a alcunha para si, deixando de lado o característico “Amo” pelo qual era conhecido, sendo chamado a partir de agora pelos outros pelo nome do famigerado indígena.

No encontro, Montezuma/Amo põe-se a narrar como um cronista a história da conquista da América para um Vivaldi que, na trama, é representado como um padre “mulherengo”, uma caricatura de Carpentier sobre a figura do mestre veneziano.⁹ Esse, mais que depressa, deixa a imaginação correr solta e começa a cogitar a possibilidade de criar uma ópera com temática americana. Em meio a todo o bate-papo posterior, que “derivava para chochas divagações” e cansados de todo o barulho proveniente do Carnaval que acontecia lá fora, e que fazia com que tivessem que conversar aos berros,

⁹ Muito se fala a respeito da figura de Antonio Vivaldi, especialmente sobre a sua suposta relação com mulheres, ou melhor, com uma mulher, Anna Giró, artista do período e que interpretou várias personagens nas óperas do compositor veneziano. Anna chegou, inclusive, a morar na casa de Vivaldi acompanhada de sua irmã Paolina, sob o pretexto de cuidar da saúde de padre Antônio, gerando muito escândalo na época. Como menciona Lauro Machado Coelho: “O núncio apostólico chegou a protestar, pois o Padre Ruivo ‘não celebrava a missa e vivia em companhia de uma cantora’”. Cf. em: COELHO, Lauro M. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2009.p. 234. Carpentier inclusive faz menção dessa relação no romance, ao mencionar, no final do ensaio, uma Anna Giró impaciente à espera de Vivaldi nos fundos do palco.

os cinco partem para o Ospedale della Pietà¹⁰ para conversar com mais tranquilidade e poder fazer um pouco de música.

Dessa reunião de músicos europeus e americanos nasce um concerto de improviso, um *Concerto Grosso*, em última instância: um Concerto Barroco. Vivaldi e os outros mostram suas habilidades musicais, inclusive Filomeno, que adiciona o elemento rítmico ao concerto, improvisando uma percussão de caldeirões de cobre e panelas. Nessa fusão de música européia e ritmos afro-americanos “desencadeou o mais formidável concerto que os séculos jamais ouviram”.

A partir daí os personagens passam a conviver de forma mais constante, e numa manhã em que tomavam café em um cemitério, dialogavam sobre o futuro da ópera europeia. Vivaldi e os outros compositores diziam que as temáticas eram sempre as mesmas, que tudo estava ultrapassado; era necessário mudar, reinventar. E assim amadurece a ideia de uma ópera sobre a exótica história da Conquista narrada pelo Amo/Montezuma no primeiro encontro. Ao Padre Ruivo ficou a incumbência de compor a nova ópera, mas para isso o veneziano teve de adaptar toda a história que conhecera, de forma a agradar o exigente público europeu. Acontecia logo em seguida a maior crise identitária do Amo.

Convidados a assistir o ensaio da ópera de Vivaldi, Amo e Filomeno deparam-se com uma adaptação europeia sobre a temática americana totalmente distorcida da história contada pelo personagem mexicano. O Amo atinge o ápice de sua crise identitária, pois, ao ver as adaptações da história feitas para o público europeu encara tudo na peça como uma grande farsa:

[...] ‘Falso, falso, falso; tudo falso!’, grita. E gritando ‘falso, falso, falso, tudo falso’, corre até o Padre Ruivo, que enquanto dobra as partituras seca o suor com um grande lenço xadrez. ‘Falso... o quê?’, pergunta, atônito, o músico. ‘Tudo. Esse final é uma estupidez...’¹¹

Incapaz de compreender as intenções da leitura de Vivaldi, o mexicano passa a questionar a verossimilhança da ópera recorrendo à História, desencadeando

¹⁰ O Ospedale della Pietà foi um convento/orfanato, funcionando também como escola para mulheres em Veneza, famoso durante o século XVIII pelo nível educacional que dava às internas e por ter sido dirigido por Vivaldi durante um bom tempo de sua vida.

¹¹ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p. 71.

toda uma discussão sobre os usos de temas históricos em óperas, e a relação entre fábula e história na América. Para Vivaldi:

[...] ‘Na América tudo é fábula: contos de Eldorados e Potosís, cidades-fantasma, esponjas que falam, carneiros de velcino vermelho, Amazonas com uma teta a menos, e *orejones* que se alimentam de jesuítas...’¹²

O diálogo irrita o mexicano que, defendendo sua “causa americana”, já é chamado de Indiano pelo narrador. A discussão só é interrompida quando Filomeno desvia o foco dos personagens para duas das atrizes que “já sem maquiagem, e vestidas para ir à rua, estreitavam-se num abraço pra lá de apertado, felicitando-se, talvez com excessivos beijos, por terem ambas – a verdade era essa - cantado tão bem.”¹³ É a deixa para que Vivaldi se retire, pouco se importando com a cena, para se encontrar com Anna Giró, outra das atrizes, que chamava-o impacientemente no fundo do palco.

Tem-se então o desenlace no último capítulo em que Carpentier descreve “a grande revelação” do mexicano em uma conversa com Filomeno. Refletindo com o fãmulos negro sobre os recentes acontecimentos o Amo revela sua ligação com a América que deixara para trás:

[...] ‘E no entanto, hoje, esta tarde, há um instante, me aconteceu uma coisa muito estranha: quanto mais a música de Vivaldi corria e eu me deixava levar pelas peripécias da ação que a ilustrava, maior era meu desejo de que os mexicanos triunfassem, no anseio de um impossível desenlace, pois ninguém podia saber melhor do que eu, nascido lá, como se passaram as coisas. Fiquei surpreso comigo mesmo, na avessa espera de que Montezuma vencesse a arrogância do espanhol e de que sua filha, como a heroína bíblica, degolasse o suposto Ramiro. E percebi, de repente, que estava do lado da gente da América, brandindo os mesmos arcos e desejando a derrocada daqueles que me deram sangue e sobrenome...’¹⁴

Na medida em que sente isto, acaba por perceber-se mais próximo da cultura americana na qual não se reconhecia em princípio, e distancia-se cada vez mais da visão européia que tinha de si. Revoltado, e ciente de que seu lugar não era ali, resolve voltar para a América, descobrindo uma identificação antes desconhecida.

¹² Ibidem, p.73.

¹³ Idem.

¹⁴ Ibidem, p.76.

Concluindo o desfecho, Filomeno separa-se do Amo e continua sua “viagem antropofágica”¹⁵ pela Europa, rompendo as barreiras do espaço e do tempo, (e Carpentier brinca com o tempo em *Concerto Barroco*) impondo seu ritmo agora em Paris, onde não seria apenas mais um servo negro, e agora poderia ser reconhecido como *Monsieur Philomène*. No ritmo é que este habilidoso personagem é forjado e representa para Carpentier o futuro:

E como ainda tinha muitas tarefas a cumprir onde quer que uma música se definisse em valores de ritmo foi, a passo ligeiro, para a sala de concertos cujos cartazes anunciavam que, dentro em pouco, começaria a soar o cobre ímpar de Louis Armstrong. E Filomeno tinha a impressão de que, ao fim e ao cabo, a única coisa viva, atual, projetada, com a seta apontada para o futuro, que restava para ele naquela cidade lacustre, era o ritmo, os ritmos...¹⁶

De maneira que o romance chega ao seu fim, com Filomeno presenciando, em pleno século XX, um concerto barroco do futuro, ditado pelo ritmo, representado pelo Jazz de Louis Armstrong.

1.2- Carpentier, a História e o “Motezuma” de Vivaldi:

No início do capítulo mencionei a importância de *Concerto Barroco* dentro do corpus literário do autor, tendo ele mesmo conferido ao romance o aspecto de “suma teológica” de sua carreira. Esse valor dado à obra significa que ela incorpora algumas das principais características da longa trajetória de Carpentier como romancista, ensaísta e musicólogo, e igualmente resume algumas de suas preocupações intelectuais como, por exemplo, a questão identitária na América. Contudo, quais foram as influências e

¹⁵ Com o termo “Viagem Antropofágica” me refiro à idéia de antropofagia presente no Movimento Modernista brasileiro, onde se expressou, sobretudo no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, a necessidade assimilar a cultura exterior, “digerindo” a mesma, e produzindo uma cultura nova. Um trabalho que aborda essa ideia de forma completa, e estabelece a relação com o romance *Concerto Barroco*, é o ensaio de Beatriz Helena Domingues intitulado: “O *Concerto barroco* de Alejo Carpentier e a antropofagia modernista”. Ver em: DOMINGUES, Beatriz H. “O *Concerto barroco* de Alejo Carpentier e a antropofagia modernista”. **Ipotesi**: Revista de estudos literários. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012, primeiro semestre de 2013 (no prelo)

¹⁶ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p. 81.

motivações que fizeram com que Carpentier elaborasse sua narrativa? Qual a trajetória percorrida pelo autor na criação do romance? São nesses pontos que me debruço agora.

Conforme também citei no início do capítulo, foi através do contato com o libreto da ópera *Motézuma*, de Vivaldi, que Alejo Carpentier estabeleceu uma primeira relação com aquele que seria o ponto de partida para a construção de seu romance. Em nota, ao final do livro, Carpentier revela alguns dados importantes sobre sua pesquisa: é a partir do contato com o amigo musicólogo e especialista na obra de Vivaldi, Roland de Candé, que ele foi apresentado pela primeira vez ao libreto de *Motézuma*, a primeira ópera europeia baseada na história americana, seguida dois anos depois por *As índias Galantes*, com temática Inca, de Jean-Philippe Rameau. Soube também que Alvise (ou Girolamo) Giusti, autor do libreto, inspirou novas óperas baseadas na conquista do México.¹⁷ Para a construção dos espaços percorridos pelos personagens, Carpentier cita o uso de documentos como as *Cartas Italianas*, de Charles De Brosses (referido por Carpentier como “libertino exemplar e amigo de Vivaldi”), que o ajuda a recriar o ambiente do Ospedale della Pietà, onde se realiza o *Concerto Grosso* no quinto capítulo.

Todo o cuidado de Carpentier em reproduzir os aspectos documentais demonstra a seriedade, e ao mesmo tempo a agudeza em recriar um cenário tão rico em detalhes como o que é apresentado em *Concerto Barroco*. Mas também revela outro aspecto importante e que diz respeito aos usos da história como ferramenta substancial para a criação de obras literárias. Se de um lado os temas históricos são objetos sob os quais Carpentier sempre se debruçou em seus romances, de outro, também revelam uma característica comum à literatura latino-americana da segunda metade do século XX: o diálogo sempre constante com a história do continente, seja criando uma alternativa à história oficial através da dessacralização de personagens ou instituições consideradas importantes (como faz o próprio Carpentier em *A Harpa e a Sombra* - 1979, apresentando um Cristóvão Colombo embusteiro, ou o decadente Simon Bolívar de Gabriel García Márquez em *O General em seu Labirinto* - 1989), ou reproduzindo lugares-comuns da história do continente. Segundo o pesquisador Felipe de Paula Góis Vieira:

¹⁷ No original: “Tanto parece ter agradado o *Motézuma* de Vivaldi — que levava à cena um tema das Américas dois anos antes de Rameau ter escrito *As índias galantes*, de ambiente fantasiosamente incaico —, que o libreto de Alvise (outros o chamam de Girolamo) Giusti acabaria por inspirar novas óperas baseadas em episódios da conquista do México a dois célebres compositores italianos: o veneziano Baldassare Galuppi (1706-1785) e o florentino Antonio Sacchini (1730-1786)”. Cf. em: CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.85.

[...] esses textos, apesar de apropriados pela crítica como novas chaves de acesso à história do continente, construíram uma versão para o passado da América hispânica que dialoga com lugares comuns – na maior parte das vezes, confirmando-os – e certa memória histórica consolidada pela historiografia, tais como na alusão a um continente mágico com realidades surpreendentes, a superposição de tempos históricos – a possibilidade do continente de apresentar a vivência de tempos históricos distintos –, a dupla oposição ‘civilização’ e ‘barbárie’, o passado colonial como herança indesejada responsável pelos males do presente, o enfrentamento ‘Europa’ e ‘América’ e, até mesmo, a heroicização de líderes ou próceres da independência.¹⁸

Carpentier justifica sua relação com a história situando o papel do romancista latino-americano em geral, que para ele, deve valer-se dos recursos que tem em mãos para tentar apreender a realidade que o circunda. De acordo com o escritor, com um mundo em constante transformação e com a presença de novas tecnologias de difícil compreensão, o romancista latino-americano só encontra “sua razão de ser”:

[...] erigindo-se numa espécie de Cronista da índia de seu continente, trabalhando em função da história presente e passada desse continente, mostrando, ao mesmo tempo, suas relações com a história do mundo todo, cujas, contingências, bem ou mal, também o atingem.¹⁹

Considera ainda um dos maiores erros de Rubén Darío ter escrito um dia: ‘não sou juiz da história’.

‘Deus me arrasta’, costumava dizer Einstein... ‘A História me arrasta’, poderia dizer o romancista latino-americano contemporâneo. Mas Deus não aceita juízes, enquanto que a força do romancista está em poder ser juiz da história.²⁰

“Ser juiz da história”. Aí me parece residir um dos objetivos da narrativa latino-americana, sobretudo, entre as décadas de 1960 e 1970. A partir dos “romances

¹⁸ VIEIRA, Felipe P.G. “História e Literatura: A Construção do Passado Hispano-Americano nos Romances de Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez”. **Anais do X Encontro Internacional da ANPHLAC**, São Paulo, 2012. p.6.

¹⁹ CARPENTIER, Alejo. “O Romance latino-americano na véspera de um novo século”. In: **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Edições Vértice, 1987. p. 106.

²⁰ Idem.

históricos” os escritores do continente passam a exercer o papel de juizes da história, de forma consciente ou não, reescrevendo-a, reinterpretando-a, objetivando dar novo sentido ao passado colonial (ou a história latino-americana em um movimento mais amplo), tentando dar sentido, concomitantemente, ao tempo presente. Isso corrobora, em parte, o caráter quase “científico” de pesquisa desses romancistas ao criar suas novelas, o que não resulta num “cientificismo literário”, ou numa “literatura científica”, mas sim numa literatura bem embasada, que transborda a vida e a história do continente, construída com o objetivo de expor as opiniões desses autores, contudo, sem deixar de lado seu caráter de entretenimento.

Outro exemplo que nos ajuda a entender a relação entre Carpentier e a História está diretamente ligado ao já citado contato entre o autor e a ópera *Motezuma* de Vivaldi e, conseqüentemente, com a escrita de *Concerto Barroco*. Esse encontro acontece num momento de extrema importância para o romancista e para entender sua relevância é preciso retomar um episódio específico de sua vida.

Em 20 de maio de 1975, durante uma série de conferências proferidas em uma visita de três semanas à Venezuela, Carpentier, recém-titulado *Doutor Honoris Causa* pela Universidade de Havana em janeiro daquele ano, discursava a respeito de sua longa trajetória de vida, como ele mesmo intitulou: “Um caminho de meio século”.²¹ Realizando uma retrospectiva autobiográfica e, ao mesmo tempo, uma espécie de autoanálise, ele relembrava momentos marcantes de sua infância nos campos cubanos, passando por sua chegada a Havana na década de 1920, além de seu envolvimento com o Grupo Minorista (do qual faziam parte figuras ilustres como Juan Marinello, Fernando Ortiz, Emilio Roig, Alejandro García Caturra, entre outros).²² A assinatura do manifesto deste mesmo grupo em 1927 que resultou na sua fuga no ano

²¹ Das conferências e discursos de Alejo Carpentier ao longo da carreira, dez estão reunidas em um único volume intitulado *A Literatura do Maravilhoso* (1987), do qual faço uso. Tratam-se de conferências realizadas durante as décadas de 1960 e 1970, das quais quatro são datadas do ano de 1975, durante a referida visita realizada pelo autor à Venezuela. Cf. em: CARPENTIER, Alejo. **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Edições Vértice, 1987.

²² O Grupo Minorista englobava artistas, músicos, médicos, literatos, cientistas sociais e pensadores em geral, pertencentes à pequena burguesia cubana, e defendia o desenvolvimento da vanguarda cubana através de diversos gêneros e por diversas formas de realização. Buscavam o rompimento com os moldes da sociedade cubana da época e evitavam a passividade, tomando posições mais ativas, tanto política quanto culturalmente, frente aos problemas relativos a Cuba. O grupo se dissolveu em 1928 devido a circunstâncias que envolviam conflitos gerais e individuais, além da radicalização política de alguns de seus membros.

seguinte para Paris, e o contato que lá teve com o movimento surrealista, foram apenas alguns tópicos abordados naquele dia.

Enquanto tratava dos detalhes de sua relação com o surrealismo, das reflexões que obtivera analisando o movimento, e chegando ao mesmo tempo no ponto central de seu discurso, Carpentier revelava a necessidade quase obsessiva que tomou conta dele naquele momento: a de conhecer melhor a América que havia deixado para trás. América que tomou forma em sua mente na medida em que desbravava o continente em seus estudos e viagens, tornando-se fonte de inspiração para seus trabalhos subsequentes, incluindo *Concerto Barroco* (publicado no ano anterior à visita em questão).

Recordando suas reveladoras viagens ao Haiti em 1943 e à Venezuela entre os anos de 1945 e 1948²³ (a qual agora retornava após trinta anos), Carpentier relatava a descoberta de um mundo novo, um “mundo sincrético”, em que confluíam para um mesmo espaço as diversas etapas da história humana, na qual “o homem de hoje, do século XX, pode viver com homens situados em diferentes épocas que vão até o neolítico e que lhe são contemporâneos”.²⁴ Dessas viagens em específico resultaram seus romances *O Reino deste Mundo* (1949) e *Os Passos Perdidos* (1953).

Desta busca por conhecer a América, e das “revelações” que obteve em suas viagens, também surgiu *Concerto Barroco*. Nessa mesma conferência Alejo Carpentier afirmava:

[...] E se recentemente escrevi um romance – *Concerto Barroco* – baseado no grande compositor Antonio Vivaldi, que é a personagem central do livro, é porque um belo dia descobri que Vivaldi foi autor da primeira ópera, em toda a história da música, baseada na história da América. De fato, em 1733 surge pela primeira vez no cenário universal a figura de Montezuma. E a ópera despertava o meu interesse por ser um imperador da nossa América quem aparecia pela primeira vez na história da música. Devo tudo isso à minha viagem ao Orinoco, devo tudo isso à minha permanência entre vocês

²³ Sobre as viagens feitas à Venezuela destaco a série de publicações do autor para o jornal *El Nacional de Caracas* e *Carteles* (em Cuba) nos anos de 1947 e 1948, em que são relatadas suas reflexões sobre a América a partir do contato com a Geografia venezuelana, especialmente o Orinoco. Essas publicações se encontram reunidas no livro: *Visão da América* (2006), publicado em português pela editora Martins Fontes. Cf.: CARPENTIER, Alejo. **Visão da América**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁴ CARPENTIER, Alejo. “Um Caminho de meio Século”. In: **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Edições Vértice, 1987.p.158.

(venezuelanos), quer dizer, a minha verdadeira percepção da realidade americana.²⁵

Assim, é a partir dessa espécie de revelação, de uma “verdadeira percepção da realidade americana” nas palavras do autor, que *Concerto Barroco* é concebido. De sua percepção da América – e do contato com a ópera *Motézuma* de Vivaldi, é importante dizer – nasce *Concerto Barroco*.

É necessário perceber nesse episódio específico da Venezuela alguns pontos que considero essenciais e que estão interligados: o primeiro deles se conecta com a relação entre o autor e a História. Carpentier não só escreve sobre a História em seus romances, mas a vivencia. Embora esta afirmação pareça redundante, e até ingênua à primeira vista, ela esconde um aspecto que é significativo na carreira do autor. Sua concepção de História é em parte resultado de sua própria história de vida, marcada por inúmeros deslocamentos pelo continente americano e europeu que fazem com que ele reflita e questione sobre sua própria posição no espaço, suas raízes, chegando ao ponto de mesmo revelar que é a partir de um desses deslocamentos que ele “verdadeiramente percebe a realidade americana”. A lógica do constante movimento, da vivência de distintas realidades, ou da *experiência* – adotando aqui um termo caro ao historiador E.P. Thompson –²⁶ funciona como um combustível para que Carpentier reflita sobre a sua própria realidade e a do espaço em que vive. E isso é importante, porque é a partir dessa mesma lógica que o autor desenvolve as ações dos personagens Amo e Filomeno no romance, é igualmente pela viagem (ou pela *práxis*) que eles percebem a própria realidade, suas respectivas posições no espaço.

O segundo aspecto que ressalto no citado episódio é como Carpentier enxerga essa suposta “realidade americana”. É nesse momento que ela aparece como um misto dos “lugares-comuns” apontados por Felipe de Paula Góis Vieira (com a ideia de um mundo sincrético, em que o homem do século XX é convidado a viver com

²⁵ Ibidem, p. 160.

²⁶ O historiador britânico Edward Palmer Thompson, ou E.P. Thompson, privilegiou no decorrer sua trajetória intelectual o papel da experiência cotidiana na formação da cultura popular, sobretudo, no seio da classe operária inglesa. Em *Costumes em Comum* (1998) Thompson ressalta o valor da experiência como um dos aspectos primordiais na formação dessa cultura popular, entendendo-a não como um sistema fechado de valores, mas sim como um conjunto dinâmico de interações sociais em que situam-se inclusive os conflitos entre grupos. Como o autor afirma em sua introdução: “[...] uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa [...] assume a forma de um sistema.” Cf. em: E.P. THOMPSON. **Costumes em Comum**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 17.

homens de outra épocas e que lhe são ao mesmo tempo contemporâneos, etc.), e, ao mesmo tempo, é uma realidade que se estabelece no indizível, no insólito, lançando as bases para a sua definição do “real maravilhoso americano” que, posteriormente, encontra sua legenda na barroquização da narrativa.²⁷ É uma dupla perspectiva, um duplo olhar fortemente carregado das ideias de miscigenação e sincretismo, e que passam também pelo olhar positivo sobre o continente, destacando suas singularidades.

O que também permanece claro e evidente nessa experiência é o oportuno encontro de Carpentier com a ópera de Vivaldi, que acaba representando um ponto chave para o redirecionamento de seu olhar para a história americana.

Entretanto, que ópera é essa? Tão citada e tão importante para a criação de *Concerto Barroco*.

1.2.1- A ópera Motezuma de Vivaldi:

Motezuma, de 1733, é um drama para música dividido em três atos inspirado no episódio da Conquista do México por Hernán Cortés. De composição de Antonio Vivaldi, e libreto de Alvise Giusti,²⁸ a peça é uma das últimas óperas compostas pelo *Prete Rosso*²⁹ e, talvez, seu libreto seja o último escrito especificamente para Vivaldi, já que outros libretos de óperas posteriores do compositor italiano são adaptações de óperas ou libretos antigos para outros compositores.

²⁷ É no prólogo de *O Reino deste Mundo* (1949) que Carpentier pela primeira vez estabelece sua visão do que seria o “real maravilhoso” na América. Posteriormente, o autor melhor clarifica essa ideia na série de discursos realizados na Venezuela em 1975. O que percebe como “real maravilhoso americano” é uma série de fatos ocorridos no continente, características na paisagem, elementos que compõem sua obra, que são maravilhosos por aquilo que têm de insólito, de incomum, não maravilhoso porque é belo, mas porque é insólito. Arelado a essa ideia do maravilhoso como algo insólito está a noção do indizível, ou seja, o “real maravilhoso” americano tem por característica englobar tudo aquilo que não pode ser explicado, que gera surpresa, espanto, e que, num primeiro momento, não se consegue descrever. (Um exemplo prático disso seria a reação de Colombo descrita em suas cartas quando da descoberta da América, quando lhe faltavam palavras para descrever o cenário que se descortinava diante de seus olhos). Ao mesmo tempo, Carpentier apresenta uma ferramenta possível para descrever aspectos desse real maravilhoso: a barroquização na escrita, que consiste na extensa descrição através da proliferação de significantes para nomear um objeto da realidade. Essa ideia será novamente abordada, e melhor clarificada, no segundo capítulo ao tratar da questão do barroco em Carpentier.

²⁸ Quanto ao primeiro nome de Giusti, Carpentier refere-se em *Concerto Barroco* como Alvise Giusti, colocando entre parênteses o nome “Girolamo”, possivelmente a mesma pessoa. Entretanto, também é comum encontrá-lo como “Luigi” em outras fontes. A explicação para essa variação reside no fato de “Alvise” ser a forma veneziana para o nome “Luigi”.

²⁹ *Prete Rosso* ou *Il Prete Rosso* (O Padre Ruivo) era a alcunha de Vivaldi devido aos seus cabelos ruivos.

Executada pela primeira vez em 14 de novembro no Teatro Sant' Angelo, em Veneza, a epopeia narra especificamente o encontro entre europeus e ameríndios com foco na queda do Imperador mexicano Montezuma. Valendo-se de uma dose considerável de “licença artística” por parte de Alvise Giusti que, sarcasticamente, sugere no prefácio do libreto uma espécie de “desconfiança com relação às fontes” por ele utilizadas, a trama é uma releitura da “história oficial” da Conquista, adaptada para o público europeu do século XVIII.

Assim como narrado na cena do ensaio assistido pelo Amo no romance, a história termina de uma maneira sentimental, com a reconciliação de Cortés e Montezuma no casamento de Teutile (filha do mexicano) e Ramiro (irmão do espanhol).³⁰ A “licença poética” de Giusti ao elaborar sua versão pacífica e amorosa da história representa, na realidade, uma convenção *lieto fine* (final feliz) da ópera barroca, sendo esta uma prática muito comum em composições do período, apreciada pelo gosto popular europeu, mas que no romance de Carpentier não é nada aceita pelo personagem Amo.

É curioso pensarmos a respeito das motivações que teriam levado Vivaldi a compor uma ópera com temática tão diferente, mas isso torna-se extremamente difícil diante da falta de documentação que aborde a questão com maior riqueza de detalhes. O que resta são apenas tentativas de se conjecturar a respeito e, após um estudo mais apurado sobre a vida e a obra do compositor, os indícios levam a crer que a busca por uma novidade que lhe assegurasse alguns bons ducados, somada a tentativa em permanecer em evidência num momento de transformações da ópera barroca, foram os principais fatores para a criação de *Motuzuma*.

A primeira metade do século XVIII marca um período de grande importância para o desenvolvimento da *Opera Seria*: novas regras são implementadas na construção dos libretos, o número de árias é reduzido, há a separação dos gêneros eliminando a mistura de cenas sérias e cômicas que caracterizava o modo operístico veneziano, e toda a ópera começa a apresentar uma estrutura mais rígida se comparada à produção do período anterior.³¹ Essas reformas, iniciadas pelo libretista Apóstolo Zeno (1669- 1750) e seguidas por Pietro Metastasio (1698- 1782), conhecido como o maior

³⁰ De acordo com a crônica de Solis, descrita por Carpentier no romance, Teutile é na verdade General dos exércitos de Montezuma, o que causa efeito cômico no leitor ao perceber a reação do Amo.

³¹ Para um melhor detalhamento das mudanças ocorridas na ópera do período, recomendo a leitura do capítulo intitulado “Primeira Metade do Século XVIII: O Barroco Tardio”, do guia “A Ópera Barroca Italiana”, de Lauro Machado Coelho. Cf. em: COELHO, Lauro M. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

libretista de sua época, formam o pano de fundo do desenvolvimento musical do período ao qual Vivaldi participa, e acontecem no momento de maior maturidade de sua carreira, já apresentando sinais de seu declínio. É a época em que o compositor tem de enfrentar, ao mesmo tempo, distintos desafios: acompanhar as mudanças internas na ópera, sobreviver em meio aos novos compositores que estavam em ampla evidência, agradar ao público e, especialmente, superar as críticas cada vez mais constantes e a falta de apoio.

Um exemplo de que as coisas já não estavam bem há algum tempo foi na temporada de 1736. Vivaldi investe pesado numa “companhia operística” para uma temporada em Ferrara. No entanto, ele não contava com a rejeição feita pelo cardeal da cidade, Tommaso Ruffo, o que fez com que tivesse um prejuízo financeiro gigantesco. Nem os apelos ao seu protetor e amigo, o marquês Bentivoglio, conseguiram mudar o curso dos acontecimentos, gerando certo desespero por parte do compositor italiano, que teria que pagar do próprio bolso os compromissos assumidos.³² Ao mesmo tempo, em Veneza, Vivaldi já não era mais tão bem recebido, como deixa registrado o amigo Charles de Brosses em suas *Cartas Italianas* (1740):

Vivaldi tornou-se um de meus amigos mais próximos, por me vender caros concertos. E em parte conseguiu; e para mim o que eu queria, era ter e ouvir muitas de suas boas recriações musicais: é um *vecchio*, que tem uma prodigiosa fúria em compor. Ouvi ser forte o suficiente para compor um concerto, com todas as suas partes, mais rapidamente que um copista o passa a limpo. E descobri, para minha grande surpresa, que ele não é considerado como merece nesse país, onde tudo é moda, onde você pode ouvir seus trabalhos depois de muito tempo, e onde a música do ano anterior não gera mais receita.³³

Todavia, Antonio Vivaldi permaneceu tentando sobreviver às forças contrárias até o fim de sua vida em 1741, seja se apresentando no Sant’ Angelo, ou

³² COELHO, Lauro M. **Op. Cit.** p. 241.

³³ No original: “Vivaldi s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien cher. Il y a en partie réussi; et moi, à ce que je désirois, qui étoit de l'entendre et d'avoir souvent de boones récréations musicales: c'est un *vecchio*, qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourroit copier. J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le merite en ce pays-ci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis trop longtemps, et où la musique de l'année précédente n'est plus de recette.” Cf. em: DE BROSES, Charles. **Letres familières écrites d'Italie en 1739 & 1740**. Paris, Librairie Académique, P. Didier et Cte, Libraires-Éditeurs, 1869.

Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=A10KAAAIAAJ&oe=UTF-8&redir_esc=y
Último acesso em 20/01/2013 às 18:24.

vendendo partituras de seus concertos para sua posterior viagem à Viena, da qual jamais retornou. Seu virtuosismo não fora capaz de mantê-lo por muito mais tempo em atividade, mas não fora o único fator para seus anos de decadência: seu temperamento intempestivo havia resultado em inimizades, especialmente com alguns mecenas e membros da Igreja que aproveitavam-se de seu pretexto para não celebrar missas (e de seu suspeito relacionamento com a cantora Anna Giró) para não apoiar e até mesmo condenar o modo de vida do veneziano.

É observando esse momento particular, sobretudo a partir da década de 1730, que os indícios levam a crer que *Motezuma* é uma das últimas tentativas bem sucedidas e originais de Vivaldi em se consagrar em Veneza, uma vez que após o fracasso da tentativa de incursão em Ferrara, ele jamais voltaria a ter êxito como no passado.

Durante muito tempo as partituras de *Motezuma* estiveram perdidas, mas no ano de 2002, o musicólogo Steffen Voss encontrou-as ao acaso nos arquivos da *Berlin Sing – Akademie* enquanto procurava por trabalhos perdidos de Händel. Desde a época de sua recuperação até o presente momento, a ópera de Vivaldi foi executada e reconstruída diversas vezes. Vale mencionar que as partituras encontradas por Voss estavam incompletas e tiveram de ser reconstruídas através de *pastiches* de trabalhos vivaldinos anteriores, tarefa que ficou sobre os cuidados de Alessandro Ciccolini.

O importante trabalho de Ciccolini rendeu a gravação de um CD em 2006, sob o comando do Maestro cravista Alan Curtis, além da gravação de um DVD da apresentação no Teatro Comunale di Ferrara, Itália, sob execução do mesmo Maestro, em 2011.³⁴ Em 2005, a ópera foi encenada no Festival Cultural AltstadtHerbst, em Dusseldorf, Alemanha, e



Fig. II e III – CD e DVD da Ópera Motezuma.
(Imagens encontradas em: google.com)

mantém grande interesse por onde passa como, por exemplo, no Art Deco Auditorium

³⁴ *Motezuma* - Complesso Barocco/ Alan Curtis—DG Archiv 6490 [3CD]. 2006.

of Santa Monica High School, Califórnia, local em que a *Long Beach Opera* também executou uma versão.



Fig. IV-VII – Motezuma no Teatro.
(Imagens encontradas nos anais do Festival, no ano de 2005.)³⁵

Em meio a brigas judiciais, disputas sobre onde deveriam permanecer as partituras originais, execuções parciais da ópera, e encenações,³⁶ *Motezuma* aparece hoje como uma ópera bastante atual em termos de legado para a música. Mais do que isso forneceu a Carpentier a ferramenta necessária para que desenvolvesse seu enredo.

³⁵ Disponíveis no site do evento: <http://www.duesseldorf-festival.de/> (último acesso em 18/06/2012).

³⁶ Sobre as disputas judiciais de *Motezuma* e divulgações de execuções públicas da ópera, indico os artigos homônimos de Baker e Richard S. Ginell intitulados: “Motezuma”, publicados no *American Record Guide*. Além das análises de Gabriel Pareyon e William R. Braun, intituladas respectivamente, “Estreio mundial del Motezuma de Vivaldi”, e “Vivaldi: Motezuma”. Cf. respectivamente em: BARKER. “Motezuma”. *American Record Guide*. Vol.69, no. 5, pp:224-225, 2006
GINELL, Richard S. “Motezuma”. *American Record Guide*. Vol. 72, no. 4, p.38, 2009.
BRAUN, William R. “Vivaldi: Motezuma”. *Opera News*. Vol. 71, no.4, pp. 64-66, 2006.
PAREYON, Gabriel. “Estreio mundial del Motezuma de Vivaldi”. *Pauta*. México-DF vol.23, no. 95, pp. 50-59, Jun. 2005.

1.3- Concerto Barroco - Por dentro da obra:

Após esse esclarecimento sobre a fonte de inspiração de Carpentier e sua atualidade voltemos ao romance *Concerto Barroco*. Como fora apresentado, Alejo Carpentier estabelece uma possível reflexão sobre a tão difundida metáfora do encontro entre o “Eu” e o “Outro” a partir da lógica do deslocamento, da viagem reveladora que resulta no auto-conhecimento, forjando novas identidades. E assim o faz através da incorporação de duas ideias que se complementam e se fundem, criando nexos e construindo caminhos no momento em que a história é contada: a primeira que entende a música como uma arte democrática e legitimadora da expressão de um povo, e a segunda compreendendo sua leitura particular de um mundo barroco, voltando os olhos para a sociedade latino-americana. As peripécias do Amo mexicano e de seu criado Filomeno pela Europa setecentista aparecem como um bom exemplo do que, o também escritor cubano, Lezama Lima (1910-1976) apontou como uma “Contra-conquista”, numa invasão da metrópole pela periferia, e de como a narrativa latino-americana, de modo geral, preocupou-se em refletir sobre a condição do continente frente aos antigos modelos referenciais dominantes.³⁷

Incorporando o barroco não apenas em sua visão da sociedade na América, Carpentier toma para si o conceito definindo um barroquismo em sua própria forma de escrita. Ela é a fórmula adotada para descrever sua visão de mundo, o que seus olhos enxergam, sua “percepção da realidade americana”. Influenciado pelos relatos das Crônicas das Índias, pelos escritos de Quevedo e Cervantes, e em especial, pela maneira descritiva de Góngora, Carpentier desenvolve uma narrativa densa e rica em detalhes, evidenciando essa influência em cada parágrafo. Isso justifica a proliferação de adjetivos e referenciais que aparecem constantemente ao longo da narrativa, é o recurso literário adotado para expressar sua visão sobre o passado, presente e futuro do continente.

Logo nas primeiras páginas o leitor é transportado para o universo crioulo do México do século XVIII em que o abastado Amo, cercado por seus objetos de prata,

³⁷ A Contra-Conquista apontada por Lezama refere-se exatamente a uma inversão dos modelos dominantes, estando incorporada à sua teoria de um barroco americano. Para ele a América de seu tempo é chamada a realizar uma “Contra-Conquista” cultural diante dos modelos referenciais europeus. Essa visão aparece melhor explicada no segundo capítulo, quando retomo as apropriações feitas do conceito de “Barroco”, apresentando, conseqüentemente, a concepção lezamiana.

dá as coordenadas a seu primeiro criado, Francisquillo, que organizava em caixas os pertences de seu patrão. Narrando com propriedade e transparecendo a erudição que caracteriza seus romances em geral, Carpentier convida o leitor a entrar aos poucos na morada do rico mexicano – entre móveis cobertos, caixas, malas e engradados – narrando um ambiente que ao mesmo tempo ilustra toda a luxuosidade e pompa, e reflete a visão do autor sobre a artificialidade do homem colonial. A influência da escrita gongórica aqui se evidencia, seja pela densidade descritiva ou por certa musicalidade nos versos, com o barroquismo, usado como ferramenta para a apresentação do ambiente:

De prata as delgadas facas, os finos garfos; de prata os pratos onde uma árvore de prata lavrada na concavidade de suas pratas juntava o suco dos assados; de prata as fruteiras, com três bandejas redondas, coroadas por uma romã de prata; de prata as jarras de vinho marteladas pelos artesãos da prata; de prata as travessas de peixe com seu pargo de prata inflado sobre um entrelaçamento de algas; de prata os saleiros, de prata os quebra-nozes, de prata os covilhetes, de prata as colherinhas com iniciais lavradas... E tudo isso ia sendo levado pausadamente, cadenciadamente, cuidando para que prata não esbarrasse em prata, rumo às surdas penumbras de caixas de madeira, de engradados ao aguardo, de arcas com fortes ferrolhos, sob o olhar vigilante do Amo que, de roupão, só fazia a prata ressoar, vez por outra, ao urinar magistralmente, com jorro certo, copioso e percuciente, num penico de prata, cujo fundo era adornado por um malicioso olho de prata, logo ofuscado por uma espuma que, de tanto refletir a prata, acabava por parecer prateada[...]³⁸

Em sua análise sobre a escrita barroca de Carpentier, Irlemar Chiampi percebe em suas densas descrições, como a do exemplo acima, traços de uma afasia. A autora recorre à psicopatologia para demonstrar que, nas cenas em que Carpentier recorre ao descritivismo, ou ao barroquismo para explicar um ambiente ou um fato, ao invés de criar novos referenciais para o “indizível”, acaba por apresentar um “desarranjo” em seu discurso que deseja e recusa ao mesmo tempo a imitação da realidade (mimese). Para ela, a afasia em Carpentier aparece através da “perturbação da semelhança”, em que a partir de suas descrições barroquistas opera uma desordem da linguagem registrando o assombro do narrador diante do “indizível”.³⁹ Chiampi

³⁸ CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.7-8.

³⁹ CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998. p.75.

demonstra de forma esquemática como a tensão entre o realismo e o barroco manifesta-se em Carpentier:

Um tipo de afasia – a da semelhança – figura a indizibilidade dos aspectos históricos e naturais da América, desenvolvendo-se em uma retórica barroquista, cujos procedimentos preferidos são: a explicitação do “assombro” e correlatos; a predicação sobrenaturalizante; o encadeamento de imagens em fuga; a construção especular entre a constatação da indizibilidade e o “gaguejar” descritivo da enunciação.⁴⁰

Ainda segundo a autora, Carpentier realiza, através do discurso vacilante do narrador afásico, o mesmo processo encontrado nos primeiros relatos sobre o Novo Mundo, nos quais a falta de termos exatos para descrever objetos, seres ou fenômenos, resultava na utilização de expressões como ‘faltam-me palavras’ ou ‘não sei como contar’, demonstrando o assombro, a surpresa ou o “encantamento” frente ao “real maravilhoso” da América. A conclusão apontada por ela é de que essa afasia simulada aparece no sentido de superar as contradições que a língua do colonizador espanhol impôs na expressão das coisas americanas.

Não desconsidero as asserções de Chiampi. Todavia não me limito apenas a perceber os traços de afasia na densa descrição implementada por Carpentier. Permitindo-me ir um pouco mais além, e aproveitando-me do trecho extraído de *Concerto Barroco*, recorro aqui à sonoridade embutida nas palavras.

A constante recorrência à palavra “prata” para designar todos os objetos que compunham o espaço forma não só um trava-línguas, mas carrega em si o recurso sonoro para o leitor que, automaticamente, sente-se em meio aos tilintares da prata, dos objetos de prata descritos.⁴¹ Para Carpentier não basta descrever um ambiente adornado de prata, é necessário ouvir a prata ressoar nesse ambiente.

⁴⁰ Ibidem, p.77.

⁴¹ Quando lido em espanhol a sonoridade da descrição torna-se ainda mais evidente: “De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando

O historiador Hans Ulrich Gumbrecht apresenta uma ideia que me parece válida para pensar sobre essa sonorização provocada pela descrição de Carpentier. Em *Produção de Presença* (2010), o autor recorre à Filosofia e à Metafísica para pensar o que ele definiu por “Produção de Presença” em oposição a “Produção de Sentido”.⁴² Em linhas gerais, a intenção de Gumbrecht é de lutar contra a tendência da contemporaneidade em abandonar e esquecer a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença. De forma simplificada, produzir presença equivaleria à produção daquilo que sentimos, mas não podemos explicar de forma exata: em última instância, produzir presença equivaleria a produzir sensações específicas. Ao ouvir uma música, por exemplo, todas as reações surgidas no momento em questão equivaleriam à forma de presença: arrepiar-se, chorar, alegrar-se, recordar-se, sentir-se bem, etc. Quando pensamos em poemas, por exemplo, além de uma dimensão que resgata a interpretação (o sentido e o significado), temos a questão do volume: “Os poemas tem ‘volume’ – ou seja, uma dimensão que exige a nossa voz, que precisa ser ‘cantada’”.⁴³ Contrariamente à produção de presença situa-se a produção de sentido que consiste em registrar, apreender o real, produzir ordem, criar conceitos, ou ainda tentar compreender uma determinada realidade, enfim, toda a atividade humana voltada para a racionalização do mundo.

No trecho narrado, Carpentier me parece provocar no leitor a sensação de estar ouvindo o tilintar da prata, apelando para a sonoridade que o termo engendra quando repetido diversas vezes, recorrendo ao “volume”. O objetivo vai além de uma descrição física e extensa dos objetos: é fazer com que o leitor, de alguma forma, sinta o objeto, mesmo que seja através do som que ele produz. Ao produzir a sensação de se estar ouvindo o bater da “prata”, resultando em distintas recepções por parte dos leitores, Carpentier evocaria, a meu ver, uma Produção de Presença.

Outra possibilidade de leitura que o trecho suscita é a de perceber a utilização do recurso da artificialidade como natureza. Ao descrever os pertences do Amo, Carpentier transforma a natureza retratada em artifício de prata lavrada, como

en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada...”.

⁴² GUMBRECHT, Hans U. **Produção de Presença**: *o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC rio, 2010.

⁴³ *Ibidem*, p. 136.

numa pintura em Natureza-morta em que os objetos são representados imóveis, inanimados. Há a superposição do artificial sobre o natural, ou em última instância: o artifício é o natural.⁴⁴ Aí parece clara a intenção do autor em demarcar sua visão crítica do mundo colonial, é como se, ao descrever cada objeto de prata, estivesse ali expressa a visão do colono americano, que insiste em dominar a natureza que o circunda, tentando aprisioná-la em seu mundo de luxo. Mas não apenas isso, essa imposição do artifício sobre o natural leva à criação de algo falso, de um mundo que por mais rico que possa ser representado jamais será verdadeiro.

Outro exemplo que corrobora essa visão crítica de Carpentier aparece logo em seguida. Ao descrever as pinturas que enfeitavam as paredes, e que ainda não tinham sido embaladas pelo criado Francisquillo, o narrador se detém a observar um dos quadros que retratava aquele que seria o dono da casa:

[...] executado com tão magistral desenho caligráfico que o artista parecia tê-lo obtido com um único traço – enredado em si mesmo, fechado em volutas, logo desenrolado para outra vez enrolar-se -, sem levantar a larga pena da tela.⁴⁵

O referido desenho, de autoria do Fray Pablo de Jesús, intitulado *El Conde de Galves, Virrey de Nueva España, 1785-1786* (1796),⁴⁶ é um retrato estilizado de Bernardo de Gálvez, o Conde de Gálvez, que governou Cuba em 1785 e faleceu no ano seguinte. Num primeiro momento, parece-me que devemos deixar de lado a falsa ideia de que Carpentier, ao mencionar a pintura como sendo do dono da casa, estaria estabelecendo uma relação direta entre o Conde de



Fig. VIII - *Conde de Galves, virrey de Nueva España, 1785-1786* (1796), Fray Pablo de Jesús, México, Museo Nacional de Historia.

⁴⁴ Lois Parkinson Zamora cita outros dois exemplos de romances em que há a relação entre Artíficio e Natureza na escrita de Carpentier: *O Século das Luzes* (1962) e *Os Passos Perdidos* (1953). No primeiro: “Como las peripecias de sus revolucionarios, los objetos de Carpentier se van multiplicando para crear la ilusión de un espacio dilatado, es decir, de una expansión sin dirección o destino.” No segundo: “Carpentier ‘territorializa’ el Barroco con descripciones de suntuosas topografías americanas, y flora y fauna exóticas, pero aquí su vegetación es de hierro forjado”. Cf. em. PARKINSON ZAMORA, Lois. **Mirada Exhuberante. Barroco Novomundista y Literatura Latinoamericana.** Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet. 1ªEd. 2011. p.176.

⁴⁵ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.9.

⁴⁶Extraído do Site do Museu Nacional de História:

http://www.castillodechapultepec.inah.gob.mx/historia/hist_historicos.html (Último acesso em: 25/02/2013)

Gálvez e o personagem Amo, como se esse fosse, pura e simplesmente, uma representação literária daquele. A inserção da pintura talvez seja muito mais rica de significados se for entendida num contexto mais amplo de crítica ao mundo colonial americano. A imagem de Gálvez representa no romance mais que um autorretrato estilizado de um personagem histórico, é a exemplificação crítica de todo um comportamento colonial crioulo.

Com alta carga de ornamentação, a imagem parece causar no narrador um efeito quase hipnotizador, representando o triunfo da forma sobre o conteúdo.⁴⁷ A descrição da tela apela para o movimento do traçado do artista, faz com que o leitor imagine cada curva, cada linha desenhada, e ilustra, ao mesmo tempo, um retrato artificial, uma pintura superficial, em que o crioulo é captado como um pomposo europeu. Em outros termos, a tela representa uma espécie de espelho do “eu desejado”: é como se, ao olhar sua imagem no quadro, o personagem Amo enxergasse nela sua *persona* européia,⁴⁸ resolvendo superficialmente sua angústia crioula.⁴⁹ Carpentier em poucas, mas exatas, palavras, estabelece sua crítica ao passado colonial, ligando-o a um mundo de superfícies, de aparências, de recusa do “eu real” (americano) e de desejo do “eu idílico” (europeu). Daí a escolha de um personagem crioulo sem nome próprio: ele não representa uma figura encerrada nela mesma, mas um tipo. O Amo não é um nome, como bem define Rafael Ruiz, “é, no máximo, uma categoria”.⁵⁰ Uma categoria que representa toda uma camada social.

E essa não é a única pintura a representar a artificialidade do mundo crioulo americano. Entre retratos de família e do dono da casa aparecia o grande quadro sobre a Conquista do México:

⁴⁷ Concordo aqui com a pesquisadora Lois Parkinson Zamora que postula que a escolha de Carpentier por essa pintura só pode ser compreendida: “como una crítica a la estructura colonizadora a la que pertenece el amo, una estructura [...] que privilegia la superficie sobre el significado.” Cf. Em: PARKINSON ZAMORA, Lois. **Op. Cit.** p. 173.

⁴⁸ Na teoria de Carl G. Jung, *persona* é a imagem que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas que na realidade representa uma variante às vezes muito diferente da verdadeira.

⁴⁹ A angústia crioula aparece bem definida na descrição feita por Benedict Anderson em **Comunidades imaginadas** (1991). Ao falar do viajante crioulo Benedict Anderson adverte: “Não havia nada a fazer: ele era *irremediavelmente* crioulo. Mas como essa exclusão lhe devia parecer irracional! E, no entanto, oculta nessa irracionalidade estava a seguinte lógica: nascido nas Américas, ele não podia ser um verdadeiro espanhol; *ergo*, nascido na Espanha, o *peninsular* não podia ser um verdadeiro americano.” Cf. em: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas – Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.97-98.

⁵⁰ RUIZ, Rafael. “Identidade Espanhola e Identidade Criolla” In: **O Espelho da América – De Thomas More à Jorge Luis Borges**. Santa Catarina: Editora da UFSC. 2012. p.142.

Ali, um Montezuma entre romano e asteca, com um ar de César coroado com penas de quetzal, aparecia sentado num trono em que se mesclavam o estilo pontifical e o de Michoacán, sob um pálio levantado por duas partasanas, tendo a seu lado, de pé, um indeciso Cuauhtémoc com a cara de um jovem Telêmaco que tivesse os olhos meio amendoados. Diante dele, Hernán Cortés, com barrete de velado e espada na cinta — a arrogante bota pousada no primeiro degrau do sólio imperial —, estava imobilizado em dramática estampa conquistadora. Atrás, Frei Bartolomé de Olmedo, com hábito mercedário, brandia um crucifixo com gesto de poucos amigos, enquanto Dona Marina, de sandálias e huipiliucatanos, os braços abertos em mímica intercessora, parecia traduzir para o Senhor de Tenochtitlán o que o Espanhol dizia. Tudo em óleo bem abetumado, ao gosto italiano de muitos anos antes...⁵¹

Vemos aqui novamente o barroquismo descritivo de Carpentier “pintando” mais uma imagem; a disposição das personagens narradas preenchem os espaços como numa tela barroca. É difícil perceber um eixo central, o que temos são vários núcleos/personagens estritamente ornamentados e dispostos de maneira aleatória como se estivessem representando uma cena teatral. A expressão final que caracteriza o tom da imagem formada – “Tudo em óleo bem abetumado” – aponta para um quadro legitimamente barroco; a arte barroca, como definiu o pesquisador e poeta mineiro Affonso Ávila, “aprofunda suas dimensões, e impregna as suas cores de tonalidades cambiantes de luz e sombra”.⁵²

Nesse universo de cores vivas e imagens em movimento a crítica ao espaço colonial continua presente, a pintura da Conquista fortalece a imagem crioula do Amo: a partir daquele momento, daquele encontro sem volta, dava-se a origem de todo o seu mundo e, conseqüentemente, de sua visão deste mesmo universo. Ao observar o quadro ele rememorava com orgulho a riqueza de seu passado, à maneira da elite crioula: reconhecendo de certa forma o papel do indígena (pensando sempre nas grandes figuras do passado, como Montezuma, de uma forma europeizada), mas exaltando muito mais sua matriz europeia, considerando-se muito mais um europeu em solo americano, levando uma vida de luxo e superficialidade do outro lado do Atlântico. Temos novamente o mundo das aparências, da imitação, da reprodução de uma hierarquia pré-estabelecida:

⁵¹ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.10.

⁵² ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco.** 2ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1980; V1, 314P. (Coleção Debates) p.20.

E, dito o que havia para ser dito, tudo acertado com o estalajadeiro, sai o Amo, [...] seguido pelo negro, que alça sobre sua cabeça uma sombrinha de tecido azul com franjas prateadas. O serviço do café da manhã com xícaras grandes e xícaras pequenas, todas de prata, a bacia e o urinol, a seringa dos clisteres – também de prata –, o jogo de caneta e tinteiro e o estojo das navalhas, o relicário da Virgem e o de São Cristóvão, protetor dos andarilhos e dos navegantes, vêm em caixas, seguidas de outra caixa que guarda os tambores e a viola de Filomeno, carregadas no lombo de escravos aos quais o criado, carrancudo sob o escasso resguardo de um tricorne acharoadado, apura o passo, gritando nomes feios em dialeto nativo.⁵³

O crioulo tenta ser europeu em seus costumes, nos modos de agir, de se posicionar socialmente, de ostentar. É com essa espécie de busca por um “Hispanic Way of Life” que o Amo parte em sua jornada, buscando viver no Velho Mundo todo luxo e pompa que imaginava existir ainda quando estava em solo americano.

Chegando no destino traçado, tem-se o início do *turning point* proposto por Carpentier. O mundo do Amo é virado de ponta a cabeça e os antigos referenciais aos poucos são desconstruídos, e sua idílica Europa se desmancha gradualmente. Ao mesmo tempo, Filomeno encontra o espaço ideal para que possa dar um sentido novo à sua existência, o desafio que precisava para provar sua capacidade como americano. Inicia-se aí um duplo processo de construção identitária a partir do contato com o Outro.

Carpentier evidencia dois caminhos opostos, mas complementares, para a criação de uma identidade latino-americana: em primeiro lugar é preciso expurgar o mundo artificial representado pelo passado colonial, dando a ele novo significado, reinterpretando a história do continente. Em seguida é necessário olhar para o futuro, enxergar a América em meio a um processo de intenso dinamismo, em que suas potencialidades intrínsecas são capazes de garantir seu lugar numa lógica universal; ao mesmo tempo em que incorpora novas influências à sua matriz cultural pré-existente, “deglutindo-as”, e transformando-as em algo novo.

Essa dupla mirada – de resignificação do passado e projeção do futuro – expressa o paradigma temporal existente em *Concerto Barroco*, e acaba explicando as reações dos personagens Amo e Filomeno na obra: o primeiro enfrentando sua

⁵³ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.27.

concepção original de mundo, tendo que reencontrar seu espaço a partir de uma experiência frustrante de contato com um Outro idealizado; e o segundo, assimilando a nova cultura ao mesmo tempo em que apresenta ao europeu suas matrizes culturais americanas. Os rumos tomados por cada um ao fim da viagem também indicam esse duplo caminho a ser seguido: enquanto o Amo toma o caminho de origem, a um passado americano ressignificado, Filomeno parte em direção ao futuro, permanece na Europa contribuindo com a música, “exportando” a “matéria prima” cultural americana. Ambos ressignificam suas identidades como americanos, um Amo que se torna ao fim um Indiano, e o “neguinho” Filomeno que se transforma em *Monsieur Philomène* já no século XX. Enquanto a viagem de um é interrompida por uma volta ao passado, com uma identificação antes desconhecida, o outro permanece em movimento constante estando presente onde quer que seja chamado a contribuir com sua música. Enquanto o primeiro fixa suas raízes no passado, o outro toma o rumo do futuro.

O olhar bifocal no romance não está presente apenas na questão temporal (passado/futuro), ele também é parte constitutiva na relação de olhar sobre o Outro. Ao pisar em solo europeu o Amo passa a reinterpretar esse Outro, desconstruindo sua visão idealizada do mesmo, ao passo que Filomeno, livre de qualquer idealização anterior, enxerga-o como uma grande novidade, que lhe fornece todo o arcabouço necessário para assumir uma nova identidade. Enquanto o primeiro estabelece um olhar negativo sobre o Outro, o segundo enxerga o mesmo a partir de uma perspectiva positiva:

Neto de gente nascida em algum lugar situado entre Colmenar de Oreja e Villamanrique del Tajo e que, por isso mesmo, havia contado maravilhas dos lugares deixados para trás, o Amo imaginava que Madri era outra coisa. Triste, desdourada, e pobre parecia-lhe essa cidade, depois de ter crescido entre as pratas e *tezontles* do México [...] em muitas pousadas não se podia descansar à vontade em razão do rebuliço que armavam nos pátios os saltimbancos [...] cujos entremezes eram acompanhados de músicas que, **se muito divertiam o negro por sua novidade, muito desagradavam o Amo pela desafinação.**⁵⁴

E reforça adiante:

[...] as horas já deviam beirar o meio-dia quando ambos voltaram à hospedaria, depois de almoçar alegremente com as putas. **Se Filomeno, porém, deleitava-se com a lembrança de seu primeiro festim de carne branca, o Amo, seguido por um choldra de**

⁵⁴ CARPENTIER, Alejo. *Op. Cit.* pp. 29-30.

mendigos assim que aparecia em ruas onde já se conhecia a pinta de seu jarano com recamos de prata, **não parava de se queixar da baixeza dessa vila tão exaltada** – coisa pouca, na verdade, em vista do que permanecera na outra margem do Oceano – onde um cavalheiro de tal mérito e porte precisava aliviar-se com putas, por não encontrar senhora de condição que lhe abrisse as cortinas de sua alcova.⁵⁵

A visão positiva de Filomeno demonstra seu perfil de “devorador” da cultura europeia, sua rápida adaptação ao mundo novo que se descortina diante de seus olhos demarca uma posição antropofágica clara. É o que também aponta Beatriz Helena Dominguez, em seu ensaio “O *Concerto barroco* de Alejo Carpentier e a antropofagia modernista”, ao comparar as atitudes de Filomeno e do Amo/Indiano: “Enquanto o Indiano-Ariel se indigna, Filomeno-Caliban, mais maleável e, por que não dizer realista, se diverte e assimila, a seu modo, atitudes e comportamentos aos quais vem sendo exposto.”⁵⁶

Peter Burke, em *Testemunha Ocular: história e Imagem* (2004),⁵⁷ diagnosticou duas possíveis reações, opostas entre si, em casos de grupos confrontados com outras culturas: uma, negando a distância cultural entre eles, assimilando os outros a nós mesmos, ou a nossos vizinhos, através de analogias. E outra, consistindo na construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria. Em *Concerto Barroco* as ações de seus personagens acabam por refletir de forma alegórica essas duas reações na medida em que esses dois universos (americano e europeu) entram em contato. Seja a partir do personagem Amo, que se reconhece cada vez mais como um latino-americano e menos como um europeu, fortalecendo as diferenças entre Europa e América; ou ainda, com o criado Filomeno que encantado com o mundo que encontrou fez dele seu próprio mundo, assimilando a nova cultura.⁵⁸

⁵⁵ Ibidem. p. 31.

⁵⁶ DOMINGUES, Beatriz H. “O *Concerto barroco* de Alejo Carpentier e a antropofagia modernista”. **Ipotesi**: Revista de estudos literários. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012, primeiro semestre de 2013 (no prelo). p.12.

⁵⁷ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EDUSC, 2004.

⁵⁸ De forma complementar, Monika Kaup, em sua análise sobre o romance, diz que ao final “enquanto o Mexicano redescobre seu pertencimento ao México, Filomeno descobre que ser cidadão de qualquer nacionalidade em particular não é para ele: seu lar é o mundo transatlântico da renascença da cultura negra do século XX.” Cf. Em: KAUP, Monika. ““The Future Is Entirely Fabulous”: The Baroque Genealogy of Latin America's Modernity.” **Modern language quarterly**. 2007. p.240.

Contudo, o olhar sobre o Outro não se restringe à ótica do americano sobre o europeu, a polifonia orquestrada por Carpentier permite igualmente o caminho inverso: a incorporação da visão do europeu sobre o americano; e aí o dinamismo das relações torna-se ainda mais interessante. Vivaldi, Scarlatti e Händel também carregam suas matrizes culturais, cada um elaborando sua visão específica do Outro.⁵⁹

Logo na primeira cena em que há o encontro dos personagens intercontinentais tornam-se evidentes as diferenças no olhar de cada um sobre o Outro. O Amo (agora chamado de Montezuma devido a sua fantasia de carnaval) e o negro Filomeno deparam-se com um curioso Vivaldi que, apalpando as miçangas da fantasia do mexicano, pergunta:

‘Inca?’ [...] ‘Mexicano’, respondeu o Amo, desatando a contar uma longa história de um rei com escaravinhos gigantes [...], dono de um império que lhe fora arrebatado por um punhado de espanhóis ousados, com a ajuda de uma índia, apaixonada pelo chefe dos invasores. **‘Bom tema; bom tema para uma ópera...’, dizia o frade...**⁶⁰

O Amo, continuando com sua história, é logo interrompido pela chegada dos outros dois ilustres compositores:

... quando apareceu o espirituoso saxão, amigo do frade, vestido com as roupas de sempre e seguido pelo **jovem napolitano, discípulo de Gasparini que, suarento, tirou a máscara e mostrou o semblante astuto e fino que sempre se alegrava em risos ao contemplar o rosto escuro de Filomeno.**⁶¹

E desatam a conversar:

‘Já soube que esta noite a Agripina fez mais sucesso do que nunca’. ‘Um triunfo!’, disse o napolitano [...]. ‘O Teatro Grimani estava lotado.’ Muito sucesso, talvez, pelos aplausos e ovações finais, mas o saxão não conseguia se acostumar com esse público: **‘É que aqui ninguém leva nada a sério**’. Entre o canto de soprano e o canto de *castrati*, era um ir-e-vir de espectadores chupando laranjas, espirrando rapé, tomando refrescos, desarrolhando garrafas, isso quando não começavam a jogar baralho no auge da tragédia. [...] E, sem ligar para as gargalhadas do napolitano, **Georg Friedrich pôs-se a elogiar as pessoas que, em sua pátria, ouviam música como se estivessem na missa**, emocionando-se diante do nobre desenho de

⁵⁹ Vale aqui mencionar a interessante caracterização de Vivaldi como um “devorador”, à sua maneira, da cultura americana, que Beatriz Helena Domingues estabelece em seu já mencionado ensaio sobre *Concerto Barroco*. Para mais detalhes Cf. em: DOMINGUES, Beatriz H. **Op. Cit.** p.12.

⁶⁰ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.38.

⁶¹ *Ibidem*, p.39.

uma ária ou apreciando, com seguro entendimento, o magistral desenvolvimento de uma fuga...⁶²

Como podemos perceber, cada um esboça sua visão inicial sobre o Outro. Primeiramente um Vivaldi curioso com a fantasia do Amo, e interessado em sua história exótica ('bom tema para uma ópera'); em seguida Scarlatti, que cai na gargalhada diante da contemplação do rosto escuro de Filomeno; e por último Händel, que numa direção diferente, expressa seu olhar sobre o comportamento do público italiano em oposição ao público inglês, muito mais educado e refinado, e que 'ouviam música como se estivessem na missa'. Em *Concerto Barroco* o olhar sobre o Outro vai além de uma visão simples e direta entre o europeu e o americano, é também o olhar do inglês sobre o italiano, do mexicano sobre o cubano (quando do encontro do Amo com Filomeno no início do romance), é uma prática constante de comparações, de estabelecimento de referenciais, ou ainda, através dos caminhos apontados por Burke, de aproximação e distanciamento do Outro.

Dentro dessa dinâmica de olhares é interessante acompanhar os caminhos seguidos pelos personagens Amo e Vivaldi na obra. Ambos acabam compartilhando a mesma reação de distanciamento (oposição) em relação ao Outro: Vivaldi não se vê como um americano, e nem tem a intenção de sê-lo, ao passo que o Amo também se distancia do Outro europeu, outrora desejado e idealizado. A diferença jaz no fato de que para Vivaldi isso não representa uma mudança identitária, o Outro sempre foi e sempre será distinto, até inferior; já para o Amo, descobrir no europeu um Outro não identificável representa um choque, uma reviravolta na maneira de ser e de pensar sobre si. Enquanto o distanciamento para um consiste em algo natural e desejável, para o outro é uma surpresa reveladora.

As visões sobre o Outro também revelam um diferente aspecto: o da supervalorização do Eu. Seja com Vivaldi que se interessa pela história da Conquista apenas como um tema para ópera, descreditada e fabulosa, sem valor histórico (como ele revela no final do romance ao Amo); com Scarlatti, que enxerga o negro Filomeno com jocosidade, diferente do branco europeu; ou ainda, a partir da superioridade do público inglês frente ao desordeiro público italiano, ressaltado por Händel. São olhares

⁶² Ibidem, pp.39-40.

em diferentes direções que revelam muito mais sobre aquele que observa, do que aquele que é observado.

Tudo isso não seria possível se não houvesse a existência de um fator essencial: a curiosidade. Ela é a chave imprescindível para que toda a engrenagem de “Eus” e “Outros” comece a girar: é pela curiosidade que o Amo decide viajar para a Europa, que Filomeno torna-se o novo criado escolhido, que Vivaldi inicia o diálogo com o Amo sobre sua fantasia dando início ao grande encontro, ou ainda, em seguida, no Ospedale della Pietà quando as jovens internas se deparam com Amo e Filomeno:

[...] E vinham outras, e outras, ainda mais sonolentas e preguiçosas ao entrar, mas logo chilreantes e alvoroçadas, girando em torno dos visitantes noturnos, sopesando os colares de Montezuma e, sobretudo, olhando para o negro, cujas bochechas beliscavam para ver se não eram de máscara.⁶³

A curiosidade pelo novo, pelo insólito, é a força motriz para que se estabeleçam as relações. O europeu é novidade para o americano, e vice versa, seja pela roupa que veste ou pela cor da pele, tudo é regido pela batuta da curiosidade que permite apalpadadas aqui e beliscões acolá, uma recriação atemporal dos desdobramentos do Descobrimento. Mas todo o estranhamento e toda a curiosidade são deixados de lado justamente quando, reunidos na grande sala de música, os personagens desatam a beber e a improvisar um *Concerto Grosso*:

[...] Dispuseram-se os atris, instalou-se o saxão, magistralmente, diante do teclado do órgão, experimentou o napolitano as vozes de um cravo, subiu ao podium o Mestre, apanhou o violino, levantou o arco e, com dois gestos enérgicos, desencadeou o mais formidável concerto grosso que os séculos jamais ouviram – ainda que os séculos não recordassem nada, o que é uma pena, pois aquilo era tão digno de ser ouvido quanto visto [...]⁶⁴

E continua:

[...] Antonio Vivaldi investiu na sinfonia com fabuloso ímpeto, em jogo concertante, enquanto Domenico Scarlatti – pois era ele – desatou a fazer vertiginosas escalas no cravo, ao passo que Georg Friedrich Haendel entregava-se a deslumbrantes variações que atropelavam todas as normas do baixo-contínuo... enquanto Antonio, sem tirar os olhos das mãos de Domenico, que se dispersavam em arpejos e fiorituras, desfraldava arcadas do alto, como se apanhasse no

⁶³ Ibidem, p.44.

⁶⁴ Ibidem, p.45.

ar com brio cigano, mordendo as cordas, brincando com oitavas e notas duplas, com o infernal virtuosismo já conhecido por suas discípulas. E o movimento parecia ter chegado ao auge quando Georg Friedrich, ao soltar repentinamente os grandes registros do órgão, tirou os jogos de fundo, as mutações, o plenum, com tal investida nos tubos e clarins, trombetas e bombardas que ali começaram a soar as chamadas do Juízo Final. “O saxão está de sacanagem com a gente!”, gritou Antonio, exasperando o fortíssimo. “Nem dá pra me ouvir”, gritou Domenico, exacerbando-se em acordes.⁶⁵

Eis que surge o inesperado:

...nesse meio-tempo, Filomeno, que descerrara as cortinas, trouxe uma bateria de caldeirões de cobre, de todos os tamanhos, que começou a golpear com colheres, escumadeiras, batedeiras, rolos de pastel, fateixas, cabos de espanadores, com tais repentes de ritmos, de sínopes, de tons contrapostos que, pelo espaço de trinta e dois compassos, deixaram-no sozinho para que improvisasse. [...] Compasso trinta. Compasso trinta e um. Compasso trinta e dois. ‘Agora!’, uivou Antonio Vivaldi, e todo mundo arrancou no *da capo*, com formidável impulso, arrebatando a alma dos violinos, oboés, trombones, rabecas, pianos de manivela, violas de gamba e tudo que pudesse ressoar na nave, cujos cristais vibravam, no alto, como que estremecidos por um escândalo do céu.⁶⁶

É através da música que o estranho “sente-se em casa”, que o americano e o europeu passam a conviver harmonicamente, e que as diferenças são postas lado a lado com um único objetivo: elevar o espírito através da música. Nesse momento Carpentier é brilhante, e com conhecimento de causa constrói nos mínimos detalhes a cena imaginada sem poupar referências: a música é o ouro barroco de Carpentier, ele a modela, a transforma, faz e desfaz, produzindo um som igualmente barroco.

Cada escolha foi cuidadosamente pensada por Carpentier, desde os termos utilizados até a ambientação: o concerto na Ospedale della Pietà, com suas internas versadas em instrumentos variados, foi de fato dirigida por Vivaldi com mãos de ferro a partir de 1716.⁶⁷ Os músicos escolhidos, além de viverem no mesmo período,

⁶⁵ Ibidem, pp. 45-46.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Vivaldi foi ordenado em março de 1703 e em setembro tornou-se professor de violino da Ospedale della Pietà. Segundo Lauro Machado Coelho: “O orfanato da Pietà, reservado às moças, era o mais importante deles [orfanatos] naquele início de século XVII; e o fato de Vivaldi ter sido escolhido para ensinar ali demonstra como tinha se firmado cedo o seu prestígio, numa cidade onde o que não faltavam eram bons músicos.” E mais: “Em fevereiro de 1709, quando o contrato o Ospedale della Pietà expirara, o conselho diretor, insatisfeito com o temperamento explosivo e intratável de um músico brilhante mas de relações extremamente difíceis com seus superiores, tinha decidido não renová-lo. Logo deram-se conta

mantinham estreita relação entre si: é sabido que Vivaldi fora influenciado pela *Agrippina* de Händel quando decidira enveredar-se pelos caminhos da ópera, e que este último, ao lado de Scarlatti, realizava desafios públicos para ver quem era melhor em instrumentos de teclado. Como nos conta Lauro Machado Coelho, Scarlatti:

...desafiava-o sempre para torneios públicos de instrumentos de teclado, nos quais o público sempre concluía que Haendel o superava ao órgão, mas não tinha a mesma habilidade do italiano ao cravo.⁶⁸

É nesse clima de contribuição e disputa que Alejo Carpentier recria o possível encontro entre os três compositores, o virtuosismo de cada um é colocado em prova, eles se esforçam, dão o melhor de si, mostram suas principais qualidades: Scarlatti realiza “vertiginosas escalas no Cravo”, Händel entrega-se a “deslumbrantes variações que atropelavam todas as normas do baixo-contínuo”, e Vivaldi desfralda “arcadas do alto... mordendo as cordas, brincando com oitavas e notas duplas, com o infernal virtuosismo já conhecido por suas discípulas”. É a música barroca representada por seus grandes expoentes, executada com genialidade!

Entre *baixos-contínuos*, *arpejos*, *fiorituras*, e *mutações*,⁶⁹ é importante o destaque dado à figura do *virtuose*. É o virtuosismo dos músicos que faz com que o Concerto se torne algo de “outro mundo”, ou nas palavras de Carpentier “O mais formidável *concerto grosso* que os séculos jamais ouviram”. A música barroca necessita de virtuosos, músicos com uma habilidade fora do comum e uma técnica apurada, para que o improvisado não destoe do conjunto. Carpentier escolhe não apenas um, mas três virtuosos em seus respectivos instrumentos, criando paradoxalmente um som infernal a partir de três figuras que dedicaram parte da vida à música sacra. Vivaldi, Händel e

de seu erro e, em 1711, readmitiram-no como professor [...] Não demorou, e os senhores do conselho tiveram de se conscientizar que Don Antonio era o mais indicado para assumir os pesados encargos de *maestro de concerti* do Ospedale... em maio de 1716, entregaram o posto [de diretor da casa] ao Padre Ruivo”. Cf. em: COELHO, Lauro M. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp.228-231.

⁶⁸ Ibidem, p.244.

⁶⁹ Em termo leigo e simplificado o **Baixo-Contínuo** consiste na execução de um conjunto de notas específicas de modo a formar uma espécie de “fundo musical” para o desenvolvimento dos outros instrumentos. Geralmente é feito por instrumentos de cordas, órgão, ou piano, e permite que os outros músicos improvisem em cima do som base. **Arpejo** consiste na execução sucessiva de cada nota de um acorde. **Fioritura** é o equivalente ao “floreado” ou “embelezamento”, basicamente o efeito do Arpejo. O termo “**Mutações**” refere-se a uma das classificações dadas a um tipo de som tirado do registo (conjuntos de tubos no órgão). As mutações correspondem, em termos técnicos, a notas de intervalos diferentes em relação à nota real que é tocada.

Scarlatti são descritos como numa catarse musical, experimentando, criando, como se não houvesse nada além da música, como se estivessem possuídos por algum demônio.

Possuído estava mesmo era Filomeno que, em meio à pândega que acontecia, sentia-se suficientemente à vontade para adicionar sua percussão improvisada trazendo o frescor da música afro-americana ao Concerto de improviso. Com a sagacidade de musicólogo que lhe é característica Carpentier incorpora a percussão no conjunto concertante refletindo a crença na possibilidade do intercâmbio de gêneros, na rica permuta entre o erudito e o popular, ponto defendido inclusive por alguns dos principais nomes da vanguarda musical do século XX, com os quais Carpentier nutriu grande amizade.⁷⁰ Dessa forma é possível explicar o exótico concerto criado pelo autor, a forma como é descrito, a maneira como cada personagem reage ao jogo proposto; a compreensão do concerto barroco pensado por Carpentier requer a imbricação das formas erudita e popular da música, representadas no texto pela união do *Concerto Grosso* com a *jam session* de Jazz. Filomeno, o representante da cultura popular, aparece ao lado dos outros músicos introduzindo o ritmo ao conjunto, mostrando, conseqüentemente, todo seu virtuosismo na percussão improvisada, agradando tanto seus companheiros que eles permitem-lhe tocar um solo dentro de trinta e dois compassos.⁷¹ Trinta e dois compassos, característica básica de grande parte das canções de jazz.

Sagrado e profano, erudito e popular, em *Concerto Barroco* Carpentier procura relativizar esses conceitos antagônicos. Entre tantos olhares distintos, tantas formas de se deparar com o Outro, tudo passa por interpretações, leituras, e releituras, daquilo, ou daquele, a que se mira. Filomeno, nesse contexto, aparece como uma das figuras centrais, ele realiza sua “antropofagia” absorvendo a cultura europeia e com sua criatividade transformando-a. É o personagem que rompe barreiras, o “intruso” que vira

⁷⁰ Por vanguarda musical me refiro aqui à geração de compositores da música erudita cujo sucesso fora alcançado, sobretudo, na primeira metade do século XX, e que foram amigos de Alejo Carpentier: Edgar Varèse, Heitor Villa-Lobos, Marius-François Gaillard, Carlos Chávez, e André Jolivet são alguns dos principais nomes.

⁷¹ A ação de Filomeno na cena em questão me remete a um comentário de Eubie Blake, pianista-compositor, que me parece encaixar perfeitamente. Dizia Blake: ‘O que é um instrumento legítimo?’ ‘Por que é instrumento o tambor, e não uma tábua de lavar roupa? Deem o melhor tambor do mundo a uma criança e ele será apenas um brinquedo; mas deem uma tábua de lavar a um *baterista* e teremos um instrumento produtor de ritmo.’ Cf. Em: BLESSE, Rudi. **Combo, oito Estórias do Jazz**. São Paulo: Cultrix. 1971. p.12.

o mundo de ponta a cabeça, que reinterpreta e constrói novos referenciais, invadindo, inclusive, a fronteira do sagrado:

[...] Essa era a tônica quando Filomeno notou a presença de um quadro repentinamente iluminado por um candelabro trocado de lugar. Havia ali uma Eva, tentada pela serpente [...] Filomeno aproximou-se lentamente da imagem, como se temesse que a Serpente pudesse pular para fora da moldura e, golpeando uma bandeja de som rouco, olhando para os presentes como se oficiasse uma estranha cerimônia ritual, começou a cantar [...] Aí, gesticulando como se fosse matar a serpe do quadro com uma enorme faca de trinchar, gritou: - “La culebra se murió, Ca-la-ba-són, Son-són. Ca-la-ba-són, Son-són.”⁷²

Se a conquista de Filomeno representa uma forma de leitura daquilo que não conhece, buscando no canto popular afro-americano o referencial interpretativo, Vivaldi e os outros também realizam sua interpretação cristã ao canto de Filomeno:

‘*Cabala-sum-sum-sum*’, fez coro com o estribilho Antonio Vivaldi, dando-lhe, por costume eclesiástico, uma inesperada inflexão de latim salmodiado. ‘*Cabala-sum-sum-sum*’, acompanhou Domenico Scarlatti. ‘*Cabala-sum-sum-sum*’, acompanhou Georg Friedrich Haendel. ‘*Cabala-sum-sum-sum*’, repetiam as setenta vozes femininas do Ospedale, entre risos e palmas. E todos, seguindo o negro que agora batia na bandeja com um pilão, formaram uma fila, agarrados pela cintura, mexendo as cadeiras, na mais desconjuntada farândola que se possa imaginar – farândola que agora Montezuma guiava, girando um enorme candeeiro no cabo de uma vassoura, no compasso do refrão cem vezes repetido. ‘*Cabala-sum-sum-sum*’.⁷³

A cena opera uma cadeia de conquistas e reconquistas contínuas: do americano sobre o europeu, e do europeu sobre o americano, do profano sobre o sagrado, e vice versa, numa rede de ações e reações que refletem as tensões existentes entre dois mundos que tentam dialogar, mas que carregam consigo barreiras nem sempre transponíveis:

[...] E depois de uma pausa bem abanada, passou-se à dança de estilo e figuras, sobre as peças da moda que Domenico começou a tirar do cravo, enfeitando as árias conhecidas com mordentes e trinados de grande efeito [...] Mas agora, Filomeno, junto do teclado, com uma taça pousada sobre a caixa de ressonância, ritmava as danças

⁷² CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** pp.47-48.

⁷³ Idem.

esfregando uma chave num ralador de cozinha. ‘Diabo de Negro!’, exclamava o napolitano. ‘Quando quero marcar um compasso, ele impõe o dele. Vou acabar tocando música de canibais.’⁷⁴

A intromissão de Filomeno dessa vez realça as diferenças ao invés de suprimi-las, a **imposição** de seu ritmo não agrada ao músico europeu do século XVIII, é difícil para este acompanhar um ritmo tão diferente, e o diferente nessa relação entre “Eus” e “Outros” é posto como inferior, gerando estereótipos, tornando-se “música de canibais”. Como afirma Burke:

O estereótipo pode ser mais ou menos tosco, mais ou menos violento. Entretanto, necessariamente lhe faltam nuances, uma vez que o mesmo modelo é aplicado a situações culturais que diferem consideravelmente umas das outras [...] Um psicólogo provavelmente buscaria o medo subjacente ao ódio e também a projeção inconsciente de aspectos indesejáveis do eu no outro.⁷⁵

O Outro agrada quando manifesta características desejáveis do Eu. Assim se explica posteriormente a empolgação de Vivaldi pela história da Conquista recontada pelo Amo enquanto tomavam o café na manhã no cemitério:

‘Magnífico para uma ópera! Não falta nada. [...] ‘E há’, prosseguia Antonio, ‘esse personagem de imperador vencido, de soberano desafortunado, que chora sua miséria com inflexões dilacerantes... Penso nos Persas, penso em Xerxes.’⁷⁶

Vivaldi projeta o Eu sobre o Outro, encaixa-o nos modelos greco-romanos, numa europeização da história americana para que este Outro seja melhor aceito. Ao escolher a história do Amo como tema para sua futura ópera o Padre Ruivo deseja não só uma história nova, mas uma novidade que adapte-se ao esquema barroco-europeu das óperas de seu tempo. Caso contrário cai em descrédito, vira chacota, como acontece com Filomeno ao propor uma ópera contando a história de seu Bisavô Salvador Golomón:

[...] ‘Mas... quem é que já viu um negro como protagonista de uma ópera?’, disse o saxão. ‘Os negros são bons para máscaras e

⁷⁴ Ibidem, p.49.

⁷⁵ BURKE, Peter. **Op. Cit.** pp. 156-157.

⁷⁶ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p. 52.

entremezes.’ ‘Além disso, ópera sem amor não é ópera’, disse Antonio. ‘E amor de negro com negra, seria motivo de riso; e amor de negro com branca, não é possível — pelo menos, no teatro.’⁷⁷

O negro é colocado em segundo plano, é incluído apenas em peças de menor valor, como no teatro de máscaras e nas entremezes cômicas. Aos europeus a ideia de Filomeno parece impensável porque ela não se encaixa no *modus operandi* do teatro barroco, ainda ligado aos padrões greco-romanos da ação. A história da Conquista da América, ao contrário, parece muito mais relacionável com os épicos europeus: Montezuma é Xerxes; há o amor representado pela relação entre a índia Malinche e Hernán Cortés; há o culto ao herói; elementos básicos da trama operística.

Visto sob outra perspectiva, o teatro barroco também possibilita a observação da interação conflituosa entre os personagens em *Concerto Barroco*, especialmente as inserções de Filomeno ao longo do texto. Partindo da lógica teatral é possível perceber, inclusive, algumas faces do discurso barroco pregado e defendido por Alejo Carpentier ao logo da carreira.

Numa análise sobre o teatro espanhol e jesuítico do século XVII, Otto Maria Carpeaux oferece a imagem de um teatro barroco que, com suas máquinas e engenhos, estendeu as possibilidades da ação até os limites da imaginação, e mais do que isso, retratou a própria relação entre o homem e o cosmos. O palco tornou-se a representação espacial do mundo, o “Grande mundis”, e em contrapartida o mundo se torna o grande palco do cosmos.⁷⁸ Apoiado na ideologia filosófico-religiosa da Contra-Reforma, que aponta o mundo como ilusão e engano, e a vida como um sonho, esse teatro lançou as bases para todo o desenvolvimento posterior do espetáculo. Carpeaux argumenta que a separação entre o mundo real dos espectadores e esse mundo de ilusões representou outra situação barroca:

[...] o mundo real é o teatro do acesso fechado, um mundo aristocrático, onde classes não privilegiadas não entram. Quando o burguês ou o camponês se atreve a penetrar naquele mundo aristocrático, caem no ridículo; lembre-se-lhes o seu lugar na hierarquia social.⁷⁹

⁷⁷ Ibidem, p.53.

⁷⁸ CARPEAUX, Otto M. **História da Literatura Ocidental**. Vol.II. Rio de Janeiro, Ed. Cruzeiro, 1960. p.719.

⁷⁹ Idem.

Filomeno se encaixa nesse último grupo. Embora demonstre ser um grande devorador da cultura europeia desde o momento em que pisa no desconhecido continente, sua intervenção é bem vinda apenas no que diz respeito à música. Filomeno é o elemento pulsante do barroco, é ele quem coloca o ritmo frente aos outros músicos, ali ele realiza a Contra-conquista americana. Contudo, sua igualdade diante dos outros limita-se ao espaço musical, quando tenta marcar sua presença em outros contextos é colocado sempre em condição de inferioridade (exceto no último capítulo, em que ele toma as rédeas do próprio destino –pela música, claro – em um mundo já alterado pelo tempo). Por isso, todas as vezes que tenta expressar uma ideia própria acaba sendo ridicularizado pelos personagens europeus da história, é colocado em seu devido lugar. Como não encontra espaço no “Grande Teatro do Mundo Europeu”, restringe-se ao “teatro real de acesso fechado” definido por Carpeaux. Seu acesso ao palco é pela música, fora isso, volta a ser o negro americano, o equivalente do “burguês ou camponês que se atreve a penetrar no mundo aristocrático” no teatro da realidade das elites, apresentado por Carpeaux.

Mas até mesmo a ideia hierarquizante do “Grande Teatro do Mundo europeu” corre seus riscos. Carpentier relativiza esse mundo a partir de sua releitura barroca. Após a fala de Vivaldi sobre a impossibilidade de um romance entre um negro com uma branca nos palcos, Filomeno, alterado pelos eflúvios do vinho, interrompe imediatamente:

[...] ‘Contaram-me que na Inglaterra faz grande sucesso o drama de um mouro, general de notáveis méritos, apaixonado pela filha de um senador veneziano... Um rival nos amores, com inveja de sua sorte, chega a lhe dizer que parece um bode preto montado numa ovelha branca — o que, diga-se de passagem, costuma dar primorosos cabritos malhados!’⁸⁰

O que é prontamente retrucado por Vivaldi:

‘Não me falem de teatro inglês [...] O Embaixador da Inglaterra [...] narrou-me umas peças levadas em Londres que são um

⁸⁰ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.54.

horror. Nem em barracas de charlatães, nem em câmaras ópticas, nem em folhetos de cordel, jamais se viu nada parecido [...]⁸¹

As peças a que Vivaldi se refere são de William Shakespeare, tragédias em sua maioria, que serão brevemente apresentadas logo em seguida. A que mais impressiona Filomeno é “Otelo”⁸² que narra a guerra entre romanos e godos revelando imagens chocantes de decapitações e mutilações, além de um estupro, e de uma cena de canibalismo involuntário, em que Filomeno pensa: “e há quem diga que isso é costume de negro”.

O horror pelo teatro inglês a partir das peças de Shakespeare não representa uma tentativa de desconstrução do mundo europeu simplesmente. Ao contrário, demarca uma reação frente ao “maravilhoso” que se descortina. Ao resgatar o sentido original que o termo “maravilhoso” possui, Carpentier conectava-o à categoria de “extraordinário”, complementando que esse “extraordinário” não necessariamente apresenta valores de beleza estética: “O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito”.⁸³ Além disso, o que parece uma desqualificação das peças do bardo, representa na verdade uma leitura barroca do mesmo. Carpentier elege Shakespeare como um dos representantes do teatro barroco ao lado de Ariosto, com seu *Orlando Furioso* na Itália:

Shakespeare se situa no espírito barroco com seu teatro tumultuado, profuso, aparentemente desordenado, sem superfícies vazias, sem tempos mortos, onde cada cena constitui em si mesma uma célula proliferante sujeita à ação do Conjunto. Shakespeare é cheio de cenas curtas, extraordinárias, que são pequenas unidades em si mesmas, inseridas no grande conjunto de uma tragédia.⁸⁴

A inserção dos temas de Shakespeare relativiza indiretamente o mundo hierárquico do “Grande Teatro do Mundo” em *Concerto Barroco*. A ridicularização

⁸¹ Idem.

⁸² A partir do breve relato de Carpentier busquei em meio às tragédias shakespearianas, os enredos que melhor se encaixavam na descrição, chegando à conclusão de que se trata da peça: “Otelo: O mouro de Veneza” (Por volta de 1603).

⁸³ CARPENTIER, Alejo. “O barroco e o real maravilhoso”. In: **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Edições Vértice, 1987. p.122.

⁸⁴ Ibidem, p.116.

feita quando Filomeno propõe um tema afro-americano já não faz mais sentido. Em formas simples, é como se Carpentier alertasse o próprio leitor: perceba que se a ideia de uma ópera sobre negros parece maravilhosa demais, o que me dirá você sobre as peças de Shakespeare, tão carregadas de um barroco e de um maravilhoso quanto a ideia do pobre Filomeno?

Dentro dessa perspectiva, a da relativização, buscando na arte europeia pontos em comum com as narrativas populares americanas, pode-se pensar na inserção da América no contexto de um barroco universal pensado por Carpentier. Em *Concerto Barroco* o “tema” se relaciona com esse discurso: os temas americanos são tão dignos de serem tratados numa peça teatral, ou numa ópera, quanto os temas europeus. Tanto que Vivaldi baseia-se em um tema americano para criar *Motezuma*.

A partir daí surge uma importante questão: Podem Europa e América ocupar o mesmo patamar qualitativo no que diz respeito ao desenvolvimento cultural dos dois continentes? Carpentier acredita que sim, e dá a sua resposta repensando a relação entre *centro e periferia* em *Concerto Barroco*, ideia que opera, aliás, como o *leitmotiv* de toda a construção narrativa.

Em sua perspectiva de mundo delineada pelos ditames do barroco, Carpentier parte de um princípio policêntrico e universal para tentar explicar a realidade em que vive, significando, grosso modo, pensar a sociedade dentro de uma lógica de ausência de um centro hegemônico, ou da presença de vários centros. Isso representou uma forma inovadora de enxergar a sociedade ocidental ao longo do século XX, apontando para o fim de um pensamento pautado no descarte das periferias em detrimento de um centro hegemônico.

Diretamente ligado ao barroco, tal qual pensado por Carpentier,⁸⁵ situa-se também sua percepção de futuro que, conseqüentemente, perpassa toda a narrativa de *Concerto Barroco*. O neobarroco, produto da apropriação do barroco feita pelos autores latino-americanos, é a força propulsora e estética do futuro. Ao conferir à sua forma de escrita um “barroquismo”, Alejo Carpentier tinha por ideal promover um estilo de escrita, de verbalização, que dê conta de apreender a realidade e as especificidades do mundo latino-americano que se descortinam diante de seus olhos e permanecem em constante transformação: uma terra de simbioses e mestiçagens, vale lembrar.

⁸⁵ A ideia de barroco de Carpentier será tratada com maior detalhe no segundo capítulo.

Em *Concerto Barroco* o discurso barroco de um futuro aparece primeiramente em sua temporalidade. A narrativa tem início na primeira metade do século XVIII e desemboca em plena segunda metade do século XX, com Louis Armstrong, em sua famosa turnê por Paris em 1965 (a última parada de Filomeno). Nesse salto entre séculos, também ocorre a confluência de vários tempos para um mesmo espaço, como, por exemplo, na cena do café da manhã no cemitério: Vivaldi e os outros confraternizam próximos à uma lápide de Igor Stravinsky (compositor russo do século XX), e logo em seguida ao retornarem para a pousada em Veneza deparam-se com o velório de Richard Wagner (compositor alemão do século XIX). As razões pelas quais Carpentier escolhe “enterrar” esses dois compositores também passam por sua ideia de futuro. O autor os descreve como “antiquados em seus propósitos” frente aos compositores barrocos que participam das ações ao lado do Amo e de Filomeno. Estes são mais “modernos” em relação àqueles, pensam à frente, refletem sobre o futuro da ópera barroca.

Ao final do romance, o Amo, após assistir o ensaio da adaptada ópera de Vivaldi, encara tudo o que vira ali como farsa. Depois de uma acalorada discussão entre os dois, em que o mexicano recorria à história para justificar sua revolta, e que Vivaldi respondia prontamente: “ópera não é coisa de historiadores”, tem-se o desfecho da crise identitária do milionário americano. Nesse momento ele passa a assumir sua identidade americana, enxergando-se agora como um legítimo americano, preferível a um europeu nas Américas. Em seguida, ocorre um último diálogo entre Amo e Filomeno que define o caminho a ser trilhado a partir dali por cada um. O interessante nessa conversa é a conclusão tirada pelo Amo da discussão que tivera com Vivaldi; decidido a voltar para a América, ele acusa o Padre Ruivo e ao mesmo tempo define sua visão do novo mundo. Dizia ele à Filomeno:

‘De acordo com o Padre Antonio, tudo o que é de lá (América) é fábula.’ ‘De fábulas alimenta-se a Grande História, não se esqueça disso. Fábula parece o que é nosso às pessoas daqui porque estas perderam o senso do fabuloso. Chamam de fabuloso tudo o que é remoto, irracional, situado no ontem.’ O indiano marcou uma pausa. ‘Não entendem que o fabuloso está no futuro. Todo futuro é fabuloso...’.⁸⁶

⁸⁶ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p. 77.

A fábula para o Amo está inserida num contexto universal, uma forma barroca de contar uma história. O mesmo sentido negativo, de atraso, que demarcou por muito tempo a ideia de barroco, agora caracteriza a fábula no diálogo. Carpentier estabelece uma ligação entre os termos fábula/fabuloso, da mesma forma que demarcou a ligação entre maravilhoso/extraordinário – recorrendo à etimologia do termo. “O fabuloso está no futuro. Todo futuro é fabuloso” assim como o “barroco está na América, pois a América é terra de eleição do barroco”. Assim o continente assume uma dupla característica: barroco e fabuloso.

Barroco em seu presente, fabuloso em seu futuro.

Sobre o contexto em que se relacionam tanto a ideia de barroco defendida por Carpentier, quanto a escrita de *Concerto Barroco*, é que consiste o tema do próximo capítulo.

Capítulo II - O Concerto Barroco, o Barroco e o Pós-Moderno.

Eu tenho o pé no chão
E o coração no ar
A minha alma é barroca
– João Bosco

Como procurei mostrar no primeiro capítulo, tanto a ideia de um barroco americano quanto a noção transformadora embutida na música foram conceitos-chave para a construção de *Concerto Barroco*. Carpentier, ao aliar dois termos que remetem a situações tão opostas entre si (*concerto*: ligado à noção de ordem/simetria; *barroco*: remetendo à irregularidade/desordem), parece ter desejado desde cedo tencionar os polos em jogo, ou ainda, estabelecer uma relação de complementaridade entre as duas ideias.

O objetivo deste capítulo é entender um pouco da origem e do espaço que essas ideias ocupam no pensamento do autor, esboçando, ao mesmo tempo, o cenário em que *Concerto Barroco* é concebido. A intenção, com isso, é lançar um novo olhar sobre as relações entre a obra e seu(s) contexto(s) de produção, preferindo aqui *contextos*, no plural, de acordo com a definição do historiador Dominick LaCapra em

seu famoso trabalho “Repensar la historia intelectual y leer textos” (1980).⁸⁷ Nele, LaCapra alertava para o cuidado a ser tomado ao interpretar e ler textos, entendendo o contexto não como uma mera referência à “conjuntura histórica”, mas como algo definido por *espaços de relação*.⁸⁸ Inspirado nessa concepção, busco compreender alguns desses espaços em uma análise que extrapola o romance *Concerto Barroco*, e engloba algumas das ideias defendidas por Carpentier ao longo da vida, em especial a sua defesa de um barroco americano.

O primeiro passo a ser tomado no sentido de delinear alguns desses contextos consiste em entender o período em que o romance é publicado. Por isso, parto para uma localização de *Concerto Barroco* como produto de seu tempo, ou seja, do momento subsequente ao *Boom* da literatura na América Latina na segunda metade do século XX, denominado *Pós-Boom*, *neobarroco*, ou *pós-modernismo*, dependendo do enfoque dado.

O segundo e o terceiro momentos do capítulo têm por função tornar mais clara a argumentação. Dessa forma, faço uma breve genealogia dos usos do barroco ao longo dos tempos, retomando suas raízes na Europa em direção à sua transposição em solo americano, tentando melhor localizar a proposição carpenteriana do mesmo. A partir daí passo a refletir sobre as tensões geradas por sua perspectiva barroca, especialmente ao retomar os binômios *ordem/simetria* e *irregularidade/desordem* expressos no título de *Concerto Barroco*.

2.1 – Concerto Barroco – O Contexto de Produção.

Conforme visto em síntese no capítulo anterior, *Concerto Barroco* foi publicado pela primeira vez em 1974, no México, no período seguinte ao da consolidação da literatura latino-americana no mercado editorial internacional, momento comumente denominado *Boom*.

⁸⁷ LACAPRA, Dominick. “Repensar la historia intelectual y leer textos.” In: PALTÍ, Elías José. **Giro Linguístico e história intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, s/d.

⁸⁸ Os espaços de relação definidos por LaCapra são: 1) As relações entre as *intenções* do autor e o texto por ele produzido; 2) A *relação entre a vida* do autor e o texto produzido; 3) A relação da *sociedade com os textos* produzidos; 4) Entre o texto e a Cultura que o envolve; 5) Entre o texto e o *corpus* literário de um mesmo autor; e por fim 6) A relação entre modos de discurso e o texto. Cf. em: Idem.

As tentativas de definir o que foi o *Boom* e sua delimitação temporal remontam ao período subsequente à publicação desses romances, feitas geralmente por críticos literários, ou mesmo pelos próprios romancistas do período (como José Donoso, por exemplo), chegando até análises posteriores que objetivam retomar essa discussão.⁸⁹ Em um desses recentes estudos, Maurício de Bragança (2008) realiza um levantamento sobre as tentativas em se definir o período de vigência do *Boom*, ressaltando que, embora não haja consenso sobre o início do movimento (alguns demarcando a Revolução Cubana em 1959, numa perspectiva política, e outros estabelecendo o ano de 1963 como ano de origem, com a publicação de *Rayuela*, de Julio Cortázar); tanto seu ápice, em 1967, (com a publicação de *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez), quanto seu fim, em 1973, são datas consonantes entre aqueles que tentaram balizá-lo.⁹⁰

No plano mercadológico, o *Boom* pode ser definido como o momento em que houve “uma dinâmica da ampliação do mercado editorial atrelada ao aumento do número de leitores”,⁹¹ com a profusão de editoras em diversos países como: Argentina, México, Colômbia, Uruguai, Chile, Venezuela, etc., e conseqüentemente, com a demanda sempre constante por mais livros no mercado, em um processo que acabou ampliando a circulação de literatura dentro e fora do continente. Como aponta Bragança, a *Casa de las Américas*, fundada em Cuba no esteio da Revolução de 1959, foi um dos grandes exemplos que demarca a importância das editoras para a difusão da literatura latino-americana no período:

[A] *Casa de las Américas*, através de sua revista, seus concursos, festivais e prêmios literários, contribuiu de forma inquestionável para romper com o bloqueio imposto pelos Estados Unidos, articulando uma verdadeira ponte cultural entre os países latino-americanos naquele momento histórico tão difícil para o continente.⁹²

⁸⁹ Menciono em especial dois trabalhos sobre o tema: o primeiro, de Maurício Bragança, apresenta um bom panorama sobre as tentativas de definição do que foi o *Boom* e os desdobramentos posteriores de um *Pós-boom*: BRAGANÇA, Maurício. “Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”. *IPOTESI*. Juiz de Fora, Vol.12, núm.1, p.119-133, jan.-jul. 2008. E o segundo, de autoria de Adriane Vidal Costa, que traça a relação entre os intelectuais latino-americanos do período, o *Boom* e a Revolução Cubana: COSTA, Adriane Vidal. “Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História –ANPUH*. São Paulo, jul. 2001.

⁹⁰ BRAGANÇA, Maurício. *Op. Cit.* p. 121.

⁹¹ *Ibidem*, p.121.

⁹² *Ibidem*, p.125.

O contexto político vivido no continente americano após a Revolução Cubana ilustra como a América Latina tornou-se, no cenário internacional, o espaço a ser redescoberto. Toda a repercussão política gerada naquele momento com o episódio de 1959, e com as ações estadunidenses sobre o restante da América no contexto da Guerra Fria, contribuíram para que o mundo renovasse seu interesse por assuntos latino-americanos e, conseqüentemente, para tudo aquilo que era produzido aqui, inclusive no campo intelectual. Com isso, a literatura ganhou nova projeção, propagando-se não só dentro do continente, mas também fora dele, e teve como resultado imediato um maior reconhecimento, exemplificado pela constante indicação (e conseqüente vitória) dos escritores latino-americanos em premiações internacionais, como nos Prêmios Nobel dos anos de 1967, 1973 e 1983 concedidos a Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, e Gabriel García Márquez, respectivamente.

Contudo, não foi somente a ampliação do campo editorial, e o reconhecimento dado à literatura e aos seus escritores que definiram o que foi o *Boom*. No plano estético e intelectual houve igualmente uma mudança considerável de perspectiva. O período em questão foi marcado por um momento de transformação do papel do escritor que, naquele momento, via-se assumindo um compromisso político claro (anti-imperialista contra os EUA na maioria das vezes, influenciado pela Revolução socialista em Cuba) e refletia essa perspectiva em seus relatos, discursos e narrativas.⁹³ Esteticamente, os romances do *Boom* estabeleceram suas raízes na chamada *Nova Narrativa Latino-Americana*, preocupada em descrever a realidade (ou realidades) do continente a partir e suas vertentes: mágica, folclórica, e maravilhosa.

Em uma interpretação sobre esse novo romance, ou nova narrativa, Gerald Martin (1998)⁹⁴ ressalta que o movimento foi marcado geralmente por algum tipo de busca pela identidade latino-americana:

“Foram exploratórios e estruturalmente mitológicos – labirínticos e preocupados com a consciência [...] Um momento em que os escritores, influenciados pelo estilo narrativo de Joyce, tentaram retratar sua visão peculiar da América”.⁹⁵

⁹³ Ibidem, p.126.

⁹⁴ MARTIN, Gerald. "Narrative since c. 1920". In: Leslie Bethell (ed.), **A cultural history of Latin America**. Cambridge: University of Cambridge, 1998, p. 133–225.

⁹⁵ No original: “they were also linguistically exploratory and structurally mythological: labyrinthine, preoccupied with consciousness [...] The true story of the ‘New Novel’, then, is of a moment in Latin American history when the Joycean narrative became both generally writable and also unavoidable.” Cf. em: Ibidem, pp. 191-192.

Um continente em transformação, com espaços urbanos em rápido desenvolvimento, coexistindo, em uma mesma época, com o tempo e o espaço do campo.

Esses escritores de destaque dos anos 1950 e 1960, bebendo do Modernismo dos anos 1920, “eram sempre puxados em duas direções e aprenderam a equilibrar diferentes realidades e diferentes ordens de experiência e assim a encontrar seus caminhos dentro da história e do mito”. Martin ainda afirma que o que tem sido chamado “realismo mágico” (que para ele é uma forma do discurso modernista), “é a justaposição e fusão, em termos iguais, do mundo letrado e pré-letrado, futuro e passado, moderno e tradicional, a cidade e o campo” ou ainda “a fusão dos elementos *modernista* e *naturalista*, radicalmente atualizados, em um discurso unificado”.⁹⁶ O crítico literário ressalta a influência de Joyce (e também de Faulkner) para os escritores latino-americanos devido ao fato de ambos serem de “origens periféricas com algo do biculturalismo necessário”. Entretanto, “nenhum dos dois precisou formular isso como uma parte explícita de seu sistema ou projeto; ao passo que na América Latina todas as narrativas, inevitavelmente, trazem a marca de suas origens em sua estrutura, pois todos os escritores latino-americanos são da ‘periferia’”.⁹⁷ A influência de James Joyce parece evidente nos escritos desses autores. Carpentier, por exemplo, já ressaltava essa necessidade de retratar a América à maneira de Joyce: “É preciso fixar a fisionomia das cidades como Joyce fixou a de Dublin.”⁹⁸

É o momento em que a narrativa aparece como estruturadora da realidade, uma realidade genuinamente americana, dinâmica, efervescente, em que o fator político – a relação da Revolução Cubana, a política imperialista estadunidense, e o embate entre os regimes de esquerda e direita nos países ibero-americanos, por exemplo – aparece como endógeno em sociedades marcadas pelo confronto de ideologias que tentavam dar conta das singularidades de cada região, de cada *cosmo*, ao mesmo tempo inserindo esses espaços numa lógica universal. Caberia agora ao escritor latino-

⁹⁶ No original: “Latin American writers, however, regardless of their politics, were always pulled in two directions and learned to balance different realities and different orders of experience and thereby to find their way into history as well as myth. Indeed, the essence of what has been called ‘magical realism’ (itself a form of Modernist discourse), is the juxtaposition and fusion, on equal terms, of the literate and pre-literate world, future and past, modern and traditional, the city and the country: or, to put it another way, the fusion of *modernista* and *naturalista* elements, radically updated, in one unifying discourse.” Cf. em: *Ibidem*, pp. 157-158.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ CARPENTIER, Alejo. “Problemática do atual romance latino-americano” In: **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Edições Vértice, 1987. p. 47.

americano, como definiu Ángel Rama, assumir seu papel de ‘narrador-intelectual’ em detrimento do ‘narrador-artista’, fazendo com que a narrativa assumisse um caráter social, não mais meramente artístico.⁹⁹

São os anos de Carlos Fuentes com *Aura*, e *La Muerte de Artemio Cruz* (1962), ou ainda *Terra Nostra* (1975); Julio Cortázar e sua inaugural *Rayuela* (1963); anos do fenômeno de mercado *Cem Anos de Solidão* (1967) e da narrativa crítica do poder ditatorial dos governantes latino-americanos, como expressa em *O Outono do Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez;¹⁰⁰ ou do romance barroco e semiautobiográfico *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima. Tempo de acalorados debates entre correntes regionalistas e cosmopolitas, como, por exemplo, o do ano de 1969, envolvendo o regionalista peruano José Maria Arguedas e o já citado Julio Cortázar.¹⁰¹ Um cenário de ampla produção literária e de autores que, ligados ou não ao fenômeno do *Boom*, direcionavam a América Latina na rota da literatura mundial com temáticas relacionadas ao cotidiano, às transformações ocorridas no continente, e à busca por definir identidades. Os romancistas/intelectuais de então, preocupados com os assuntos americanos, comprometiam-se mais com a causa política, e dessa maneira levantavam bandeiras variadas, como a fé num futuro promissor, ou a crítica ao passado recente que expunha as cicatrizes dos diversos países.

2.1.1- O exemplo político de Carpentier no contexto da Revolução Cubana:

O discurso de uma América como expressão de um futuro é frequente na fala dos intelectuais do *Boom*, inclusive na de Carpentier, partidário do regime de Fidel Castro, e defensor durante toda a vida da causa da Revolução Cubana. Em agosto de 1961 ele discursava no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Cubanos

⁹⁹ RAMA apud BRAGANÇA, Maurício. “Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”. **IPOTESI**. Juiz de Fora, Vol.12, núm.1, p.119-133, jan.-jul. 2008. p.126

¹⁰⁰ A temática sobre ditadores latino-americanos foi um tema bastante abordado nos romances do período. Alejo Carpentier, por exemplo, no mesmo ano do lançamento de *Concerto Barroco* (1974), publica o romance *O Recurso do Método* sobre um ditador das Américas. Ainda no mesmo ano, e utilizando do mesmo tema, o paraguaio Augusto Roa Bastos publica *Yo El Supremo*. Voltando à segunda metade da década de 1940, temos Miguel Ángel Asturias com *El Señor Presidente* (1946), só para citar alguns dos exemplos que beberam dessa fecunda e influente temática.

¹⁰¹ Para mais detalhes sobre o referido debate, Cf.: Martin, Gerald. **Op. Cit.**

defendendo a recente revolução no país, que colocara Fidel Castro no poder, carregando em suas palavras um sentido de um futuro positivo advindo da revolução:

A Revolução Cubana, com os meios de expressão que põe e porá em nossas mãos... deu um sentido novo a nossos destinos. Muitos assim entendem, no continente e no mundo. E, pela mesma razão, voltamos a ser como os intelectuais do século passado... que por compartilhar um mesmo sentimento revolucionário, sabiam muito bem com quem podiam entender-se.

E continua:

Entendemo-nos com todos os latino-americanos que, como nós, pensam no verdadeiro futuro da América – quer esses ‘latinos’ da América falem português, francês, inglês, maia, ou creole. Entendemo-nos com todos os intelectuais dos países socialistas. E nos entendemos com todos os franceses que, fiéis à sua antiga tradição revolucionária, nos entendem. E até com muitos norte-americanos[...] que interpretam corretamente os princípios da nossa Revolução e o pensamento revolucionário de Fidel Castro.¹⁰²

O futuro da América, e de Cuba logicamente, passa para Carpentier pela revolução e, conseqüentemente, pelo socialismo. Assim, nesse discurso de 1961, Carpentier já falava em um “entendimento com os intelectuais dos países socialistas”, demarcando uma adesão ideológica através do regime de Castro. Adesão a um sistema que impõe limites: dois meses antes do citado discurso de Carpentier, Fidel questionava “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho.”¹⁰³

Essa espécie de “obediência cega à Revolução”, ou “censura em prol da Revolução” acabou criando um clima conturbado. A sensação inicial de esperança e fé no governo revolucionário, compartilhada por muitos intelectuais dentro e fora da ilha, aos poucos abriu espaço para a desconfiança e a desilusão com o regime castrista na medida em que este centralizava suas decisões e se alinhava ao modelo socialista soviético. A intransigência do regime, que agora afetava a própria produção intelectual,

¹⁰² Trechos extraídos de: CARPENTIER, Alejo. “Literatura e Consciência política na América Latina” In: **Op. Cit.** p.33.

¹⁰³ CASTRO, Fidel. “Palavras a los intelectuales”. **Ministério da Cultura**, República de Cuba. 1961. Disponível em: <http://www.min.cult.cu>. (Último acesso em 29 de maio de 2012).

alterava o panorama deste “jogo de tabuleiro”.¹⁰⁴ Rapidamente surgiram críticas a Fidel, bem como denúncias de abusos cometidos pelas forças do governo, o que dividia cada vez mais não só a intelectualidade cubana, mas os intelectuais latino-americanos como um todo. Dentro da ilha as críticas acabaram reprimidas e “abafadas” por um discurso favorável à causa revolucionária, e Carpentier, que compartilhava dessa defesa, entrava em rota de colisão com algumas personalidades da época que o acusavam, dentre outras coisas, de ter servido ao governo de Fidel como “um dócil cachorro”.¹⁰⁵

Essa crítica à posição política de Carpentier, feita em muitos momentos pelo também escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, seu inimigo declarado, chegou a atingir até mesmo o romance *Concerto Barroco*. Em entrevista ao jornalista brasileiro Geneton Moraes Neto, Cabrera criticava a literatura engajada na América Latina e, sobre o caso específico da literatura cubana, revelava:

[...] O que acontece é que escritores cubanos são obrigados a seguir as várias formas que o realismo socialista pode assumir no trópico. É o caso de um escritor eminente, Alejo Carpentier. Tinha uma obra grande quando vivia fora de Cuba. Ao chegar lá, os livros que produziu, como "A Sagração da Primavera", "O Recurso do Método" ou "Concerto Barroco", foram feitos para aprovação pelo Comitê Central do Partido Comunista Cubano".¹⁰⁶

Este exemplo, que revela as cicatrizes do momento de cisão da intelectualidade cubana, também representa, num plano geral, um momento curioso da literatura latino-americana: se por um lado o engajamento político dos escritores do *Boom* gerou uma produção literária mais preocupada com o contexto político-social da América Latina, por outro, abriu uma brecha para que parte dessa mesma produção

¹⁰⁴ Exemplos claros desse controle da produção intelectual podem ser encontrados na censura feita ao documentário *P.M. (Post Meridiem)* de Orlando Jiménez-Leal e Sabá Cabrera Infante (irmão de Guillermo Cabrera Infante), e no fechamento do periódico *Lunes de Revolución* sob direção de Guillermo Cabrera Infante e Pablo Armando Fernández. Como resultado desses eventos, (e de outros, como a perseguição aos homossexuais realizadas pelo governo, que resulta na prisão de vários escritores) vários intelectuais passam a fazer oposição ao regime, dentre eles o próprio Guillermo Cabrera Infante que se exila em Madrid, e posteriormente em Londres. Para mais detalhes sobre a censura feita pelo governo revolucionário e suas consequências conferir o artigo: MISKULIN, Sílvia Cezar. “A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural *Lunes de Revolución*”. **Revista Outubro**. Nº 6. p. 77-90, 2002.

¹⁰⁵ BELÉM, Euler de França. “As diatribes de Cabrera Infante contra Alejo Carpentier”. **Bula Revista**. Publicado em “livros”, em 26 de janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.revistabula.com>. (Último acesso em 29 de maio de 2012).

¹⁰⁶ Trecho extraído da entrevista dada à Geneton Moraes Neto por Cabrera Infante em 1997. Publicada em 24 de março de 2004 no site do jornalista brasileiro. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000035.html> (último acesso em 20 de setembro de 2013).

fosse criticada exatamente por ser engajada ou por pertencer a autores engajados politicamente. A citação de Cabrera Infante atesta esse fato: para ele existe uma mudança clara entre o romancista Carpentier pré-revolucionário, e o pós-revolucionário (o engajado seguidor de Fidel, autor de *O Recurso do Método* e *Concerto Barroco*).

É importante acompanhar os passos de Carpentier nesse momento: no calor da Revolução de 1959 encontrava-se na Venezuela exercendo a profissão de jornalista no *El Nacional* de Caracas, publicando uma série de artigos sobre literatura, música, e artes. No mesmo ano regressa a Cuba. No ano seguinte é nomeado subdiretor de Cultura do governo revolucionário e, em 1961, torna-se vice-presidente da União de Escritores e Artistas; em 1962 é nomeado Diretor Executivo do Editorial Nacional de Cuba, ocupando o cargo por quatro anos. No mesmo ano publica *O Século das Luzes* (abordando o tema revolucionário na América Latina), este torna-se um de seus grandes sucessos. Em 1965 encontra-se na Europa realizando uma série de conferências em universidades francesas, e no ano seguinte se estabelece em Paris exercendo a função de ministro-conselheiro junto à Embaixada Cubana (cargo ocupado até sua morte em 1980). Em 1967 se apresenta como testemunha no Tribunal Russel em Estocolmo, Suécia, denunciando crimes dos Estados Unidos no Vietnã. Publica em 1972 *O direito de Asilo* e, em 1974, *O Recurso do Método* e *Concerto Barroco*.¹⁰⁷

Nessas idas e vindas, Carpentier desempenhou seu papel de propagandista do regime cubano, conclamando os intelectuais de sua época a olhar para os problemas do continente assim como os pensadores da década de 1920, que era, em suas palavras, “uma geração extremamente preocupada com o destino político e social da América Latina”, e “manifestavam uma fé absoluta no poder criador, na inteligência, na energia de seus povos”.¹⁰⁸ Mas ao mesmo tempo criticava-os, porque:

[...] ignoravam totalmente o estado em que esses povos viviam, e os males que deviam ao petróleo, aos metais, aos Eldorados e Potosés que, nas suas terras, eram explorados pelas empresas norte-americanas, ou pelos capitalistas nacionais “associados” – como agora se costuma dizer – a essas empresas.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Cronologia retirada do site da Fundação Alejo Carpentier: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu>

¹⁰⁸ CARPENTIER, Alejo. “Literatura e Consciência política na América Latina” In: **Op. Cit.** p.29.

¹⁰⁹ Ibidem, pp.29-30.

Carpentier enxergava a dinâmica de uma sociedade em transformação construída pelas mãos de homens que também se transformavam – uma espécie de “reflexo do espelho” da máxima marxista do homem como produto do meio, em que o homem modifica o meio em que vive, e por ele também é modificado.

Em um de seus últimos discursos o intelectual/político Carpentier fez um levantamento da narrativa latino-americana, pensando nas novas possibilidades de se apreender a realidade através do romance e qual seria o papel social do romancista de então, ao mesmo tempo em que traçava uma perspectiva da sociedade apontando os problemas do continente.¹¹⁰ É particularmente interessante ver como ele pensou a questão política e econômica – e coloco ênfase neste ponto – pois ela também demonstra as contradições de um pensador que buscou conciliar, de forma por vezes paradoxal, a realidade de seu país, sua filiação política, e a defesa do governo de Fidel Castro, com a crítica aberta a outros regimes latino-americanos.

Selecionei, para melhor ilustrar, trechos de sua conferência em que abordava os problemas desses países. O primeiro problema seria de ordem econômica:

E não me venham dizer que muitos governos da América Latina irão tomar (ou estão tomando) sábias medidas para conter a brutal diferença de nível econômico que existe entre as classes abastadas e as classes menos favorecidas. Os problemas em questão, não se resolvem com boas intenções, com medidas generosas, mas só podem ser solucionados com uma mudança total das estruturas políticas.¹¹¹

A solução encontrada nesse exemplo para os problemas econômicos passa diretamente pela mudança da estrutura política. Nesse ponto é interessante perceber sua posição quanto aos regimes que se desenvolvem na América naquele momento, encarando as ditaduras do período como os grandes entraves para o desenvolvimento autônomo dos países. Carpentier levantava cinco pontos que, para ele, estavam ligados diretamente a esses regimes autoritários:

[...] a história moderna da América Latina nos ensina que todo poder autoritário que conta com o apoio: a) dos grandes capitais; b) das oligarquias nacionais; c) dos monopólios estrangeiros; d) das empresas multinacionais; e e) com o respaldo (e ajuda) do

¹¹⁰ Refiro-me à Conferência realizada na Universidade de Yale nos EUA, em 1979, com o título de “O romance latino-americano na véspera de um novo século”, incluído em *A Literatura do Maravilhoso* (1987).

¹¹¹ CARPENTIER, Alejo. “O romance latino-americano na véspera de um novo século” In: **Op. Cit.** p.99.

Departamento de Estado norte-americano, é fator negativo, agente de opressão – portanto, inadmissível.¹¹²

O segundo problema seria a questão educacional, frente à qual o intelectual é chamado a assumir uma posição política:

O intelectual latino-americano é um homem que, frequentemente, sai da universidade para a prisão. Um estudante latino-americano pode não ser marxista. Mas ele não pode ignorar [...] que vive num continente onde o índice de analfabetismo atinge cifras alarmantes de 76% no Haiti; 53% e 43% em duas repúblicas centro-americanas; 33% no imenso e prepotente Brasil; 27% no Peru etc. E que isso favorece um conflito latente diante do qual, mais cedo ou mais tarde, ele terá de se posicionar.¹¹³

É a partir do posicionamento político dos intelectuais que o autor entende o futuro do continente. Seu prognóstico é de que o romancista latino-americano de sua época será comprometido por força das circunstâncias, sendo chamado mais cedo ou mais tarde a assumir uma posição política clara. Ao mesmo tempo em que condena o analfabetismo nos citados países, arremata seu argumento apresentando o exemplo de Cuba, em que os índices de analfabetismo seriam inexistentes:

Em meu país, Cuba, onde já não existe um só analfabeto – se usa uma eficiente estratégia [...] para desenvolver o gosto pela leitura, atraindo o leitor para os centros de venda e barateando os preços. Dessa forma, em Cuba, os escritores de algum renome vêm esgotar-se, em poucos dias, as edições de 50, 60, a 100 mil exemplares que se fazem de suas novas obras.¹¹⁴

O discurso propagandista de Carpentier chama atenção especialmente por não perceber em Cuba os problemas apontados em outros países. A Revolução na ilha é o grande modelo a ser seguido: anticapitalista, antiditatorial (ele não associa o estabelecimento de uma ditadura em Cuba com o sucesso da Revolução), acabou com o analfabetismo com uma política educacional eficiente e igualitária. As mazelas, os problemas sociais, e as falhas, são encontradas apenas nos outros regimes implantados no continente. As críticas à Cuba, quando feitas, sempre estão relacionadas com a

¹¹² Ibidem, p.105.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.107.

história recente, pré-revolucionária, elegendo os regimes de Gerardo Machado y Morales e de Fulgencio Batista como os períodos negros da história cubana.¹¹⁵

Entretanto, a história mostra que, ao contrário da “Ilha da Fantasia” pregada por Carpentier, Cuba esteve marcada pela intransigência e pelo controle excessivo do governo de Fidel Castro, que soube abafar as vozes contrárias, reduzindo seus opositores a algo próximo ao pó dentro do país. A sobrevivência de uma crítica interna ficou relegada, especialmente, aos intelectuais dissidentes que, fora da ilha, atuaram como porta-vozes da real situação enfrentada: Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, entre outros, formavam o coro de descontentes com as ações do regime de Fidel.

Em meio a essa divisão surgem questões: Como Carpentier lida com essa crítica hostil ao regime? Existiria algum indício de resposta a essas vozes contrárias?

O único exemplo a que tive acesso, aparece no artigo publicado na *Revista Bula* intitulado “As diatribes de Cabrera Infante contra Alejo Carpentier” (2010),¹¹⁶ de Euler de França Belém. Nele, o autor extrai um trecho do livro *Mea Cuba* (1991), de Cabrera Infante, em que o romancista cubano apresenta uma possível situação ocorrida em um dos discursos de Alejo Carpentier:

Alex Sizman, quando estudante de Cambridge, assistiu uma palestra de Carpentier, em 1971, e, para se contrapor ao ufanismo do cubano, perguntou ‘sobre as dificuldades do povo cubano para comer’. Carpentier falsificou: ‘É falso! Todo mundo come bem em Cuba’. A mulher do escritor, Lilia, acrescentou: “Comem tão bem quanto nós”. Cabrera Infante ironiza: “É preciso lembrar que os dois, Lilia e Alejo, eram diplomatas e viviam em Paris?”.¹¹⁷

É difícil atestar a total veracidade da cena em destaque, especialmente pela maneira irônica com que é apresentada, e principalmente por tratar-se de uma situação narrada por Cabrera Infante em *Mea Cuba*, livro em que o autor realiza ataques “venenosos” a Fidel Castro e aos seus seguidores. Mas se por um lado a fiabilidade da

¹¹⁵ Gerardo Machado y Morales (1871-1939) é considerado um dos heróis da independência de Cuba, sendo o mais novo General a participar do movimento. Eleito na década de 1920, apoiado por uma grande parcela da classe média, governou a ilha entre os anos de 1925 e 1933 tornando-se um dos ditadores mais poderosos da história cubana. Seu mandato teve fim quando, após anos de oposição crescente, foi forçado a se exilar. Fulgencio Batista (1901-1973) governou Cuba em três ocasiões: de 1933-1940; de 1940-1944; e de 1952 a 1959, ano em que ocorre a Revolução e seu governo ditatorial é deposto.

¹¹⁶ BELÉM, Euler de França. **Op. Cit.** s/nº.

¹¹⁷ *Ibidem*, s/nº.

cena é questionável, por outro é inegável o fato de Carpentier ter realizado inúmeras palestras durante o período assinalado, o que possibilitou a suscitação de questões desse tipo. Verdade ou não, o certo é que o autor não esteve livre das vozes que atacavam o regime, tendo de respondê-las de alguma maneira. Se o trecho destacado ilustra uma possibilidade de reação frente a uma pergunta, outros questionamentos certamente foram feitos. Sobre estes, a dúvida permanece.

Sem aprofundar no campo das possíveis contradições presentes no discurso político de Carpentier (o que seria outro bom tema a ser abordado em um trabalho posterior), o importante aqui é perceber que ele se insere em um contexto mais amplo.

Todo o esforço concentrado até aqui em apresentar as posições políticas do romancista cubano revelam a completa sintonia do autor com o contexto do intelectual latino-americano do *Boom*: comprometido com as circunstâncias políticas de seu tempo, ao mesmo tempo em que buscava entender a dinâmica da sociedade latino-americana para retratá-la em seus romances, ensaios, críticas, etc.

2.1.2 – Uma América Plural: a busca por um lugar na história universal.

Um fator conjunto a esse engajamento político-ideológico dos romancistas do período, e que auxiliou no desenvolvimento de uma “literatura testemunho” nos anos 1970, foi “a descoberta de uma pluralidade da fala que vinha acompanhada da descoberta da pluralidade dos sujeitos falantes”.¹¹⁸ Em outras palavras, a polifonia.

A percepção dos escritores sobre as múltiplas vozes que compunham a sociedade americana, e a tentativa de reproduzi-las, somando-as com elementos da cultura popular, foram pontos marcantes que se evidenciaram com o *Boom* e que melhor se desenvolveram durante o *pós-Boom*. A constante procura por aperfeiçoar a técnica narrativa fez com que este mesmo escritor assumisse “o papel também do contador de história, do narrador, que recolhe com destreza os signos de uma cultura oral”.¹¹⁹ Como efeito direto, há também uma transformação do próprio leitor, que passa a nutrir um

¹¹⁸ BRAGANÇA, Maurício. “Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”. *IPOTESI*. Juiz de Fora, Vol.12, núm.1, p.119-133, jan.-jul. 2008. p.126.

¹¹⁹ *Ibidem*.p.126.

sentimento de maior aproximação com a obra, resultando na sensação de pertencimento ao universo retratado. Esse é um dos pontos que atesta o sucesso desses romances dentro e fora da América Latina: para o latino-americano a descrição de um universo reconhecível, tangível, com referenciais conhecidos; para o estrangeiro a revelação de um mundo novo, de um espaço a ser descoberto.

Concerto Barroco representa em um bom exemplo de narrativa polifônica, com sua abundância de personagens que possuem vozes próprias, provenientes de diferentes camadas sociais, carregando referenciais igualmente distintos. A inserção do personagem Filomeno, fiel escudeiro do Amo mexicano, deixa transparecer em alguns momentos o papel do escritor/contador de história, especialmente quando ele aparece como o portador de uma cultura oral ressignificada, como na cena em que desata a narrar ao Amo as aventuras de seu avô expressas no Épico *Espejo de Paciencia*:

[...] Soube o desalmado Girón que nas fazendas de Yara [...] encontrava-se, em visita a sua diocese, o bom Frei Juan de las Cabezas Altamirano, bispo dessa ilha outrora chamada Fernandina – porque, quando a avistou pela primeira vez o Grande Almirante Dom Cristóvão, reinava na Espanha um Rei Fernando que tanto montava quanto a Rainha, **assim diziam as pessoas de outras épocas**, talvez por ser dever de Rei montar Rainha, mas nesses rolos de alcova ninguém, no fim das contas, sabe quem monta quem, pois essa história de o varão montar ou ser montado é um assunto que...” “Prossiga a sua história em linha reta rapaz” [...] ¹²⁰

Ao dar voz a Filomeno, Carpentier, com uma sagacidade incomparável, abre as portas para o universo popular, espaço do improvisado, dos “causos”, de uma cultura baseada na oralidade. E parte, igualmente, em direção a outros universos, quando descreve, por exemplo, a vida luxuosa do Amo, ou narra as discussões entre os músicos europeus e os personagens americanos. Em suma, cada personagem ou cena narrada, possibilita que o leitor tenha acesso a mundos que podem ser compatíveis ou não com o seu próprio mundo, suas perspectivas, etc.

A descoberta da polifonia como ferramenta literária esteve relacionada com a constante preocupação dos intelectuais das décadas de 1960 e 1970 em decifrar e apreender os signos que caracterizariam o continente, que comporiam nossa identidade. O objetivo não era apenas a construção de uma imagem condizente com a realidade

¹²⁰ CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 21.

latino-americana, mas, igualmente, visava a demarcação de um lugar para a América Latina na história universal. Aliás, essa não foi a primeira tentativa de realizar um movimento nesse sentido, suas raízes remontam ainda à primeira metade do século XX.

Nas décadas de 1940 e 1950, por exemplo, a difusão do pensamento de Oswald Spengler¹²¹ na América Latina, fez com que alguns intelectuais repensassem o lugar do continente no mundo. O cubano Fernando Ortiz (1881-1969), que fez parte dessa geração, questionou de forma ampla o mundo moderno, pensando em seus desdobramentos, com especial atenção ao confronto entre centro/periferia. Em seu *Contraponto cubano do Tabaco e do açúcar* (1940),¹²² Ortiz pensava numa valorização da periferia, em contraponto aos centros hegemônicos, entendendo-na agora como centro. Ele enxergava um continente que não precisava mais ser visto como uma versão incompleta da Europa, mas como uma alternativa a ela. Como afirmou Fernando Coronil, na introdução de *Contraponto*, o livro “ajuda mostrar o jogo de ilusão e poder no fazer e desfazer das formações culturais”.¹²³

Esse “*Fazer e desfazer das formações culturais*”, que deu origem ao famoso conceito de *Transculturação*,¹²⁴ manifesta o dinamismo e a transformação da sociedade latino-americana que caminhava agora em duas direções: uma ressignificando o passado histórico do continente, e outra mirando o futuro. Essa atitude, que tornou-se uma tendência entre os intelectuais do continente, me parece ser o aspecto comum entre as duas gerações mencionadas (1940-1950 e 1960-1970): o duplo olhar sobre o continente, um exame profundo em nosso âmago, com o objetivo de inscrever a América Latina numa nova rota universal.

Carpentier, que esteve indissociavelmente conectado a esses dois momentos, fazia sua leitura sobre o espaço americano que aos poucos se desenvolvia diante de seus olhos. Ele notava a constante alteração dos centros urbanos, que agora

¹²¹ Me refiro em especial às ideias divulgadas em seu pioneiro trabalho *O Declínio do Ocidente* (1918), que encontrou grande recepção na América Latina e serviu como inspiração para inúmeros intelectuais do continente, nos anos 1930 e 1940.

¹²² ORTIZ, Fernando. **Cuban Counterpoint to tobacco and sugar**. Duke University Press, 1995.

¹²³ Idem, p. XIV.

¹²⁴ Ortiz sugere que o termo *Transculturação* seja adotado pela terminologia sociológica em substituição ao termo “aculturação”, amplamente utilizado na época para descrever o processo de transição entre uma cultura e outra e suas repercussões sociais. Como bem definido, a transculturação sugere duas fases: a perda ou o desenraizamento de uma cultura (desculturação) e a criação de uma nova cultura (neoculturação). Não se trata meramente de um processo de transição de uma cultura a outra, pois não implica apenas em adquirir uma nova cultura, o processo de transculturação envolve a perda de uma cultura prévia, em detrimento da formação de uma nova.

cresciam vertiginosamente, viu o homem (como ele mesmo chamou “homem-cidade-do-século-XX”) em meio a espaços que aos poucos “rompem com seus valores tradicionais, passam, em poucos anos, pelas tremendas crises de adolescência e começam a firmar-se com características próprias, ainda que em atmosfera caótica e desacertada”.¹²⁵ Uma visão de mundo que extrapola o moderno: um espaço para o qual confluem novas ações políticas e econômicas, distintas vozes, transformações sociais e culturais, alterando a geografia dos espaços urbanos e modificando a maneira de pensar a sociedade em meio a tempos de vida distintos.

Como proposta ideológica para dar conta dessa realidade em transformação, e ao mesmo tempo garantir à América Latina seu lugar de destaque na história universal, alguns intelectuais, dentre eles o próprio Carpentier, entre as décadas de 1950 e 1970, foram buscar na Europa um conceito chave que passaria a representar o continente americano em seus mais diversos matizes: o barroco.

Nomes como Lezama Lima e Severo Sarduy uniram-se a Carpentier numa empreitada que visava fixar a ideia do barroco na América, um barroco que explicaria e daria forma a esse espaço multifacetado, a essa espécie de *Hidra de Lerna* do outro lado do Atlântico.¹²⁶ “O barroco é a América, e a América é barroca”: é com esse lema, esse mantra entoado como lei que rege o espaço do Novo Mundo, que estes escritores elaboraram novas visões/versões da sociedade latino-americana, expressando-as em seus discursos e teorizando-as em seus principais trabalhos. Carpentier deu, inclusive, um passo além, e fez do barroco o recurso estético para seu estilo de prosa, estendendo ao máximo as possibilidades do mesmo, e deixando essa marca muito bem registrada no romance *Concerto Barroco*.

Todavia, logo surgem as questões: porque o barroco? O que este conceito revela de tão especial para que seja eleito como legenda do mundo americano?

Uma pista para esse enigma talvez esteja no fato do barroco ter servido de resposta em momentos diversos, para as necessidades de homens que careciam de referenciais concretos para explicar a própria realidade, ou um passado pouco compreendido. O barroco tornou-se com o decorrer do tempo a *Pedra de Roseta* que

¹²⁵ CARPENTIER, Alejo. “Consciência e Identidade da América” In: **Op. Cit.** p.35

¹²⁶ Na mitologia grega a Hidra de Lerna era uma gigantesca serpente de muitas cabeças que derrotou Hércules. A partir dela nasce a expressão “Bicho de sete cabeças”. Aqui ela é usada como analogia ao pluralismo e diversidade do espaço latino-americano.

iluminou o pensamento daqueles que desejavam decifrar os códigos de sociedades marcadas por intensas transformações, sobretudo, no campo cultural.

Mas isso por si só não explica o sucesso do barroco, conceito que percorreu um longo caminho de transformações, leituras, e adaptações. Por isso talvez a melhor via para entender seu sucesso, e sua posterior utilização no mundo americano, seja a de traçar suas raízes ainda em solo europeu, desde suas primeiras utilizações, até sua posterior transposição para a América, onde tornou-se ideologia e justificativa estética nas mãos de intelectuais preocupados com a legitimação histórica do continente.

Afim de melhor entender essas transformações, para, em seguida, localizar as mencionadas proposições de Lezama Lima, de Severo Sarduy e, sobretudo, de Alejo Carpentier, parto para uma breve genealogia do conceito.

2.2- Breve Genealogia do Barroco: um longo caminho, várias saídas.

O termo *Barroco* remete etimologicamente à expressão da ourivesaria portuguesa “*Perrola Barroca*” significando “uma pérola ímpar e de forma irregular”; esta deu origem ao adjetivo francês “*La baroque*” posteriormente difundido pelo mundo europeu.¹²⁷ Como consequência, o termo passou a ser aplicado na arquitetura, cabendo ao artista florentino Benvenuto Cellini (1500-1571) sua primeira adoção na área.¹²⁸ Barroco também se tornou, por extensão, a forma para designar uma figura de silogismo,¹²⁹ e foi igualmente utilizado no século XVI de forma pejorativa pelos

¹²⁷ Sobre este consenso Gregg Lambert afirma:

“Depois de quase um século de brigas de uns com os outros, críticos literários e historiadores chegaram a um acordo provisório: o adjetivo francês, *la baroque*, é derivado da etimologia da palavra portuguesa [não hispânica], barroca, que significa ‘uma pérola ímpar e de forma irregular’” (Tradução livre). No original:

“After a near-century of bickering with one another, literary critics and historians have reached a provisional agreement: the French adjectival term, *la baroque*, is derived from the etymology of the Portuguese (not Spanish) word, barroca, which means “an odd and irregular-shaped pearl”. Cf. em: LAMBERT, Gregg. **The Return of the Baroque in Modern Culture**. Londres: Continuum, 2004.p.1.

¹²⁸ COELHO, Lauro M. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2009.p.76.

¹²⁹ O termo “Silogismo” nesse sentido remete a um tipo de raciocínio, aparentemente de um rigor impecável, que confundia o falso com o verdadeiro, ocultando uma argumentação capciosa.

intelectuais renascentistas ao falar da literatura medieval, caracterizando um estilo que consideravam “retorcido, extravagante ou obscuro”.¹³⁰

Esse sentido negativo do barroco é retomado com grande força durante todo século XVIII nas artes plásticas e arquitetura, já designando uma forma de arte do século anterior que, em oposição ao espírito clássico, representava uma forma de decadência ou de distorção da arte renascentista. E assim seguiu até meados do século XIX, quando Jacob Burckhardt (1818-1897) publicou, em 1855, no *Cicerone*, ensaios sobre as artes plásticas italianas do século XVII, situando o “*Barockstyl*” como um ‘dialeto selvagem’. Com isso teve início uma revisão do conceito que só tomou formas específicas em 1917, com a proposta de reformulação do historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945). Em *Renascimento e Barroco* (1917), Wölfflin apresenta uma noção esquemática do conceito, como uma “categoria neokantiana apriorística” na qual um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de “clássico” e “barroco” são aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII.¹³¹

As expressões: *pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa*, passam a constituir um vocabulário próprio ligado ao conceito de barroco e ao esquema de Wölfflin nas artes plásticas. Entretanto, como ressalta João Adolfo Hansen, essas categorias se ampliaram “aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII, como as belas letras, apropriadas como ‘literatura barroca’”.¹³²

O ensaísta Otto Maria Carpeaux, em sua análise sobre a produção literária na Europa do seiscentos e seus desdobramentos nos séculos posteriores,¹³³ apresenta uma visão crítica ao dizer que, embora a existência de um estilo barroco nas artes plásticas não possa ser negada, gera equívocos quando transferido para a crítica literária, aos moldes do esquema de Wölfflin. Segundo Carpeaux, a adoção das categorias de Wölfflin para a literatura seiscentista peca por tentar definir o próprio barroco, o que para ele é inaceitável, pois é “impossível definir em uma forma exata um fenômeno tão complexo como é o estilo”. Pensar o barroco nas letras, segundo ele, não é pensar numa

¹³⁰ COELHO, Lauro M. **Op. Cit.** p.76.

¹³¹ HANSEN, João Adolfo. “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”. **Destiempos**. México - Distrito Federal, nº14, p.169-215, mar./abr. 2008. p.170.

¹³²Idem.

¹³³ CARPEAUX, Otto M. **História da Literatura Ocidental**. Vol.II. Rio de Janeiro, Ed. Cruzeiro, 1960.

definição do que é o barroco, trata-se antes de verificar um elemento comum existente em toda a atividade literária do século XVII:

[...] e esse elemento comum existe. Marinismo, gongorismo, preciosismo, “metaphysical poetry” nasceram em relativa independência; com força tanto maior impõe-se a conclusão de que deve ter sido uma mentalidade comum que produziu em toda a parte estilos tão parecidos. O século XVII quis escrever desse modo; e esse conceito da ‘vontade de fazer assim’ é realmente um termo da historiografia das artes plásticas; do mesmo modo que o próprio termo ‘Barroco’ é um termo das artes plásticas.¹³⁴

Estilisticamente, o século XVII ficou conhecido como o século do barroco. Indo além de qualquer definição simplista ou de balizar o período de vigência de uma “arte barroca”, cabe aqui notar que, desde sua configuração como expressão artística, o “barroco” sempre carregou um sentido de imperfeição frente ao “clássico”, de não linearidade das formas, de exacerbação na escrita, de complexidade na música. A expressão barroca é irregular, é excessiva, e isso permanece no discurso daqueles a que se referem. É a criação de um “senso comum” sobre o que ele representa, e esse “senso comum” acabou reproduzido, reduzido ou estendido, de forma constante, independente da temporalidade histórica.

O significado estético que se atribui ao barroco é constante, seu sentido, ao contrário, variável. Barroco remeterá sempre ao não linear, ao irregular, ao preenchimento não exato dos espaços vazios, ao plural, ou seja, seu significado estético é invariável. Suas aplicações, ao contrário, ou melhor dizendo, o sentido que se atribui, este sim variou, a ponto de no século XIX ter existido a necessidade de se repensar o barroco do século XVII a partir de um novo olhar: não mais negativo, mas agora ressaltando a originalidade do barroco seiscentista em relação às formas renascentistas, a dizer, clássicas. Igualmente durante o século XX, o sentido dado ao termo variou dependendo da necessidade em se resgatar o conceito. As apropriações feitas no último século por intelectuais europeus e latino-americanos, como, por exemplo, no discurso de crise estética do século XVII feito na Europa ou, na defesa de uma ideologia americana entre as décadas de 1950 e 1970, representam essa variação do olhar.

No início do século XX alguns estudiosos do barroco, mirando o século XVII, entenderam-no como a expressão de uma crise geral, consequência do

¹³⁴ Ibidem, p. 690.

nascimento da modernidade e do sujeito moderno. Como atestava o historiador da arte Giulio Argan: “De fato foi o barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro e essencial de qualquer produto de cultura[...]”.¹³⁵ Todavia, partindo dessa concepção comum, as interpretações tomavam rumos cada vez mais distintos. Houve naquele período a formação e consolidação de duas correntes/hipóteses que pensavam o barroco de maneiras opostas: por um lado, uma corrente ligada à ideia de **retorno**, que entendia o barroco no século XVII como um espelho para entender a contemporaneidade, numa tentativa de aproximação entre os séculos XVII e XX, encabeçada pelo já citado Wölfflin (*Conceitos fundamentais da historia da arte* - 1915); e, por outro, existia a perspectiva pautada no **historicismo**, que encerrava o barroco como categoria exclusiva do século XVII, numa demarcação histórica do termo, não sendo possível enxergá-lo além daquele período, exemplificada, sobretudo, pelos estudos de Weisbach (*O Barroco, arte da Contra Reforma* - 1921).¹³⁶

Existiu, ainda, uma terceira vertente representada pelos estudos de Walter Benjamin, que fez uma espécie de “meio-campo” entre as noções anteriores. Embora destacasse o barroco como algo datado do século XVII (acompanhando a ideia de historicidade presente em Weisbach), Benjamin percebe vínculos possíveis com o século XX (conectando-se à concepção de Wölfflin). Com foco no teatro barroco alemão, o famoso intelectual reitera o barroco como algo específico de seu tempo; mesmo que pecasse esteticamente, sendo abafado pelo teatro shakespeariano e de Calderón, esse teatro captou bem o drama barroco em sua essência. Ao mesmo tempo, Benjamin via no espírito alemão do pós-guerra, através do expressionismo (com seu jogo de luzes e sombras), uma relação com o espírito de angústia retratado pelo barroco do século XVII, numa reabilitação do mesmo. Assim, estabeleceu uma ligação entre o espírito do drama, representado através do teatro barroco alemão historicamente datado, e o espírito do próprio povo alemão do século XX, num meio campo entre as visões de retorno e historicista.¹³⁷

Vale mencionar que esses estudos, e em especial, os de Benjamin, tinham como pano de fundo a Primeira Guerra Mundial. Questionamentos sobre a consciência humana, a degradação do espírito, o sentimento de angústia frente ao calor dos

¹³⁵ ARGAN, Giulio C. **Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o Barroco**. Org. Bruno Contardi; Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p.7.

¹³⁶ IRIARTE, Luis I. “Barroco, hermenéutica y modernidad I”. **Studia Aurea**. Universidad Nacional de Mar del Plata, Nº5, pp.71-97. 2011.

¹³⁷ Ibidem, pp.74-76.

acontecimentos, faziam parte da sensibilidade e do plano de ideias desses intelectuais. Assim, naquele momento, as aproximações do barroco seiscentista com a mentalidade do homem do século XX, quando feitas, levavam em consideração, principalmente, a expressão de angústia do barroco.

A partir da década de 1970 outros autores se propuseram a pensar o barroco, estando geralmente ligados a uma dessas vertentes anteriormente citadas. O historiador espanhol José Antonio Maravall, por exemplo, em: *La Cultura del Barroco. Análisis de una Estructura Histórica* (1975), segue à risca a noção historicista do barroco, como uma forma de arte datada no tempo. Já, o também historiador da arte, Arnold Hauser, em: *El origen de la literatura y el arte modernos* (1965), apresenta uma leitura mais maleável do conceito, apontando uma grande crise entre os séculos XVI e XVII que teria afetado todos os níveis da cultura, chegando aos séculos XIX e XX:

Para el historiador, la crisis que se vivió entre el 1500 y el 1600 constituye el nacimiento del capitalismo y la sociedad burguesa y es un modelo para las que se sucedieron a lo largo de la historia occidental. Así, cada vez que las ideas colapsaron, como sucedió entre los siglos XIX y XX, reflató el manierismo original.¹³⁸

As noções de um barroco surgido em meio à crise do período anterior, intercalada por vezes com uma abordagem mais positiva, deram a tônica aos estudos que buscavam aproximar o barroco seiscentista ao século XX. Esses estudos acabavam assumindo propostas cada vez mais voltadas para a filosofia e psicanálise francesa:

Emergió, con esto, una férrea crítica a la esencialidad del hombre y a todo tipo de planteos trascendentales, que repercutieron en la imagen que este sector, centrado en el retorno, propuso del siglo XVII. A fines del 1900, las interpretaciones del Barroco se unieron, finalmente, con las reflexiones sobre la posmodernidad, el estallido de los significantes y la globalización del mercado de bienes culturales.¹³⁹

O *turning point* psicanalítico teve em Jacques Lacan (1901-1981) seu referencial. Lacan estabeleceu uma série de reflexões ligadas ao barroco no século XVII, enfocando a estrutura religiosa cristã do período, e concluiu ser um exercício

¹³⁸ Ibidem, p. 78.

¹³⁹ Idem.

possível entender a contemporaneidade como um retorno ao barroco.¹⁴⁰ O psicanalista foi além, assumindo, para si mesmo, uma ligação barroca:

“ Como alguém percebeu recentemente, eu me alinho – quem me alinha? Será que é ele ou será que sou eu? Finura da língua – eu me alinho mais do lado do barroco.”¹⁴¹

Também na França, o filósofo Gilles Deleuze, em *A Dobra* (1989), exemplifica e complementa a lógica do “retorno”.¹⁴² Todavia, aponta para uma distinta chave de leitura barroca, apresentando *a dobra* como o método que o barroco utiliza para compreender as coisas em geral e a arte em particular. O autor recorre à ideia das mônadas de Leibniz, incorporando-a na arquitetura, para apresentar a *dobra* como uma ferramenta que o barroco lança mão:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.¹⁴³

Ao analisar arquitetonicamente:

A mônada é a autonomia do interior, um interior sem exterior. Mas ela tem como correlato a independência da fachada, um exterior sem interior. A fachada sim pode ter portas e janelas; está cheia de buracos, embora não haja vazio, dado que o buraco é apenas o lugar de uma matéria mais sutil. [...] O que pode definir a arquitetura barroca é essa cisão entre a fachada e o dentro, entre o interior e o exterior, a autonomia do interior e a independência do exterior em tais condições que cada um dos dois termos relança o outro.¹⁴⁴

Essa relação de independência dos espaços interior e exterior remete a um duplo olhar, como se estivéssemos diante de uma sala forrada de espelhos, por dentro e por fora. As imagens refletidas nos dois lados não se comunicam.

[...] a fachada barroca tende a expressar apenas a si própria, ao passo que o interior volta-se para o seu próprio lado, permanece fechado,

¹⁴⁰ LACAN, Jacques. “Do Barroco”. In: **O Seminário. Livro XX: mais, ainda. 1972-1973**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

¹⁴¹ Ibidem, p. 145.

¹⁴² DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

¹⁴³ Ibidem, p. 13.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 49.

tende a se oferecer ao olhar que o descobre inteiramente de um só ponto de vista [...].¹⁴⁵

A solução para essa tensão está na divisão da construção em dois andares: o de baixo, conectado à fachada “[...] que se alonga ao se esburacar, que se encurva de acordo com as redobras determinadas de uma matéria pesada, constituindo um compartimento infinito de recepção [...]”; e o de cima, que se encerra, coberto por “dobras espontâneas que são tão-somente as de uma alma ou de um espírito.”¹⁴⁶ O primeiro força para baixo, para o mundo físico, com todo seu peso e robustez; o outro tende a elevar-se ao plano da alma, vai além da física, resulta em metafísica. Dois espaços, duas direções opostas, que acabam por representar um todo.

A tensão barroca representada na arquitetura e estudada por Deleuze, também se estende a outras expressões artísticas, como a pintura e a música. Mais do que isso, ela é representativa das próprias tensões de uma sociedade europeia em transformação no século XVII, que abandona toda uma lógica organizacional medieval, e passa a gestar uma organização social moderna. Os conflitos resultantes dos movimentos de Reforma e Contrarreforma na religião, e a íntima relação da religião com a política no período, fazem da arte barroca uma ferramenta específica, de persuasão para a obtenção de um consenso, como garantia de poder. Persuasão que necessita de uma base forte para se fazer crer pois, do outro lado, o nascimento da ciência moderna, com as teorias cartesianas e newtonianas, apresenta uma ameaça ao controle do poder social.

Se o barroco é a arte da Contrarreforma, o objetivo inicial é catequizar: “O barroco é, no começo, a historieta, a historinha do Cristo”.¹⁴⁷ Mas ele extrapola o sentido religioso, adquirindo cada vez mais ares políticos. É o que atesta Giulio Argan ao dizer que a arte barroca, criticada por ser devota e conformista, foi uma arte laica mesmo sendo ferramenta dos propósitos da Igreja. O controle exercido pela religião e para a religião era um convite à conversão em política.¹⁴⁸

A arte e a literatura do século XVII não eram poesia, mas artifício e calculada retórica; tinham um fim prático, político e religioso – ou melhor, como a religião desaguava na política, o fim era

¹⁴⁵ Ibidem, p.50.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ LACAN, Jacques. **Op. Cit.** p. 145.

¹⁴⁸ ARGAN, Giulio C. **Op. Cit.** p. 10.

simplesmente político. Com o conflito religioso aberto e cada vez mais entrelaçado nas atividades políticas, o poder não podia abrir mão do consenso, e para obtê-lo era preciso recorrer à persuasão, à propaganda.¹⁴⁹

Se em território ibérico o barroco é persuasão e criação de uma nova sociedade que se gesta no mesmo espaço, “um giro gnóstico de uma sociedade sobre si mesma”, para ficar com o termo de Rubem Barbosa Filho,¹⁵⁰ quando transposto para a América torna-se, inicialmente, tentativa de imitação. Mas a amplitude das novas formas aqui encontradas, o espaço diverso e totalmente distinto do europeu, faz com que a imitação seja insuficiente, de maneira que o Novo Mundo torna-se um espaço para a ampliação e transformação das categorias barrocas. Um mundo também repleto de tensões: de um europeu que invade e tenta estabelecer uma nova sociedade num espaço já habitado; de uma geografia que desafia, ao mesmo tempo, a conexão entre vários centros e a difusão da fé; ou ainda, de uma tentativa de hierarquização social entre três raças completamente distintas carregadas de valores culturais também distintos.

Aqui o barroco também tem sua dobra deleuziana, mas uma dobra que atravessa o espírito do homem americano dividindo-o em dois: o crioulo, que assume o duplo papel de fiel servente do rei distante, e senhor absoluto no Novo Mundo;¹⁵¹ ou o próprio homem ameríndio que, outrora senhor de sua terra, agora deve prestar serviço a um alienígena que o domina.¹⁵² Essa dualidade, esse “ser ou não ser” hamletiano, aos poucos toma forma e mostra seus contornos no dia a dia: com insurreições de comunidades indígenas em resposta a cruel administração espanhola; com as constantes disputas de interesses regionais que demonstram a imposição das ideias dos “eus” em detrimento do todo; e, posteriormente, a partir dos processos de independência, quando as elites crioulas desvinculam-se do sistema que já não os representa, e tomam para si a responsabilidade de tornarem-se líderes no continente: cada qual com seus objetivos particulares distintos uns dos outros, resultando, numa escala maior, na fragmentação da

¹⁴⁹ Ibidem, p.7.

¹⁵⁰ BARBOSA FILHO, Rubem. **Tradição e Artificio: Iberismo e Barroco na Formação Americana**. 1ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 405.

¹⁵¹ Ibidem, p. 408.

¹⁵²O termo “Alienígena” utilizado aqui, refere-se ao seu sentido terminológico original “estrangeiro” “forasteiro”.

América Latina em nações: uma barroquização cartográfica preenchida por núcleos nacionais que proliferam.

Visto sob o prisma da fé, a arte barroca se fixou na América como ferramenta primeira e essencial para a persuasão e propagação do cristianismo, uma extensão do jogo persuasório europeu. Desde a Conquista até o período colonial, as ações da Igreja em solo americano privilegiaram, em grande medida, a catequização em massa da população indígena, tentando inculcar nesses os valores da moral cristã reformada.

De forma que a propagação do barroco em solo americano aconteceu mediante a um processo dividido em três atos: o primeiro diz respeito à *imposição* da imagem e da ritualística. Para catequizar, as forças religiosas da época usaram e abusaram da propagação imagética e ritualística cristã, introduzindo, pela imposição, um conjunto de códigos até então desconhecidos do indígena. As imagens de santos e o teatro jesuítico surgem como importantes ferramentas de difusão da fé. Por sua vez, este mesmo indígena, forçado a reproduzir esses estranhos ritos e imagens, reagia através da *imitação*, sem compreender de fato o significado de cada ação executada, numa exaltação da forma sobre o conteúdo. Esse princípio de ação e reação só passa a produzir sentido para o indígena quando há um terceiro ato, característico do barroco americano: o ato da *negociação*.

Janice Theodoro, na obra: *América Barroca: temas e variações* (1992),¹⁵³ defende a tese de que o barroco, por ser um movimento aberto, possibilitou a congregação dos elementos cristãos e nativos em um mesmo espaço, sem que isso representasse uma miscigenação entre a cultura indígena e européia. Ao contrário, o barroco possibilitou a convivência dessas duas vertentes, de duas crenças que, quando relacionadas, forneceram sentido aos dois lados envolvidos, denotando uma pluralidade, preferível à miscigenação. Um exemplo dessa comunhão aparece na representação da Virgem de Guadalupe: imagem que incorpora ao mesmo tempo Guadalupe, a Virgem de Extremadura (Espanha), e Tonantzin, deusa da mitologia asteca considerada “a mãe reverenciada”. Carrega consigo um significado distinto, mas coeso, entre duas culturas em jogo. Como consequência, ainda que houvesse a imposição do padrão cristão pelo europeu desde o início, hierarquizando as relações, isso não significou o abandono das

¹⁵³ THEODORO, Janice. **América Barroca: temas e variações**. São Paulo: EDUSP/Nova fronteira, 1992.

crenças pré-existentes pelo indígena. Em outros termos, o barroco americano abriu espaço para a *negociação*.

Na prática, essa negociação aparece travestida na pompa, no luxo e no espetáculo:

O contato entre as culturas européia e indígena, envolvendo formas de comunicação visual, irá favorecer a estilização, permitindo ao indígena compreender mais facilmente seu interlocutor. Quanto mais estilizados fossem os comportamentos cotidianos dos europeus, mais fácil se tornaria o contato com o indígena, pois ele saberia como transformar formas estilizadas de representação em ritos de vida. Esta é a razão pela qual os franciscanos, cuja Ordem na Europa marcava a sua conduta pelo voto de pobreza, sentiam a necessidade de utilizar-se do luxo para realizarem a obra de catequese. O luxo estilizava a fé, tornando-a perceptível.¹⁵⁴

É pelo espetáculo da forma sobre o conteúdo que o europeu consegue a atenção do indígena, e exatamente por ser o triunfo da forma, seu conteúdo pode ser transformado, relido, reinterpretado. Assim, camuflada na imposição espetacular da fé cristã do colonizador sobre o índio, a negociação aparece como efeito, realçando a dualidade barroca: uma imagem que sobressai (forma), mas que congrega significados que se tencionam.

O barroco é tensão. Tensão que se agiganta na América com a multiplicação dos referenciais. Uma tensão que representa as múltiplas faces de uma sociedade que compartilha um mesmo espaço, mas não partilha dos mesmos significados. Aqui, o não entendimento dos significados do Outro produziu todo tipo de mitos, fábulas, maldições e estórias. As incompreendidas matrizes indígenas e, posteriormente, africanas, adquiriram um tom mágico, maravilhoso, corporificado e naturalizado na sociedade com o passar do tempo.

A literatura latino-americana do século XX soube se aproveitar desse resultado expandindo suas próprias possibilidades criativas. Ela naturalizou o mágico e o maravilhoso, transformando-os no “autenticamente latino-americano”. Ao poucos surgem “Buendías” e “Mackandals”, capazes de tornar compreensíveis e naturais os

¹⁵⁴ Ibidem, p. 125.

mitos de outrora,¹⁵⁵ antecipados por um *Macunaíma* que nada mais é que a própria paródia mágica de raízes indígenas.¹⁵⁶

Ao fixar-se em solo americano, o barroco não só ampliou suas tensões, mas as complexou. E foi além: cristalizou o predomínio da forma, possibilitando a ressignificação do conteúdo, que passou a abarcar novos significados, novas leituras de mundo. Se o barroco representou o giro gnóstico da sociedade europeia sobre si mesma, utilizando novamente a expressão de Rubem Barbosa Filho, na América ele fez seu giro próprio, adquirindo novos contornos.

Aqui, até mesmo o barroco contrarreformista foi reinterpretado. Com a chegada do século XX (com seus desenvolvimentos políticos, econômicos, e sociais), sua razão de ser, que outrora remetia à persuasão pela fé, agora passa a incluir uma “Contra-Conquista” ideológica feita por intelectuais que o adotaram como expressão estética autêntica de uma identidade latino-americana.

A partir da década de 1950, e avançando nas duas décadas seguintes, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante e Jorge Luis Borges tornaram-se figuras conhecidas, todos eles conectados de alguma forma ao barroco americano. Nas mãos desses autores, o barroco deixou de ser “persuasório-religioso” e tornou-se “persuasório-estético-ideológico”, a legitimação estética de uma sociedade plural e heterogênea que busca seu espaço no palco do grande teatro do mundo. Como atesta Irlemar Chiampi, a partir do século XX o barroco aparece na

¹⁵⁵ Referência aos personagens “Aureliano Buendía” e “Mackandal”, dos romances *Cem Anos de Solidão* e *O reino deste mundo*, de Gabriel García Márquez e Alejo Carpentier, respectivamente. Aureliano Buendía, último sobrevivente da longa linhagem da família dos Buendía, é descrito como um homem que nasce com um rabo de porco, concretizando a maldição de que duas pessoas da mesma família não poderiam ter filhos, pois estes nasceriam com alguma aberração. Mackandal é descrito por Carpentier como um rebelde que instiga a Revolução no Haiti e que, ao ser capturado por colonizadores e na iminência de ser queimado, se transforma em mariposa.

¹⁵⁶ *Macunaíma*, romance publicado em 1928 pelo escritor brasileiro Mário de Andrade, é tido como um marco da literatura modernista no Brasil. Narrando as aventuras do índio que leva o mesmo nome do título, Andrade constrói a imagem de um herói sem caráter (o anti-herói), que representaria parodicamente o povo brasileiro. Para compor seu enredo, o autor se inspira em mitos, lendas, e signos indígenas, como por exemplo, o Muiraquitã (amuleto que traz sorte), e também relata metamorfoses: como pássaros que se transformam em pedra e aeroplanos, ou pessoas transformadas em animais (como no último capítulo em que os irmãos de Macunaíma transformam-se na “cabeça esquerda do urubuxama”). Nesse sentido, acredito que o *Macunaíma* de Andrade antecipa os dois exemplos citados na nota anterior, ao buscar no mito indígena as bases para a construção de seu romance na década de 1920. Sobre as metamorfoses relatadas em *Macunaíma*, Cf. em: ANDRADE, Mário. **Macunaíma- O Herói sem nenhum caráter**. 8ª ed. São Paulo: Martins, 1973.

América Latina como um resgate, sempre que preciso, para afirmar ou embasar uma ideia.¹⁵⁷

É com Lezama Lima que temos pela primeira vez a apropriação do barroco como “coisa exclusivamente americana”. Ainda que tenham ocorrido menções anteriores em nosso continente,¹⁵⁸ é com a apropriação do autor cubano que o barroco adquire um sentido de formação de uma tradição continental, de “algo nosso”.

Na apresentação de uma exposição do pintor cubano Roberto Diago, em 1948, Lezama defendia pela primeira vez a ideia do barroco como uma especificidade americana: é ibérico e americano. A ele não interessavam as ideias do crítico de arte Eugenio D’Ors de ‘Constante Artística’, ou de Wölfflin, de ‘Vontade de Forma’, que consideravam o barroco um fenômeno “transhistórico”, ou uma etapa em que as culturas simplesmente aderem por fatalidade histórica ou cansaço do classicismo.¹⁵⁹ O barroco para Lezama é um fato americano, que pressupõe a confluência de línguas, culturas, ritos, e tradições ibéricas, mediterrâneas, e americanas desde o momento da descoberta do continente, deixando isso bem claro em sua obra *A Expressão Americana* (1957). Lezama toma para si a imagem do colonizador europeu no século XV e XVI, e se apossa do barroco, integrando-o à realidade do Novo Mundo, quase como uma resposta a um jogo, uma troca: “toma posse da América, que me aproprio do barroco”.

A adoção barroca feita por Lezama passa por uma nova leitura do conceito, como uma “arte revolucionária em plena pré-modernidade”,¹⁶⁰ sua concepção aponta para uma inversão do barroco escoliasta, utilizado para propaganda católica. Como bem aponta o historiador norte-americano Richard Morse, o barroco americano age, para Lezama, como uma “Contra-Conquista”, preferível à expressão “Contra Reformista”.¹⁶¹ É uma forma de expressão que vai além do sagrado, é uma estética da descoberta, da curiosidade, de um “conhecimento luciferino ou fáustico”. O barroco americano em

¹⁵⁷ CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

¹⁵⁸ Sobre essas inserções anteriores Irlemar Chiampi demarca dois períodos: um primeiro com Rubén Darío que “registra a primeira modalidade da reapropriação, ainda incipiente, do barroco”, e que resultou numa versão coerente com o projeto modernista ligando nossa literatura ao simbolismo e parnasianismo; e um segundo momento com os poetas de vanguarda, como Jorge Luis Borges, por exemplo, que na década de 1920, ligado ao movimento ultraísta, celebrava “a tendência ‘jubilosamente barroca’ de um Ramón Gómez de la Serna” ou o “criacionismo de Vicente Huidobro”.

Cf. em: *ibidem*, p. 5.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp.6-7.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.8.

¹⁶¹ MORSE, Richard M. “The Multiverse of Latin American Identity, c.1920- c. 1970”. In: BETHEL, Leslie. **Ideas and Ideologies in Twentieth Century Latin America**. United Kingdom: Cambridge University Press. 1998. p. 82.

Lezama aparece metamorfoseado, é o culto e o popular, o sagrado e o profano expressos em nossa arte, política e religião; ele aparece como a nossa modernidade permanente, modernidade que vai além dos esquemas de uma história linear, é a nossa meta-história.¹⁶²

A partir da década de 1960, a leitura do barroco na América toma uma nova proporção, tornando-se mundialmente conhecida através da adoção feita por Alejo Carpentier. Ao mesmo tempo em que o *Boom* servia como vitrine para a literatura latino-americana no mundo, Carpentier tomava o barroco para si com o objetivo de justificar seu ‘estilo’ de prosa altamente descritivo e rico em detalhes. Como apresenta Chiampi:

A estratégia principal de Carpentier consiste em vincular o seu conceito do “real maravilhoso americano” com uma reflexão linguística sobre o estilo barroco, de modo a promover uma razão estética dessa opção retórica em sua prosa narrativa. Assim, a proliferação de significantes para nomear um objeto da realidade (natural ou histórica) justifica-se como medida (ou desmedida) para inscrever os ‘contextos americanos’ na cultura universal, ou seja, para que possam ser inteligíveis.¹⁶³

Ao definir o *barroquismo* como um aspecto de sua própria escrita, Carpentier ampliou o leque de possibilidades do barroco na América, indo além do plano das ideias, e partindo para o mundo prático, para o universo da escrita, que visava dar conta do real americano. Sua perspectiva barroca levava em conta ainda a coexistência de centros barrocos, no plural. Isso representou na prática o reconhecimento da existência do barroco em distintas sociedades ao longo da história, independente do espaço geográfico que ocupavam. Com isso ele buscava relativizar a existência de centros e periferias no mundo, fazendo com que a América encontrasse seu espaço na história universal.

Os possíveis motivos para que a ideia de barroco de Carpentier tenha obtido maior sucesso frente aos seus contemporâneos (como Lezama e Sarduy, por exemplo) serão expressos a seguir, em uma análise mais detalhada sobre o autor e sua apropriação do conceito. Nesse momento o que importa é perceber que a leitura de barroco adotada por Carpentier segue dois caminhos que são complementares: o primeiro, que busca

¹⁶² CHIAMPI, Irlemar. **Op. Cit.** p.9.

¹⁶³ Idem.

legitimar a existência da América em um contexto universal; e o segundo, que visa justificar sua forma de escrita de modo a representar o real americano. Em outras palavras, o seu barroco deixa de ser apenas uma proposta ideológica para o continente e passa, igualmente, a justificar sua prosa no campo estético.

Na outra ponta do barroco americano encontra-se o também cubano Severo Sarduy. A partir da década de 1970 Sarduy difundiu sua noção de um Neobarroco, que representaria o resultado da apropriação de fórmulas barrocas anteriores. A prática neobarroca apresentada por Sarduy previa, em termos estéticos, a proliferação da descrição (descrever um objeto utilizando uma cadeia de significantes sem mencionar o significante principal, como por exemplo, o uso que Góngora faz da expressão ‘raudos torbellinos de Noruega’, aludindo aos falcões.), a substituição (de um significante por outro afastado semanticamente), ou ainda a condensação (fusão de dois termos de uma cadeia significante, produzindo um terceiro que os resume).¹⁶⁴ No plano cultural, o Neobarroco de Sarduy levava em consideração o espaço para a polifonia, para a carnavalização, e para a intertextualidade. Ao colocar num mesmo espaço múltiplas vozes, ou línguas, invertendo as categorias sociais, como no caso do carnaval, essa perspectiva abandonava a ideia de um centro, ou de uma linearidade, características da modernidade ligada ao Iluminismo:

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia.¹⁶⁵

O Neobarroco de Sarduy tinha por objetivo remodelar fórmulas barrocas antigas, dar um novo sentido aos romances, renovar. O autor lançava nova luz sobre o caráter histórico do barroco, relacionava-o com o seu presente, ao mesmo tempo em que procurava apreender o real americano repensando a relação centro-periferia. Nesse sentido, Sarduy aproxima-se de Carpentier, e reconhece nele uma de suas influências.

Carpentier parece mesmo ter sido um dos nomes fundamentais do barroco na América. Sua leitura da sociedade sob a lente do barroco ecoou sobre os quatro

¹⁶⁴ Ibidem, p.27.

¹⁶⁵ SARDUY, Severo. **El Barroco y el neobarroco**. 1ªed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011. p.35.

cantos do mundo numa perspectiva essencialmente inclusiva. Embora já tenha adiantado alguns pontos sobre sua leitura, ainda é necessário um olhar mais detalhado a respeito, e é sobre isso que me debruço agora.

2.3- Entre o Americano e o Universal: o Barroco de Alejo Carpentier.

Como dito anteriormente, a proposição barroca de Alejo Carpentier tornou-se uma das ideias mais conhecidas e amplamente divulgadas dentro e fora da América, capaz de deixar na sombra algumas perspectivas de seus contemporâneos. Os motivos para que sua visão de barroco tenha prevalecido são complexos, e por si só demandariam uma pesquisa mais aprofundada, mas podemos conjecturar, a título de hipótese, a partir das trajetórias de Lezama, Carpentier e Sarduy, que Carpentier teve uma maior liberdade de expressão e possibilidade de divulgação de suas ideias do que os outros dois, adquirida, sobretudo, por sua relação com o governo revolucionário em Cuba e, conseqüentemente, pelo apoio irrestrito deste a Carpentier, já mencionados no início do capítulo.

As posturas de Lezama e Sarduy após a Revolução Cubana são bem distintas das de Alejo: Lezama tinha a dupla “mancha negra” de ser assumidamente homossexual (algo inaceitável socialmente em Cuba naquele período) e descendente da burguesia crioula cubana. O fato de jamais negar sua origem, somado ao seu não envolvimento direto com a Revolução, relegava-o a um segundo plano, à margem da cultura oficial implementada pelo novo governo. Severo Sarduy, por sua vez, teve sempre uma relação de conflito com o governo revolucionário, desde o momento de sua implementação, em 1959. No mesmo ano em que eclode a Revolução, o escritor recebe uma bolsa para estudar na Europa com a finalidade de tornar-se crítico de arte, mas um incidente político entre os governos de Cuba e Espanha no ano seguinte, o força a deixar a Península Ibérica. Convocado pelo governo revolucionário para retornar ao seu país, Sarduy, pede prorrogação da bolsa para que pudesse concluir seus estudos, mas não obtém resposta. Contrariando a decisão de um retorno à Cuba, Sarduy desloca-se então para Paris, onde passa o resto de sua vida. Soma-se ainda o fato de, assim como

Lezama, ter se revelado homossexual, o que contribuiu para o veto a sua figura por parte da imprensa oficial cubana, e que acabou contribuindo para seu ostracismo.

Carpentier, ao contrário, segue os passos da Revolução. Isso dá a ele o aparato necessário para a difusão de suas ideias dentro e fora da ilha. Sua atuação como Diretor Executivo do Editorial Nacional de Cuba nos primeiros anos do governo, aliada ao cargo posterior de Ministro-Conselheiro na embaixada cubana em França, garantem-lhe prestígio e destaque suficientes nos dois continentes para que suas ideias entrem em evidência. E não apenas isso, aliado à sua posição oficial no governo desde muito cedo, Alejo Carpentier foi um assíduo viajante, conhecendo novos lugares, relacionando-se em círculos sociais importantes, palestrando para os mais diversos públicos. Todos esses fatores contribuíram para uma circulação mais ampla de suas teses.

Outro aspecto que possivelmente contribuiu para que sua teoria do barroco alcançasse tamanho destaque pode estar situado no âmago da própria tese: o barroco de Carpentier é, em sua essência, inclusivo.¹⁶⁶ Ao resgatar a asserção do conceito como *constante humana* e universal, cunhada pela primeira vez pelo crítico de arte catalão Eugenio d'Ors (e que Lezama rejeita), Carpentier acabava aderindo à transhistoricidade embutida nessa versão. Com isso, o barroco tornava-se não só produto da atividade humana, mas representava o espírito dessa própria humanidade. Essa espécie de *Volksgeist* atemporal, também não limitado pelo espaço, forneceu para o intelectual cubano a maleabilidade necessária para que ele conseguisse enxergar a presença do barroco em diferentes épocas e em distintos lugares. Em suas mãos o barroco tornava-se uma força criadora “que retorna ciclicamente ao longo de toda a história das manifestações artísticas, tanto literárias, quanto plásticas, arquitetônicas ou musicais”.¹⁶⁷

O objetivo tornava-se cada vez mais claro: ampliar o conceito significava, naquele momento, extrair todo o sentido negativo que ele ainda possuía nas décadas de 1960 e 1970, aproximando-o dos momentos de inovação literária e mudanças sociais ocorridas, sobretudo, no mundo periférico latino-americano, não mais pensado como um legado pré-iluminista e ibero-católico, mas barroco, que deixa de ser associado à estética do mau gosto, do artifício, da decadência e da degeneração:

¹⁶⁶ Em conjunto às conferências realizadas em 1975, na Venezuela, Carpentier dedica uma em especial para tratar do Barroco e o Realismo Maravilhoso. Cf. CARPENTIER, Alejo. “O barroco e o real maravilhoso” In: **Op. Cit.**

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.111.

Existe um eterno retorno do espírito imperial na história, assim como existe um eterno retorno do barroquismo ao longo do tempo nas manifestações artísticas; e esse barroquismo, longe de significar decadência, tem assinalado, às vezes, o apogeu, a expressão máxima, o momento de maior riqueza de uma determinada civilização.¹⁶⁸

Este barroquismo, que é, genericamente, a manifestação prática do barroco nas artes, foi adotado por Carpentier como justificativa para seu estilo de prosa densamente descritiva. Em termos literários isso significou uma nova maneira de retratar a realidade, foi uma atitude assumida nos primeiros anos em que se estabeleceu o “novo romance” ou “nova narrativa” americana, negando e, ao mesmo tempo superando a narrativa anterior, de cunho regionalista. Descrever densamente não mais representava apenas documentar, mas ratificar uma realidade, a do “real maravilhoso” americano (conteúdo), através da prática do barroquismo (forma). Segundo Irlemar Chiampi, o barroco para Carpentier atravessa o caminho de “uma legibilidade estética para uma legitimação na natureza e na história”.¹⁶⁹

A legitimação barroca feita por Carpentier passa por uma extensa recorrência a exemplos provenientes, sobretudo, de seu background como arquiteto, e encontra reforço no quadro esquemático da arte barroca elaborado por Wölfflin:¹⁷⁰

Esse barroco, constante do espírito... caracteriza-se pelo horror ao vazio, à superfície nua, à harmonia linear-geométrica... uma arte em movimento, que pulsa, que parte de um centro e vai para fora rompendo de certa forma com seus próprios limites.

E complementa:

[...] estilo no qual se multiplicam em torno do eixo central – nem sempre manifesto ou aparente – (na “Santa Tereza” de Bernini é muito difícil estabelecer a presença de um eixo central) o que poderíamos chamar de ‘núcleos proliferantes’, quer dizer, elementos decorativos que preenchem totalmente o espaço ocupado pela construção, as paredes, todo espaço arquitetonicamente disponível, com motivos dotados de expressão própria e que lançam, projetam as formas com uma força que se expande para fora.¹⁷¹

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ CHIAMPI, Irlemar. **Op. Cit.** p.10.

¹⁷⁰ Em 1921 Carpentier dá continuidade a sua formação intelectual na Escola de Arquitetura da Universidade de Havana, e embora tenha concluído os estudos, já possuía um conhecimento prévio através da figura de seu pai, esse sim profissional atuante na área.

¹⁷¹ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** pp. 113.

Se tomarmos por exemplo alguns dos estudos sobre a arte barroca, como o do próprio Wölfflin, ou a já mencionada visão de Gilles Deleuze em *A Dobra*, vemos que ela se define a partir de dois caminhos básicos: um que privilegia o policentrismo, e outro que adota o sentido de profundidade. Sobre este último, numa analogia alegórica, tomando as devidas proporções e cuidados, recorro à imagem da projeção do cinema em terceira dimensão dos dias de hoje, em que a imagem “invade” o universo do observador e ao mesmo tempo o convida a tomar parte das ações do filme. De maneira muito parecida, a imagem barroca pretende, ao mesmo tempo, expressar uma visão de mundo carregada de sentidos e significados, e convidar o expectador a participar desse mundo. O barroco mostra-se, então, como uma arte dinâmica, “um universo dentro do universo”, em que os elementos internos e externos à obra tornam-se ao mesmo tempo um só.

A nova narrativa, ou novo romance latino-americano, soube captar geralmente o primeiro aspecto, o do policentrismo, com a ampliação dos espaços, com a multiplicação e ação independente dos personagens. Carpentier tentou ir além. Em *Concerto Barroco* o autor buscou alcançar, igualmente, o caminho da profundidade, estendendo as possibilidades; para ele, não era suficiente enxergar o mundo barroco apenas como um observador externo, percebendo apenas a perspectiva policêntrica, era necessário participar deste barroco, senti-lo de alguma forma.

Mas como apelar para a noção de profundidade através de um texto? Como descrever uma imagem e, ao mesmo tempo, fazer com que o leitor se envolva com a mesma? A resposta a essa questão vem da música, ou melhor, do som: a profundidade barroca no texto de Carpentier se expressa pelo volume, pelo som das palavras nas densas descrições.¹⁷² Aqui a barroquização alcança seu último grau, não só torna legível e significável um referente, mas apela para possibilidades outras desse mesmo referente, no caso, o som. O leitor passa não só a enxergar aquilo que os olhos antes não podiam ver, aquilo que era maravilhoso, como agora pode “ouvir” o som produzido pela imagem. É uma experiência que aguça os sentidos. O barroco para Carpentier é participativo.

O autor de *Os passos Perdidos* demarca a América como terra de eleição do barroco, e assim o faz porque entende que este se manifesta onde há “transformação,

¹⁷² Sobre a questão do volume em *Concerto Barroco*, já abordada no primeiro capítulo, vale lembrar a primeira descrição que aparece logo no início do romance dos objetos de prata lavrada do Amo.

mutação, inovação”. A América é, para ele, “continente de simbioses, de vibrações, de mestiçagens”,¹⁷³ é o local para o qual confluem diversos modos de vida, expressões artísticas, formas políticas, tempos variados. Sua fala, carregada de elementos imagéticos, esbarra em alguns momentos em certo ufanismo, em um “nosso-americanismo” direcionado ao seu público. Entretanto, o que diferencia o barroco de Carpentier da ideia de “Nuestra América” de José Martí é a ideia totalizante que o termo do segundo carrega consigo. Se para Martí a convergência de uma “Nuestra América” resulta na formação de uma unidade homogênea e encerrada, o barroco de Carpentier, diferentemente, procura abarcar os tipos de interações (ainda que conflitantes) em um mesmo espaço. Como afirma a pesquisadora Lois Parkinson Zamora (2011):

“Carpentier propone que el Barroco ofrece la posibilidad de conformar un conjunto incluyente a partir de las diversas historias y culturas latinoamericanas. El panamericanismo de Carpentier no es una ambición de armonizar las partes en una suerte de unicidad esencial, sino una aspiración de abarcar sus interacciones, por más que el esfuerzo no sea concluyente”.¹⁷⁴

Temos até aqui que o barroco de Carpentier se manifesta a partir de dois universos complementares: no conteúdo de seu discurso, e na forma de sua escrita. Esses dois elementos aparecem como resultado de suas visões de mundo, do desenvolvimento de uma técnica de escrita (barroquismo), e de reflexões advindas de suas viagens pelo mundo, conferindo a essa relação um forte sentido identitário. O barroco é o traço imperfeito que percorre os labirintos de uma sociedade também imperfeita; e o imperfeito, nesse caso, adquire ares de insólito. Assim, numa sequência de releituras, como dominós que caem enfileirados após o primeiro toque, vale recordar o arremate de Carpentier: “tudo que é insólito é maravilhoso”.

Barroca e maravilhosa, esta é a América aos olhos do escritor cubano. Se por um lado a defesa de um barroco americano objetiva excluir o sentido negativo que o termo ainda possuía, como fora expresso anteriormente; por outro, sua relação com a transcendente definição de D’Ors permite a universalização do conceito, o que acaba dissolvendo essa especificidade do barroco na América. É uma ação dupla, e que contraria a exclusivista “Conquista barroca” de Lezama Lima, por exemplo. Ao retirar

¹⁷³ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.119.

¹⁷⁴ PARKINSON ZAMORA, Lois. **Mirada Exuberante: Barroco Novomundista y Literatura Latinoamericana.** Iberoamericana/Vervuet. Madrid/Frankfurt. 1ªEd. 2011. p.179.

essa **especificidade** americana, Carpentier deseja incorporar a América numa rota trans-geográfica,¹⁷⁵ repensando as posições de centro/periferia. Com isso ele tenta situar as chamadas *culturas dominantes* no mesmo patamar das culturas ditas periféricas, que até então eram frequentemente relegadas, ou mesmo extirpadas, do projeto moderno iluminista. Como na lógica do carnaval bakhtiniano em que tudo que se rebaixa é exultado, e tudo que se exulta é rebaixado, a periferia e os centros dominantes, dentro dessa ótica universal do barroco, teriam igualdade ou equivalência de vozes.¹⁷⁶

No barroco de Carpentier a cultura indígena, negra, crioula, européia, indostânica ou russa encontram um mesmo espaço para se expandir, para expressar o seu ápice. Ele surge como uma alternativa oportuna para o chamado “terceiro mundo” encontrar seu lugar no espaço e na história, como define Octavio Paz em *La Otra Voz* (1990):

Un recomienzo. Resurrección de realidades enterradas, reaparición de lo olvidado y lo reprimido que, como otras veces en la historia, puede desembocar en una regeneración. Las vueltas al origen son casi siempre revueltas: renovaciones, renacimientos.¹⁷⁷

Essa espécie de discurso do “gigante que desperta e deseja seu lugar à mesa” relaciona-se diretamente com o de caráter anti-hegemônico imprecado por Carpentier contra as potências mundiais daquele período (a dizer EUA e Europa). Claramente contrário à política intervencionista estadunidense, ele entendia esta como uma espécie de “segundo colonialismo” exercido pelos vizinhos do norte contra os do centro-sul. Ao mesmo tempo, o barroco policêntrico proposto por ele apresentava a periferia como guardiã de uma cultura que se expande com uma força criadora singular, e que repensa as formas artísticas colocando o Novo Mundo se não como o centro,

¹⁷⁵ CHIAMPI, Irlemar. **Op. Cit.** p.11.

¹⁷⁶ Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2008), Mikhail Bakhtin estabelece os traços de uma cultura popular europeia que remonta do período medieval e atravessa o Renascimento, expressas especialmente nos textos de François Rabelais. Interessado na questão do riso popular, Bakhtin, funda suas bases no carnaval europeu, entendendo-o como um momento em que o mundo sério dá lugar a uma forma parodiada da vida, carnalizada, em que as hierarquias sociais são invertidas, e as normas que regem a sociedade são deixadas de lado. Como consequência, a carnalização (produto do carnaval, mas não redutível a ele) prevê a construção dessa espécie de “mundo de ponta a cabeça” através da sobreposição de pontos antagônicos, como, por exemplo, as noções de sagrado e profano, velho e novo, etc., ou ainda, da constante recorrência ao grotesco. Cf. em: BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora. 2008. Um exemplo de abordagem da carnalização fora do contexto do carnaval está presente em: STAM, Robert. Of cannibals and Carnivals. In: **Subservise Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992.

¹⁷⁷ PAZ, Octavio. **La otra voz. Poesía y fin de siglo**. Barcelona, Seix Barral, 1990. p. 126.

como um dos vários centros. Essa lógica é incorporada claramente em *Concerto Barroco*.

A meu ver, a defesa do barroco como um fenômeno ao mesmo tempo americano e universal em Carpenter apresenta tensões características do próprio “homem Carpentier”, portador de ideias culturais e políticas específicas, influenciado pelo seu tempo, um agente da história. Essas tensões, parecem-me diretamente relacionadas com seu engajamento político, e digo isso em função da forma como os conceitos de *Barroco* e *Revolução* se apresentam nos discursos do próprio autor, revelando, talvez, possíveis contradições em sua forma de pensar, uma vez que os dois conceitos mostram-se mutuamente excludentes.¹⁷⁸

Partindo da definição de barroco nas artes feita pelo próprio intelectual cubano, temos que ele se manifesta como uma arte pulsante “uma arte que parte de um centro e vai para fora rompendo de certa forma seus próprios limites”, uma forma dinâmica na qual “se multiplicam em torno do eixo central [...] o que poderíamos chamar de ‘núcleos proliferantes’, quer dizer, elementos decorativos que preenchem totalmente o espaço ocupado pela construção[...]”.¹⁷⁹ Dentro dessa concepção o barroco é rebelde, e encontra na irregularidade, no rebuscamento de seus detalhes, e na irracionalidade, seus aspectos mais significativos. Ele representa uma mudança na maneira de se fazer arte se comparada às formas do período renascentista, em que prevalecia o princípio da razão e do equilíbrio.

Do outro lado, temos o conceito de revolução, filho do Renascimento e que encontra sua puberdade já no século XVIII, em pleno Iluminismo, dotado de características políticas, significando o retorno a um estado antecedente de coisas, uma reordenação do *status quo*, o qual havia sofrido abalos. Sua maturidade é alcançada ainda no mesmo século com o advento das Revoluções Francesa e Americana, já representando nesses dois eventos a possibilidade de construção de uma nova ordem

¹⁷⁸ Registro aqui meus sinceros agradecimentos à Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Lana Nemi que, no momento da qualificação, alertou-me para as possíveis tensões existentes entre a concepção de barroco de Alejo Carpentier e sua defesa política da Revolução. O que naquela altura aparecia em meu trabalho de forma intuitiva e esparsa, pode ser melhor organizado e reelaborado, graças as suas intervenções valiosas, permitindo-me pensar, inclusive, na relação entre as antinomias *razão* e *desrazão* que estão presentes no confronto dessas duas concepções. Agradeço, igualmente, às luzes lançadas sobre a possível relação entre o barroco pensado por Carpentier e a inclusão do mesmo em uma leitura de mundo canônica, e os problemas gerados a partir disso, os quais exponho a seguir.

¹⁷⁹ CARPENTIER, Alejo. “O barroco e o real maravilhoso” In: **Op. Cit.** p. 113.

social, o que acabou por inspirar inúmeras revoluções posteriores.¹⁸⁰ Em suma, a revolução é um princípio da razão que busca ordenar o espaço social, navegando na contracorrente do barroco, que não ordena. A revolução é parte do legado iluminista, que universaliza, criando regras e padrões. Isso, na cultura do Ocidente, contribuiu para a criação do conceito de “Alta Cultura” (e que prevê, por extensão, a existência de uma “Baixa Cultura”).

Esse é centro do paradoxo de Carpentier. Ao tentar conciliar a ideia de um barroco americano (que é múltiplo, irracional, visceral, que apela para a diversidade, para o crescimento desordenado das cidades, para a convivência de múltiplos tipos, etc.) com o discurso revolucionário, que implica em ordenar e criar cânones, Carpentier enfrenta um grande desafio, que tende a se ampliar quando ele universaliza sua ideia de barroco. Uma vez representando a possibilidade de fugir, de romper com a ideia que o cânone carrega consigo, o barroco, uma vez universalizado por Carpentier, acaba reduzido (se isso é possível) ao próprio cânone.

Vejamos alguns exemplos.

Na série de conferências proferidas na Venezuela, em 1975, Carpentier tentou esclarecer o que entendia como a constante humana universal no barroco:

Mas voltando à questão do barroco visto como uma constante humana, e que de modo algum pode restringir-se a um movimento arquitetônico, estético ou pictórico nascido no século XVII, percebemos que em todos os tempos o barroco tem florescido. Seja de forma esporádica, seja como característica de uma cultura. Para citar exemplos diretos [...] direi que o barroco indiscutivelmente floresce em toda a cultura hindustânica: existem em vários templos e grutas na Índia metros e metros, para não dizer quilômetros, de baixos-relevos, mais ou menos eróticos, que são barrocos na forma e barrocos no erotismo devido à imbricação de figuras, ao arabesco constante, à presença de uma série do que há pouco chamamos de focos proliferantes que se prolongam até o infinito [...].¹⁸¹

E continuava resgatando outras imagens:

Mas acaso a Catedral de São Basílio de Moscou, com suas cúpulas piriformes, de cores variadas, não é um expoente da arquitetura barroca? Onde está o eixo central da Catedral de São Basílio, que todo mundo já viu em fotos? Onde, nesse jogo de

¹⁸⁰ ARENDT, Hannah. **Da Revolução**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

¹⁸¹ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p. 114.

cúpulas, existe alguma simetria de cores, de formas? É São Basílio de Moscou, a meu ver, um dos exemplos mais extraordinários de um barroco russo. Em Praga, cidade inteiramente barroca [...] há um verdadeiro balé teológico que acontece diante dos nossos olhos, num estilo absolutamente barroco. Vem, em seguida o barroco vienense do tempo de Maria Teresa e do josefismo, e estará (se os senhores quiserem, pois vive na cenografia, no assunto da obra e na própria música) em *A flauta mágica* de Mozart, que é uma das obras-primas do barroquismo universal sob todos seus aspectos.¹⁸²

Sem querer entrar no mérito dos exemplos de Carpentier, o importante é perceber o esforço do autor para tornar inteligível, e unificar, universalizando aquilo que ele entende como “expressões barrocas pelo mundo”, numa lógica que, se por um lado busca englobar, expandir o alcance do barroco, por outro, acaba por estabelecer um padrão barroco, passível de florescer em diversas culturas e em diferentes épocas. Consequentemente, ao situar a América como terra de eleição do barroco, Carpentier, insere-a (talvez sem pensar no problema que isso pode causar) no cânone por ele criado, o que acaba reduzindo, ironicamente, a originalidade do barroco americano tão defendido por ele. Como resultado geral, situar o barroco numa formação canônica acaba por provocar uma perda em sua capacidade crítica, o que é problemático, já que a sintaxe do barroco é original exatamente por permitir pensar no rompimento com categorizações, ordenações, decorrentes do cânone.¹⁸³

Uma possível explicação para a Cruzada barroca implementada por Carpentier estaria expressa na possibilidade desse barroco representar, ou atestar, o fim do mundo moderno, marcado pelas crises e guerras que se desenrolaram durante a primeira metade do século XX, e que tiveram como resultado a crítica ao mundo racional, através de vozes como as de Walter Benjamin e Oswald Spengler (este último exercendo uma influência profunda na formação intelectual de Carpentier). Como defende Irleamar Chiampi:

O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades,
funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do

¹⁸² Ibidem, pp. 114-115.

¹⁸³ É importante demarcar mais uma vez que estou concordando aqui com a ideia apresentada durante a qualificação pela Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Lana Nemi sobre a possível perda da capacidade crítica do barroco ao inseri-lo num modelo canônico de pensamento. Ao imaginar uma confluência de centros barrocos espalhados pelo mundo, e ao descrevê-los, Carpentier acabou elegendo aspectos que seriam comuns entre essas expressões barrocas, o que criou um modelo, um padrão barroco possível de ser visto em qualquer parte do globo. Como resultado podemos pensar na formação de um novo cânone, aquele que conteria as supostas características básicas do barroco, e que acabaria limitando as possibilidades de romper com qualquer tipo de padronização.

luxo/ prazer, e é com essa mescla de convulsão erótica e patetismo alegórico que hoje revém [sic.] para atestar a crise/fim da modernidade, ao tempo que desvela a condição de um continente que não pôde incorporar o projeto do Iluminismo.¹⁸⁴

Pensado sob esse ponto de vista, o barroco como um todo, de fato, não incorpora o projeto do Iluminismo, sua função persegue um caminho em grande parte oposto ao do projeto iluminista. O problema da interpretação de Chiampi reside na não observação das posições políticas de Carpentier que, contraditoriamente, nascem de dentro do próprio Iluminismo. Isso resulta, na prática, em pensar um mundo barroco e diverso, a partir de uma matriz revolucionária que deseja trazer ordem e eliminar a diversidade. Ou seja, o mundo barroco e múltiplo, passa a não ser tão múltiplo assim, se pensado através das coerções impostas pelo projeto iluminista que embasa o conceito de revolução.

A aparente solução encontrada por Carpentier para esse desafio foi considerar o barroco como uma espécie de “arte revolucionária”, que entraria em consonância com seu pensamento político. Todavia, como vimos, o barroco está longe de ser revolucionário no sentido político que o termo revolução adquiriu no mundo ocidental. Ao contrário, ele exala um tipo de rebeldia que não tem lugar na Cuba revolucionária de Carpentier nem em outras experiências revolucionárias na Europa. Com isso a tensão permaneceu sem uma solução.

Observado sob outro prisma, a ideia de um “barroco universal” apresenta ainda outro problema. Embora seu objetivo final seja o de inserir a América num contexto mundial, garantindo-lhe uma posição de destaque ao revisar o paradigma centro/periferia, o resultado gerado é no mínimo curioso: o espelho é de fato invertido, mas o que representaria o novo, o singular (o “genuinamente latino-americano” que se mostra para o mundo), não consegue modificar a relação de totalidade que a universalização implica. Em outras palavras, quando Carpentier pensava estar inovando a partir de um barroco que englobava e mostrava as singularidades das periferias, conscientemente ou não, ele reproduzia a lógica totalizante que a ideia de um “barroco universal” carrega consigo: a periferia passaria com isso a reproduzir um novo cânone. A singularidade abriria espaço para a totalidade.

¹⁸⁴ CHIAMPI, **Op. Cit.** p.3.

Entre perceber uma singularidade na América, marcada pela opressão, e buscar nela uma universalidade que inverta essa lógica, transformando o ônus em bônus, Carpentier parece em busca de um equilíbrio. Seria ele possível? A meu ver o romance *Concerto Barroco*, pode ser interpretado como uma tentativa de integrar o particular e o universal.

A começar pelo título: nada representa melhor dois polos em conflito do que as noções de “Concerto” e “Barroco”. O primeiro, fruto da ordem, da união, do conjunto, “parte de muitos para tornar-se um”, é o plural que torna-se singular; o segundo é a desordem, a proliferação, “a partida de um, para se tornar vários”, ou o singular que se torna plural. O primeiro racionaliza, o segundo irracionaliza.

É nesse princípio fundado pela oposição entre razão/desrazão que *Concerto Barroco* se constrói.

Exemplos de racionalização podem ser encontrados não só no título, mas no interior do romance, seja através do Amo mexicano, que procura dar sentido a sua vida crioula (racionalização) a partir da viagem à Europa de seus antepassados, ou ainda, na ópera criada por Vivaldi. Esta torna-se racional quando passa a universalizar a História da Conquista do México, adequando-a ao teatro europeu:

[...] ‘E onde meteram Dona Marina, em toda essa pantomima mexicana?’ ‘A Malinche foi uma traidora safada, e o público não gosta de traidoras. Nenhuma cantora nossa teria aceitado um papel desses. Para ser grande e merecedora de música e aplausos, essa índia devia ter feito o que Judite fez com Holofernes’.¹⁸⁵

Aqui a escolha dos personagens está diretamente ligada ao gosto do público e às convenções europeias do teatro. É uma tentativa de racionalização de um referencial estrangeiro, ou por extensão, retomando a definição de Hans Ulrich Gumbrecht, expressa no primeiro capítulo: é a prática da produção de sentido.¹⁸⁶

Já no concerto de improviso da Ospedale della Pietà, a racionalidade é forçada a abrir espaço para a irracionalidade, aos sentimentos de cada músico na improvisação. É, inclusive, o momento da intervenção de Filomeno:

¹⁸⁵ CARPENTIER, Alejo. *Concerto Barroco*. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.72.

¹⁸⁶ GUMBRECHT, Hans U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC rio, 2010.

[...] Mas, nesse meio-tempo [sic.], Filomeno, que descerrara as cortinas, trouxe uma bateria de caldeirões de cobre, de todos os tamanhos, que começou a golpear com colheres, escumadeiras, batedeiras, rolos de pastel [...] com tais repentes de ritmos, de síncopes, de tons contrapostos que, pelo espaço de trinta e dois compassos, deixaram-no sozinho para que improvisasse. **‘Magnífico! Magnífico!’**, gritava Georg Friedrich. **‘Magnífico! Magnífico!’**, gritava Domenico, com **entusiasmados** cotovelões no teclado do cravo. Compasso vinte e oito. Compasso vinte e nove. Compasso trinta. Compasso trinta e um. Compasso trinta e dois. ‘Agora!’, uivou Antonio Vivaldi, e todo mundo arrancou no *da capo*, com formidável impulso, **arrebatando a alma** aos violinos, oboés, trombones, rabecas, pianos de manivela, violas de gamba e tudo que pudesse ressoar na nave, cujos cristais vibravam, no alto, como que estremecidos por um escândalo do céu.¹⁸⁷

Como é irracional este momento! Seja pela inesperada e triunfal entrada de Filomeno, ou pelo inexplicável efeito que a música agora causa naqueles que participam do concerto. É o momento em que as emoções afloram, que cada um toma parte naquela experiência “arrebatadora”; é o tempo em que a música deixa de produzir sentido (pois com a inserção da percussão de Filomeno em meio ao conjunto concertante nada mais faz sentido), e passa a produzir presença – um apelo às sensações.

E o que dizer da própria barroquização na escrita de Carpentier? É o espaço da vida pulsante, sentida e ouvida pelo leitor. Uma descrição que apela não só para o som das palavras, para o volume de cada expressão, mas que também desafia o leitor a sentir, e descobrir os cheiros e os gostos da culinária da América:

[...] diante das almôndegas apresentadas, da monotonia das merluzas, evocava o mexicano a sutileza dos peixes *guachinangos* e as pompas do *guajolote* vestido de molhos escuros com aroma de chocolate e ardores de mil pimentas; diante dos repolhos de cada dia, dos feijões insossos, do grão-de-bico e da couve, cantava o negro os méritos do abacate pescoçudo e tenro, dos tubérculos e inhame que, orvalhados de vinagre, salsinha e alho, vinham às mesas de seu país, escoltados por caranguejos cujas bocas de carnes leonadas tinham mais sustança que os lombinhos dessas terras.¹⁸⁸

¹⁸⁷ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p. 46. (Negritos de minha autoria)

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 30.

Os pares razão/desrazão ainda podem ser encontrados no romance no momento em que Carpentier parte para uma reflexão sobre a História. Na cena em que o Mexicano e Vivaldi discutem sobre a “veracidade histórica” na ópera adaptada pelo Padre Ruivo, cada um racionaliza de maneira diferente o mesmo conteúdo:

“E para você a História da América não é grande nem respeitável?” O Padre Músico meteu seu violino num estojo forrado de cetim fucsina: “Na América tudo é fábula: contos de Eldorados e Potosís, cidades-fantasmas, esponjas que falam, carneiros de velocino vermelho, Amazonas com uma teta a menos, e *orejones* que se alimentam de jesuítas...”¹⁸⁹

Para em seguida o Amo refletir:

“De acordo com o Padre Antonio, tudo o que é de lá é fábula.” “De fábulas alimenta-se a Grande História, não esqueça disso. Fábula parece o que é nosso às pessoas daqui porque estas perderam o senso do fabuloso. Chamam de fabuloso tudo o que é remoto, **irracional**, situado no ontem.” O indiano marcou uma pausa. “Não entendem que o fabuloso está no futuro. Todo futuro é fabuloso...”¹⁹⁰

O fabuloso aos olhos do europeu é aquilo que a razão não consegue tomar para si como real, é o irracional. Aqui o confronto “Barroco X Iluminismo” toma uma forma clara através da oposição dos pares razão/desrazão. Enquanto para Vivaldi a fábula equivale à fantasia, ao irreal, ao atraso, numa perspectiva iluminista, para o barroco Amo ela está no âmago da História, é a realidade, é o futuro. O irreal torna-se real aos olhos do americano, o que era atraso agora representa a vida, o futuro, um “ir e vir” contínuo, uma força do devir.

Mesmo com todas as ressalvas já feitas sobre a universalidade do barroco de Carpentier, recordemos: o fabuloso é para ele a expressão legítima do “real maravilhoso” americano. Por isso o fabuloso encontra pouco espaço na Europa, sua existência e aceitação se limitam à literatura e ao teatro, em outros termos, a fábula é um produto da arte. A cisão palco/plateia, empreitada ordenadora do Iluminismo, vem para atestar esse fato, para segregar o mundo da ficção, em que a fábula reside, do mundo real. O barroco propõe o contrário: o palco é a representação do mundo em menor escala, e inversamente, o mundo torna-se o palco do grande teatro numa escala

¹⁸⁹ Ibidem, pp. 72-73.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 77.

amplificada, há uma relação espelhada entre o espaço do palco e o espaço da plateia. É devido a isso que existe a possibilidade de sobrevivência do fabuloso como realidade, tanto no palco quanto fora dele. A fábula deixa de ser apenas um produto da arte e torna-se uma expressão de vida.

Esse dualismo existente na perspectiva teatral é alegoricamente evidenciado em *Concerto Barroco*. É possível notar a existência de um “teatro dentro do teatro”, uma espécie de Matrioshka¹⁹¹ que incorpora as duas perspectivas em tensão. A cena do ensaio da ópera de Vivaldi aparece como o teatro ordenador em que as ações se encerram nele mesmo. Nela a história da Conquista é adaptada, podendo ser subvertida para se adequar ao gosto do europeu, o fabuloso é compreendido como produto da arte, há uma distinta separação do que é real e o que não é. Como aponta Vivaldi em um de seus diálogos com o Amo:

“Não me venha com História quando se trata de teatro. O que conta aqui é a ilusão poética... Veja, o famoso Monsieur Voltaire estreou em Paris, há pouco, uma tragédia na qual se assiste a um idílio entre um Orosmán e uma Zaira, personagens históricos que, se tivessem vivido quando transcorre a ação, teriam, ele mais de oitenta anos, ela muito mais de noventa...”¹⁹²

Segundo o compositor italiano, o fabuloso somente é explicado através da “ilusão poética”, não deve ser visto como imagem ou expressão fidedigna da realidade. É apenas uma expressão artística limitada ao palco, como ele mesmo advoga: “Aqui as pessoas vêm ao teatro para se divertir”.¹⁹³ Em contrapartida, essa concepção converte-se em conflito interno para o Amo, pois para ele o teatro é uma extensão do mundo real.

Este movimento do teatro, interno à narrativa, é incorporado ao movimento maior no romance, se considerarmos que as próprias ações dos personagens consistem em uma alegoria do real. *Concerto Barroco*, dentro dessa perspectiva, seria a própria representação teatral das relações no mundo para Carpentier, representaria o grande palco em que os atores são convidados a encenar suas próprias vidas. O ensaio da ópera de Vivaldi seria reduzido a um “teatro dentro de outro teatro”, uma cena que, em conjunto com outras cenas, comporia a grande peça que é o romance. Em *Concerto Barroco* a máxima socrática do “Conhece-te a ti mesmo” funde-se com o espírito aventureiro de Marco Polo e resulta na viagem de auto-conhecimento perpetrada pelo

¹⁹¹ A Matrioshka, também conhecida como boneca russa, é um brinquedo tradicional da Rússia, constituído por uma série de bonecas que são encaixadas umas dentro das outras. Utilizo aqui como alegoria para representar uma coisa contida em outra.

¹⁹² CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p. 72.

¹⁹³ Idem.

Amo e seu criado Filomeno, tomando rumos surpreendentes, resultando em *cenar sobre cenar, cenar dentro de cenar*, que se sobrepõem e representam a dinâmica do teatro da vida.

O fabuloso presente nesse grande teatro que é o *Concerto Barroco* situa-se primeiramente na possibilidade de convivência da ficção com a realidade, e particularmente na convivência de personagens provenientes de distintas classes sociais e geografias também distintas, de maneira democrática. Os princípios fundadores da democracia como a *Isonomia* (igualdade na prática) e, principalmente, a *Isegoria* (igualdade no direito de manifestação do indivíduo), asseguram, em certos momentos, como o do *Concerto Grosso*, que Filomeno (um servo negro) tenha a possibilidade de se misturar aos brancos, e ao crioulo mexicano, através da música.

Em segundo lugar ele também se manifesta na temporalidade do romance. Ao brincar com o tempo, fazendo com que numa mesma história coexistam épocas distintas, Carpentier remete à imagem da “máquina no tempo”, pinçando aquilo que mais lhe interessa em cada período histórico, numa viagem que parte do século XVIII e alcança seu fim já em pleno século XX. Nesse movimento constante, as transições de uma época a outra, ou de uma localidade a outra, sempre remetem à imprecisão dos sonhos, a imagens turvas e esfumaçadas que, aos poucos, tornam-se claras aos olhos do leitor, como no início do quarto capítulo:

Em cinza de água e céus enevoados, não obstante a suavidade daquele inverno; sob o acinzentado de nuvens matizadas de sépia que se pintavam, embaixo, sobre as amplas, fofas, arredondadas ondulações – indolentes em seus vaivéns sem espuma – que se abriam ou se misturavam ao serem devolvidas de uma a outra margem...¹⁹⁴

O piquenique no cemitério é um excelente exemplo de um salto temporal que leva os personagens da Veneza do século XVIII ao cortejo do corpo de Richard Wagner (1813-1883):

Encolhidos sob o toldinho com borlas, o saxão e o veneziano dormiam as fadigas da farra com tal contentamento nos semblantes que dava gosto de vê-los. Às vezes seus lábios esboçavam palavras ininteligíveis, **como quando se quer falar em sonhos...** Ao passar diante do palácio Vendramin-Calergi, Montezuma e Filomeno notaram que várias figuras negras – cavalheiros de fraque, mulheres cobertas com véus à moda de antigas carpideiras – levavam, para uma gôndola preta, um ataúde com frios reflexos de bronze. “É de um

¹⁹⁴ Ibidem, p. 35.

músico alemão que morreu ontem de apoplexia”, disse o barqueiro (...)¹⁹⁵

Ou seja, o fabuloso em *Concerto Barroco* está relacionado ao mundo dos sonhos, à junção do tempo, como neste último exemplo em que os séculos XVIII e XIX se interpenetram. É revelador o contraste entre os personagens europeus e americanos nesse momento: Vivaldi e os outros músicos permanecem dormindo, como que em transe, esboçando palavras ininteligíveis (o mundo dos sonhos é o mundo do ininteligível, daquilo que a razão não pode apreender), ao passo que para o Amo/Montezuma e Filomeno a cena que se delineia diante de seus olhos é bem viva, é real ainda que insólita. Os dois permanecem acordados, como figuras onipresentes, assistindo ao cortejo num tempo distinto, numa cena deslocada.

A lógica do constante movimento temporal também abre espaço para a mudança de perspectiva dos próprios personagens. A partir da experiência recorrente com realidades distintas cada um forma seu próprio senso crítico, tomando decisões e caminhos próprios. O tempo agora permite escolhas, como as de Filomeno:

“Vá dormir, você também.” “Não”, disse Filomeno. “Vou com meu trompete para onde eu possa agitar...”¹⁹⁶

“[...] Quando voltará a seu país?” “Não sei. Por ora, irei a Paris.” “As fêmeas? A Torre Eiffel?” “Não. Fêmeas há em toda parte. E a Torre Eiffel já deixou, faz tempo, de ser um portento. Matéria para peso de papéis, e olhe lá. “Então?” “Em Paris vão me chamar de Monsieur Philomène, assim, com *Ph* e um belo acento grave no *e*. Em Havana, seria apenas o ‘neguinho Filomeno’.” “Um dia isso vai mudar.” “**Seria preciso uma revolução.**” “**Desconfio das revoluções.**” “Porque há muito dinheiro, lá em Coyoacán. E quem tem dinheiro não gosta de revoluções... Já os eus, que somos muitos e seremos mais [sic] a cada dia...”¹⁹⁷

É um tempo de mudanças, Filomeno agora tem voz e lugar, um cubano que, assim como Carpentier, viaja a Paris, e só enxerga a possibilidade de retorno à América através de uma revolução. É inquieto, torna-se a mente pulsante do século XX que deseja seu lugar no espaço, anseia por mudanças, olha para o futuro. O Amo mexicano, ao contrário, deseja retornar ao continente que havia deixado para trás no início de sua viagem, para completar uma etapa, tornando-se o crioulo que se emancipa da antiga

¹⁹⁵ Ibidem, p. 58.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 59.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 79.

mãe Europa e passa a viver de maneira soberana em sua terra natal. É uma tomada de consciência como americano, a formação de uma identidade que, se antes era impensada, agora torna-se mais plausível do que nunca.

Um ressignifica seu olhar para o passado/presente, enquanto o outro parte em direção ao futuro. Aí me parece estar contido o duplo exercício de Alejo Carpentier como romancista do *boom* e do *pós-boom*: ser juiz da História, apontando, ao mesmo tempo, um novo caminho para a América.

Por fim é também interessante perceber o duplo papel atribuído à revolução destacado no trecho supracitado. Para Filomeno ela surge como alternativa para que as mudanças sociais ocorram, ela representa a possibilidade de alteração do futuro, de estabelecimento de uma nova ordem social. Entra em consonância com o pensamento político de Alejo Carpentier. Ao mesmo tempo, é vista com desconfiança pelo Amo mexicano, que tem receio de uma mudança imediata. Seria um resquício do passado colonial? Acredito que sim.

Mais importante que a concepção sobre revolução dos dois personagens é perceber que Carpentier encerra a novela justamente com o conceito iluminista, ainda que a forma estilística concebida no decorrer do romance esteja ligada ao barroco (à barroquização). A revolução ainda parece ser o caminho que o autor projeta para o futuro. É um trabalho complexo, ainda mais por toda a relação conflituosa existente entre as ideias de barroco e revolução, já expressas anteriormente, mas que para Carpentier aparecem como formas que se complementam no romance, e ajudam ao mesmo tempo a ilustrar a realidade americana, em seu passado e presente, através do barroco, e a projetar um novo futuro através da revolução.

A revolução, que também permite uma nova ordenação do tempo, desembarca em pleno século XX, permitindo agora a existência de uma nova leitura barroca da música expressa pela polifonia do Jazz de Louis Armstrong:

Mas agora todos explodiam, acompanhando o trompete de Louis Armstrong, num enérgico *strike-up* de deslumbrantes variações sobre o tema de “I can’t give you anything but love, baby” – novo concerto barroco ao qual, por inesperado portento, vieram confundir-se, caídas de uma claraboia, as horas dadas pelos mouros da Torre do Orelógio.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Ibidem, p. 83.

Assim Carpentier encerra seu romance, com aquilo que ele entendia como uma nova forma de concerto barroco: o Jazz, expressão legítima da música americana que recebe influências de distintos cantos do mundo.

2.4 – Tensões que apontam direções.

Como vimos, a concepção ao mesmo tempo barroca universal e americana de Carpentier deveu-se, em grande medida, à sua militância política pró-revolucionária e à sua atuação como intelectual no contexto do *Boom* e do *pós-Boom*. As tensões, que têm suas raízes plantadas no confronto Barroco X Iluminismo, não conseguem encontrar soluções especialmente porque são frutos de duas concepções opostas, de leituras de mundo distintas, com *modus operandi* também distintos. A tese iluminista de ordenação através da revolução não é suficiente para resolver os conflitos internos do próprio barroco, que é uma forma de arte que já apresenta suas tensões e caminhos próprios.

Com isso, se olharmos exclusivamente pelo viés do discurso, Carpentier passa boa parte da vida tentando conciliar duas imagens que não se interpenetram, dividindo este mesmo homem entre o “fervoroso intelectual da revolução” comprometido com as causas de seu tempo, como ele mesmo gostava de afirmar, e o intelectual amante das artes, da arquitetura, sobretudo, da arquitetura barroca, que busca na originalidade do conceito a cura para os problemas da América como periferia. Talvez, e aí permaneço no campo da hipótese, o escritor cubano não tenha percebido o quão conflitante eram essas duas perspectivas, seja pela consideração equívoca do barroco como “arte revolucionária” como já aponte, ou ainda por simplesmente não perceber que a união desses dois pontos acarretava em problema.

O que permanece como fato é que esse dualismo não representou uma crise psicológica no autor. Pelo contrário, serviu mais como uma tomada de consciência do que é essa espécie de “ser latino-americano”, com seus conflitos e contradições, mas ao mesmo tempo com muita criatividade e capacidade inventiva. *Concerto Barroco* vem a atestar isso, ao mostrar que muito além das tensões existentes, a criatividade e a

inventividade são peças-chave para a formação de uma identidade própria no continente, para caracterizar o “legitimamente latino-americano”.

E arrisco a ir mais longe: se os discursos do autor acabaram refletindo as tensões entre as noções de barroco e de revolução, a conciliação parece ter sido encontrada em *Concerto Barroco*. Basta relembrar aqui as variantes desse conflito expressas nos pares razão/desrazão, ou na produção de sentido/produção de presença, ao longo do romance.

Na novela, as tentativas de racionalização do Outro são intercaladas com momentos de irracionalidade, de desrazão, apelando também para as sensações, seja dos personagens ou do próprio leitor. É como se a prática ordenadora do Iluminismo viesse acompanhada daquilo que o barroco tem de mais criativo: a possibilidade de extrapolar o espaço da obra. E é nesse misto de busca pela ordem e fuga da mesma que Carpentier compõe sua obra prima.

Se no mundo real as noções de revolução e barroco são conflitantes, o romance aparece como um espaço em que é possível conjugá-las sem que isso resulte em contradição. Ao contrário, prefiro pensar que ao unir duas ideias com lógicas distintas no espaço da novela, Carpentier acabou criando uma obra rica em seus mais diferentes aspectos.

A música nesse sentido aparece como um elemento fundamental no romance, ao oferecer uma espécie de fuga para as tensões existentes, e ao mesmo tempo indicar o caminho a ser seguido rumo a um futuro promissor e original. Assim, a fuga pela música, e seus desdobramentos em *Concerto Barroco*, consiste o tema do próximo capítulo.

Capítulo III- A Fuga pela Música: um alívio de tensões em *Concerto Barroco*:

“... Se fosse ensinar a uma criança a beleza da música não começaria com partituras, notas e pautas. Ouviríamos juntos as melodias mais gostosas e lhe contaria sobre os instrumentos que fazem a música. Aí, encantada com a beleza da música, ela mesma me pediria que lhe ensinasse o mistério daquelas bolinhas pretas escritas sobre cinco linhas. Porque as bolinhas pretas e as cinco linhas são apenas ferramentas para a produção da beleza musical.

A experiência da beleza tem de vir antes.” –
Rubem Alves.

Em concerto realizado em abril de 2011, em Nova York, num desses momentos raros que somente a música nos proporciona, o guitarrista britânico Eric Clapton rompendo com o costume de não discursar à plateia, falava sobre o prazer de tocar ao lado do trompetista e diretor artístico do Jazz Lincoln Center, Wynton Marsalis.¹⁹⁹ Ao lado de elogios e de comentários sobre a apresentação que ali se realizava, Clapton abordava sua relação com o Jazz, situando o estilo “em algum lugar próximo aos deuses”, e dizia se tratar de uma linguagem muito difícil e sofisticada, carregada de humor e muita profundidade. Um gênero “que fala a qualquer pessoa no planeta”.

O caráter universal do Jazz defendido por Clapton, e compartilhado pelos estudiosos e amantes do gênero, é um ponto que marca sua origem: um estilo que tem início a partir da fusão entre o ritmo e a entonação do canto afro-americano com as tradições culturais europeias transplantadas para a América.²⁰⁰ Essa profusão de distintas influências em um só gênero faz com que o Jazz adquira ares de um som do futuro, uma babel de vozes e instrumentos que quando colocados em conjunto produzem uma das expressões musicais mais ricas e significativas já criadas. Um espaço polifônico em que as diferenças, de cor ou classe social, são deixadas de lado para alcançar um único objetivo: elevar-se. Nesse sentido, qual a diferença entre a Música Erudita e o Jazz, já que compartilham do mesmo propósito de elevação do espírito?

Em *Concerto Barroco* Carpentier dá a sua resposta: nenhuma. Através do romance, o escritor cubano coloca lado a lado os dois gêneros musicais em questão, estabelecendo proficuas ligações entre eles, com a intenção de “democratizar” a ação de

¹⁹⁹ O concerto a qual me refiro foi o realizado entre os dias 7 e 9 de abril de 2011, no Jazz Lincoln Center, registrados no álbum e no DVD: “Wynton Marsalis & Eric Clapton – Play The Blues”, do mesmo ano.

²⁰⁰ O historiador britânico Eric J. Hobsbawm afirma: “O jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais... as mais importantes são as canções gospel e os *country blues*.” Cf. em: HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra. 6ª edição. 2008. p.61.

seus personagens. Na novela, os dois gêneros se entrecruzam como numa cadeia de DNA, resultado do próprio DNA musical do romancista. O Jazz e a Música Erudita aparecem como recursos fundamentais para que cada personagem participe do jogo elaborado pelo autor, e reflita sobre sua própria condição no mundo em que vive.

É difícil encontrar uma narrativa que musicalmente se assemelhe a *Concerto Barroco*, mesmo quando comparamos com os outros romances pertencentes ao *corpus literário* do autor. Ainda que Carpentier tenha estabelecido constantemente uma ligação com a música em suas novelas,²⁰¹ foi em *Concerto Barroco* que ele atingiu o grau mais forte de conexão com essa forma de arte. De acordo com Carlos Paz Barahona, a música na obra não deve ser vista como pano de fundo ou ambientação, mas como “parte de la polifonía de una gran partitura textual”.²⁰²

“Uma grande partitura textual”, essa me parece ser a melhor definição sobre um romance que bombardeia o leitor com referenciais musicais a todo instante. Termos como *da capo*, *fortissimo*, *concerto grosso* e *allegro*, constituem o vocabulário básico da narrativa carpenteriana, que se num primeiro momento geram estranheza ao leitor não familiarizado com a música erudita, logo passam a ser assimilados no contexto em que são utilizados. É o que afirma Kyle James Matthews.²⁰³

[...] Enquanto algo pode ser superficialmente perdido pelo leitor não iniciado (na música), que não entende o autor quando ele escreve, por exemplo, sobre ‘as peças de moda que Domenico começou a tirar do cravo, enfeitando as árias conhecidas com *mordentes* e *trinados* de grande efeito.’ [...], o significado da passagem não obstante permanece intacto. Outros termos que ele usa – *policromia*, o *Dies Irae*, os nomes próprios dos instrumentos típicos do Barroco ainda em

²⁰¹ Vale lembrar que Carpentier recorre sempre que possível ao elemento musical em seus romances. Ele aparece tanto no título, como nos exemplos de *A Harpa e a Sombra* -1978, e *A Sagração da Primavera*-1979, (este último é título de uma das óperas do compositor russo Stravinsky, a quem Carpentier pediu permissão para a utilização do nome); como também através de referências no texto, seja no enredo, como em *Os Passos perdidos* (1953), que narra a viagem de um musicólogo ao coração da floresta venezuelana em busca de instrumentos musicais primitivos. Ou ainda, incorporado na ação dos personagens como é o caso de *O Reino Deste Mundo* (1948), em que o autor traz elementos da música afro-americana para narrar o episódio da Independência do Haiti. A música aparece até mesmo na descrição dos personagens, como em *O Século das Luzes*, em que Carpentier descreve Esteban: “Su pecho exhalaba un silbido sordo, extrañamente afinado en dos notas simultáneas, que a veces moría en una queja”. Cf. em: CARPENTIER, Alejo. *El Siglo de las Luces*. Barcelona: Club Bruguera. 1980.

²⁰² BARAHONA, Carlos Paz. “Juego, símbolo y fiesta en Concierto barroco de Alejo Carpentier, una mirada desde la música”. *Revista de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XXXI, Nº1, 2005. p. 72.

²⁰³ MATTHEWS, Kyle J. “Baroque Jazz: From the Baroque to the Neo-Baroque in Carpentier’s *Concierto Barroco*”. McGill University. Mai. 2009.

uso nos dias de hoje – ainda fazem parte do léxico crítico contemporâneo.²⁰⁴

Os referenciais lançados no romance resultam da própria formação musical de Alejo Carpentier, através de uma paixão que surge ainda no berço. Por influência de seus familiares o autor desenvolveu uma relação própria com a música: sua mãe era pianista (instrumento que Carpentier aprendeu e praticou, sem tornar-se músico profissional), o pai era violoncelista, e a avó fora discípula de César Franck, compositor e organista Belga. Com isso, a música tornou-se para o intelectual cubano uma fecunda ferramenta de criação e expressão.

Logo surgiram os primeiros trabalhos de crítica musical, e paralelamente, em conjunto com a efervescente intelectualidade cubana, apareciam suas contribuições para o desenvolvimento musical do país. José Manuel Brea Feijoo em “Alejo Carpentier, musicólogo”²⁰⁵ nos informa: “compelido pela necessidade de divulgar a música em seu âmbito vital, o autor escreveu e publicou uma série de trabalhos, colaborando inclusive com dois compositores cubanos de sua época”. Tratavam-se de Amadeo Roldán (1900-1939), para quem escreveu a ação coreográfica em um ato e três episódios, intitulada: “La hija del ogro” (1927); e de Alejandro García Caturla (1906-1940), para quem escreveu dois poemas afro cubanos: “Marisabel” e “Juego Santo”, também de 1927.²⁰⁶

O vínculo de amizades e colaborações musicais não se limitou apenas aos compositores supracitados. É interessante perceber a ampla rede de relações que o autor estabeleceu dentro do ambiente musical com personalidades das mais diversas nacionalidades. O brasileiro Heitor Villa-Lobos, os franceses Marius-François Gaillard, Darius Milhaud e André Jolivet, o franco-estadunidense Edgard Varèse, ou ainda, o mexicano Carlos Chávez, aparecem como exemplos de como Carpentier, ao mesmo tempo em que desenvolvia sua prática como romancista e crítico musical, nutria uma

²⁰⁴ Tradução livre. No original: “While something superficial may be lost on the uninitiated reader, who does not understand the author when he writes, for example, about “las piezas de moda que Doménico empezó a sacar del clavicémbalo, 1 adornando los aires conocidos con *mordentes* y *trinos* del mejor efecto” [...], the meaning of the passage nevertheless remains intact. Other terms that he uses — *policromía*, the *Dies Irae*, the proper names of instruments typical of the Baroque still in use today— still form part of the contemporary critical lexicon.” Cf. em: *Ibidem*, pp. 1-2.

²⁰⁵ FEIJOO, José M. “Alejo Carpentier, musicólogo”. **Revista do Coral Casablanca do Círculo Mercantil e Industrial de Vigo**. Ano 11 Nº 4, Mar. 2011.

²⁰⁶ *Idem*, s/nº.

forte relação de amizade com os compositores de seu tempo. Como apresenta Caroline Rae:²⁰⁷

A amizade de Carpentier com todos esses compositores foi cimentada por uma afinidade criativa; eles compartilhavam entusiasmos mútuos sobre as bases indígenas das Américas e envolviam-se em uma busca comum por renovação espiritual e artística através do passado antigo.²⁰⁸

Essa busca por criação, inspirada no passado histórico americano, é algo que caracteriza a obra desses compositores e, também reverbera no discurso do barroco de Carpentier. Ao falar da América, e de suas potencialidades, o autor sempre aponta a música como força criadora, ao mesmo tempo regeneradora, que aparece desde os períodos mais recônditos de nossa história, refletindo a sociedade barroca que se gestou no Novo Mundo. Sempre que possível, o autor recorre em seus discursos a esses compositores que, para ele, representam o ápice da criatividade americana.

Essa relação de Carpentier com os compositores parece-me bastante significativa, pois, como o próprio romancista cubano ilustrou em um de seus discursos, foi numa dessas reuniões que ele passou a sentir com maior intensidade a necessidade de voltar seu olhar para o continente americano:

Villa-Lobos vivia em Paris como um grande senhor latino-americano, grande senhor, quero dizer, da inteligência; num pequeno e modesto apartamento, mas onde o senhor Villa-Lobos ‘recebia’ todos os domingos os grandes compositores franceses para comer feijoada e outros pratos brasileiros. ‘Recebia em sua casa’. E certo dia eu perguntei a mim mesmo: ‘Pois bem, até quando iremos comer na casa dos outros e não vamos começar nós todos a ‘receber’ nas nossas casas esses senhores que têm muito o que aprender conosco?’ E tanto tinham a aprender que muitos dos artifícios de percussão que utilizaram nas suas partituras foram busca-los na casa de Villa-Lobos.²⁰⁹

²⁰⁷ RAE, Caroline. “The Musical Collaborations of Alejo Carpentier: Afro-Cubanism and the Quest for Spiritual Renewal”. *Bulletin of Spanish studies*. 84.7, 2007. pp. 905-929

²⁰⁸No original: “Carpentier’s friendship with all of these composers was cemented by a creative kinship; they shared mutual enthusiasms for the aboriginal basis of the Americas and engaged in a common quest for spiritual and artistic renewal through connecting with the ancient past”. Cf. em: *Ibidem*, p.905.

²⁰⁹ CARPENTIER, Alejo. “Um Caminho de meio século”. In: *A Literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Edições Vértice, 1987. pp. 153-154.

Partindo desse exemplo percebemos como a música, ou a relação de Carpentier com o ambiente musical, influencia a própria maneira com que ele desenvolve suas ideias, como ele pensa a realidade americana. É nessa profunda relação com a música que ele pensa o espaço que o envolve, e é sob essa mesma relação que ele desenvolve sua escrita, barroquizada, e ao mesmo tempo musical.

Contudo, a música não aparece apenas como um recurso em seus romances, ou como fonte de inspiração, ou ainda, como exemplo para demonstrar uma ideia. Ela também é um objeto sobre o qual o autor se debruça. Seu trabalho amplamente divulgado, intitulado *Música em Cuba* (1946), aborda a formação da música cubana a partir de duas vertentes: a música sacra, e a música popular, desde o século XVI até finais do XIX, e é reconhecidamente uma das mais importantes pesquisas sobre o tema na ilha. Além disso, como crítico, Carpentier produziu uma série de textos e ensaios de crítica musical publicados em sua maior parte nos jornais: *El Nacional* de Caracas, *Commerce* de Paris, e *Social* de Havana na década de 1950, reunidos e publicados na antologia intitulada *Ese musico que llevo dentro* (1980).²¹⁰

Para além de sua vasta produção como periodista, e ainda pensando na relação música/autor, é importante notar o caráter potencialmente libertador da música em Carpentier. Sua visão de uma América sincrética possibilitou o nivelamento do culto e do popular em um mesmo patamar, chegando ao ponto de o autor afirmar que “escutava com igual deleite Beethoven e Pink Floyd”.²¹¹ Aliás, ele mesmo recorria à história da música erudita para lembrar que em seu início não havia distinção entre música “cultura” e “popular”:

Los compositores europeos de los siglos XVII e XVIII (clásicos por antonomasia, según nuestros tratados...), vivieron siempre ajenos a una cierta jerarquización de la música que sólo viene a producirse en la historia del arte de los sonidos hace un poco más de cien años [...] Para el compositor clásico – aceptamos momentáneamente el término por su virtud generalizadora – no existía una “música culta” diferenciada de la “música popular”. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros,

²¹⁰ Utilizo neste capítulo a versão em português do mesmo livro traduzida para “O Músico em Mim” publicado no ano 2000 pela editora Civilização Brasileira, com tradução de Carlos Araújo. Cf. em: CARPENTIER, Alejo. **O músico em mim**. Trad. Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

²¹¹ FEIJOO, José M. **Op. cit.** s/nº.

escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento [...]²¹²

Através dessa íntima ligação entre o “culto” e o “popular” podemos pensar em possíveis formas de fusão entre gêneros musicais.

Em setembro de 1955, quando publicou no *El Nacional* de Caracas “O Jazz e a Música Erudita”,²¹³ Carpentier parecia antecipar teoricamente o que realizaria na prática, anos depois, com o lançamento de *Concerto Barroco*. No texto, o autor relembra uma visita, então recente, a Buenos Aires, do musicólogo norte-americano Gilbert Chase acompanhado do compositor Alberto Ginastera, em um colóquio que tinha por tema a música nos Estados Unidos. Recuperando um pouco da fala de Chase nesse evento, Carpentier chamava a atenção para a necessidade em se perceber a ligação do Jazz com a música erudita, que para ele era “um dos fenômenos artísticos mais interessantes que se produziram em nossa época”.²¹⁴ Em seu texto, o autor cubano reforçava essa ideia citando fecundos exemplos em que as duas formas musicais se entrecruzavam de alguma maneira, e lembrava como em algumas obras de música erudita a influência do Jazz se manifestava indiretamente, tratando os instrumentos solistas “por seções” como em uma *jam session*:

Tem razão Gilbert Chase em afirmar que essa ‘ligação do jazz com a música erudita’ mereceria um estudo mais profundo. As orquestras de baile do século XIX, com seus *landlers*, suas valsas, suas mazurcas, não exerceram uma influência de tal magnitude sobre os compositores românticos. Existe, entretanto, no que se refere ao jazz, um fenômeno que convida à pesquisa – tanto do tipo musical quanto sociológico.²¹⁵

A aproximação entre os gêneros conecta-se diretamente ao romance *Concerto Barroco*, o exemplo mais evidente aparece na descrição do *Concerto Grosso* no Ospedale della Pietà. O *Concerto Grosso*, em sua essência, é uma forma de concerto, marcadamente do período barroco, em que um grupo de solistas (*concertino*) dialoga com o resto da orquestra (*ripieno*), fundindo-se em alguns momentos (*tutti*), e

²¹² CARPENTIER, Alejo. “América Latina En la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en La Música”. In: **Ensayos Selectos**. Buenos Aires: Corregidor, 2007. p. 255.

²¹³ CARPENTIER, Alejo. “O Jazz e a Música Erudita”. In: **Op. Cit.** pp. 184-185.

²¹⁴ *Ibidem*, p.185.

²¹⁵ *Idem*.

alternando momentos lentos e rápidos, sustentados pelo grupo do baixo contínuo (que consiste no baixo de viola da gamba e no cravo). Na novela, ao inserir o personagem Filomeno no concerto, com sua bateria de painelas e cabos de espanadores, Carpentier une o elemento rítmico do Jazz e da música Afro-cubana ao *Concerto Grosso*, tornando-o mais barroco do que nunca. O autor entrelaça as duas formas musicais relacionando-as como havia pensado nos anos 1950.

Ao recorrer à inserção do ritmo na música erudita, Carpentier também transfere uma prática comum aos compositores de sua geração para o espaço do romance, vale mencionar, por exemplo, as experiências de Igor Stravinsky em *A Sagração da Primavera* e *Petrushka*, em que o elemento rítmico consiste num aspecto fundamental; ou ainda o *Danzón* de seu conterrâneo Alejandro García Caturla, altamente influenciado pelo ritmo da música afro-cubana.

Essa simbiose musical, acompanhada da polifonia de seus agentes, relaciona-se intimamente com a visão de barroco de Carpentier: “toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo”.²¹⁶ Dessa maneira, a música, quando utilizada em *Concerto Barroco*, aparece em plena sintonia com seu discurso de um barroco universal. O concerto é barroco porque permite a operação de diversas matrizes musicais, e distintas vozes em um mesmo espaço de ação, é a junção do erudito e do popular formando uma sinfonia única, ímpar. Para Carpentier, o barroco é o futuro, representa o ápice de uma cultura. O concerto barroco, nesse sentido, é a representação musical desse futuro.

Roberto Relova Quinteiro²¹⁷ afirma que a música permite a Carpentier, refletir sobre a identidade latino-americana, e sobre a maneira em que nossos narradores e músicos podem apropriar-se criativamente das características da música européia para reformulá-las, materializando-as em paródia. Para ele “Concerto Barroco traduz a ideia de que a música permite aceder a uma concepção de tempo não linear senão circular, onde o passado e o presente podem fundir-se para tecer a história do futuro”.²¹⁸

²¹⁶ Carpentier, Alejo. “O barroco e o real maravilhoso”. In: **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Edições Vértice, 1987. p.121.

²¹⁷ QUINTEIRO, Roberto R. “Música Barroca: Paisóns desveladas”. **Revista do Coral Casablanca do Círculo Mercantil e Industrial de Vigo**. Ano 11, Nº 4, Mar. 2011.

²¹⁸ *Ibidem*, p.14.

Concordo com a interpretação de Quintero, mas sigo um caminho que pode complementar essa visão. Como demonstrei no segundo capítulo, *Concerto Barroco* apresenta tensões advindas das relações conflituosas entre “Eus” e “Outros” e, especialmente, das concepções de barroco e revolução, características do discurso de Carpentier, e expressas no romance através das noções de razão/desrazão, produção de sentido/produção de presença, ou ainda, ordem/desordem. A meu ver, a música, nesse contexto, oferece uma possibilidade de alívio dessas tensões, ao mesmo tempo em que se projeta em direção ao futuro, por caminhos que se encontram e desencontram, para finalmente alcançar seu ponto final com o concerto barroco do Jazz de Louis Armstrong ao fim do romance.

Objetivando explicar melhor essa ideia, parto para o ponto seguinte.

3.1- Entre *Fugare e Fugere*: a fuga musical em *Concerto Barroco*:

O termo *fuga* foi primeiramente adotado na música a partir do século XIV, mas somente no século XVII é que ele encontrou seu apogeu, através da obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750). João Marcos Coelho explica:

Na fuga, as vozes enunciam, uma após outra, a mesma melodia, ou tema. A primeira parte, exposição, é mais rígida; na segunda, desenvolvimento, as vozes interagem de modo mais livre. Parecem mesmo "correr umas atrás das outras", na feliz expressão do pesquisador francês Louis Delpech. A história do contraponto converge para Bach, num exemplo único de "fusão perfeita entre um gênero e um compositor".²¹⁹

Em outras palavras, a fuga tem por característica um tema que vai saltando de voz para voz através da imitação, e tende a tornar-se mais complexo na medida em que novas vozes vão sendo incorporadas ao som previamente executado. Seu movimento é dividido em três partes: a exposição, o desenvolvimento e a reexposição, e podem ser representados como na figura a seguir:

²¹⁹ A definição de João Marcos Coelho aparece em artigo publicado na versão on-line do jornal Estado de São Paulo, sob o título de: “Notas tocadas para um mestre”. Publicado no dia 22 de fevereiro de 2013. Cf. em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,notas-tocadas-para-um-mestre,1000314,0.htm> (último acesso em: 22/08/2013).

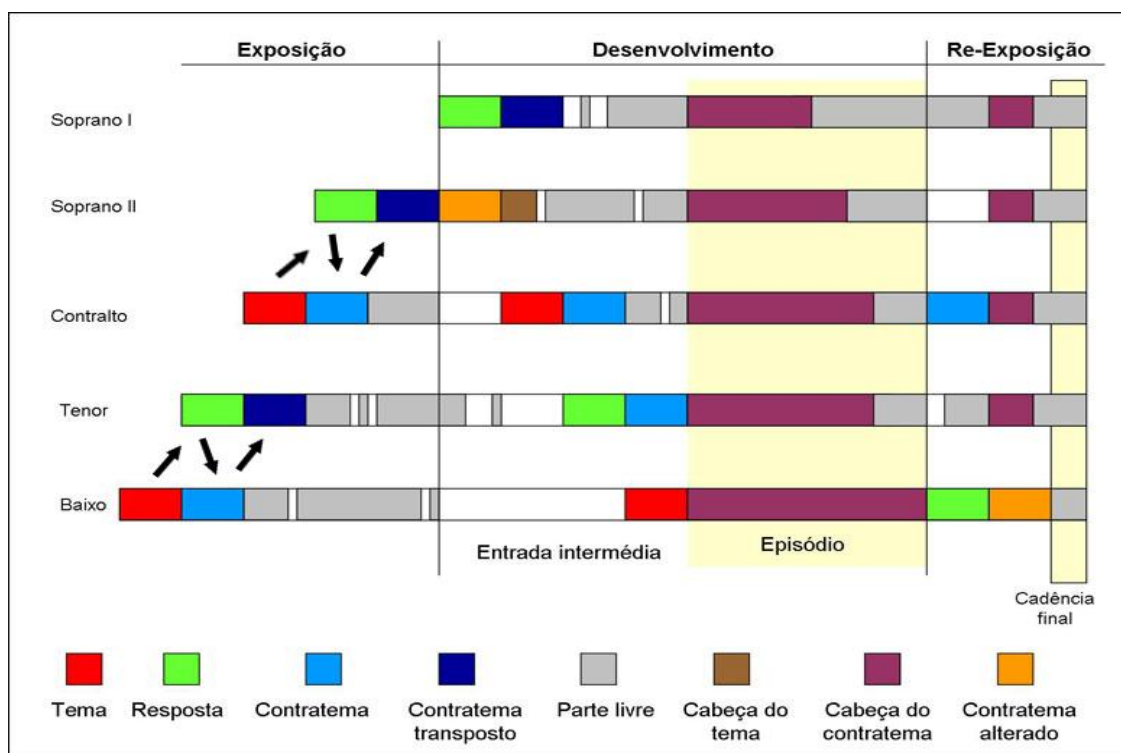


Fig. IX - Fuga em Gráfico²²⁰

Para os fins que nos interessam aqui, analisemos a primeira parte do movimento da fuga, a *exposição*. De acordo com o gráfico vemos que o movimento inicia-se com o baixo propondo um **tema**, que encontra sua **resposta** a partir de uma segunda voz, a do tenor; este é seguido de um **contra tema** feito pela primeira voz, que por sua vez é **transposto** novamente pelo tenor. Enquanto isso, uma terceira voz, o contralto, repete o tema inicial proposto pela primeira voz, mas em um tom diferente, seguindo o movimento anterior e sendo acompanhado de uma quarta voz, o soprano.²²¹ Ao entrar na segunda etapa, a do *desenvolvimento*, as vozes tornam-se mais complexas e agem de forma livre, ora seguindo umas às outras, ora se afastando, fazendo com que a polifonia seja percebida com maior clareza.

Esse duplo movimento, de seguir e afastar, é parte integrante da própria etimologia do conceito. *Fuga*, em Latim desmembra-se em dois termos: *fugare* e *fugere*,

²²⁰ Gráfico encontrado originalmente em: http://bonamusica.blogspot.com.br/2005/06/fuga-ou-o-regresso-da-teoria-pura-e_19.html. (Último acesso em 05/09/2013). As setas foram inseridas a posteriori com o objetivo de demarcar a sequência de movimentos presentes na fuga.

²²¹ O gráfico exemplifica uma fuga composta por vozes, mas o movimento também pode ser feito por instrumentos musicais.

perseguir e fugir, respectivamente. Portanto, a fuga prevê em seu movimento dois caminhos: um que aproxima, e outro que afasta. Nada poderia ser mais barroco!

Pensemos então nos desenvolvimentos musicais do romance.

Como já mencionei, Carpentier elabora a ideia de um concerto barroco a partir da junção de dois gêneros: o erudito e o popular. Ao longo da narrativa esse par permanece em constante movimento através de um caminho que privilegia, de um lado, o afastamento, e de outro, a aproximação, é o *fugare* e *fugere* que acabei de mencionar. O resultado é equivalente a uma cadeia de DNA, em que as fitas se separam e se cruzam várias vezes, obtendo um efeito em espiral. No DNA musical de *Concerto Barroco*, erudito e popular percorrem caminhos que se bifurcam e se unificam dando vida ao som narrado.

Percebo três momentos em que esses gêneros se fundem resultando na formação de concertos barrocos: o primeiro remete ao encontro entre Filomeno e o Amo, em que o criado negro narra a história de Espejo de Paciência, descrevendo um festejo onde reuniram-se músicos “de Castela e das Canárias, crioulos e mestiços, naboris e negros.”;²²² o segundo, trata-se do *Concerto Grosso* no Ospedale della Pietà, em que Filomeno incorpora o ritmo ao conjunto concertante; e o terceiro, e último momento, é descrito já ao final do romance, no concerto de Jazz de Louis Armstrong em pleno século XX. Ao lado desses três momentos de junção do erudito e do popular podemos perceber, igualmente, movimentos de afastamento. Sobre estes últimos, tratarei a seguir. O que importa nesse momento é perceber o caminho percorrido pela música ao longo do romance.

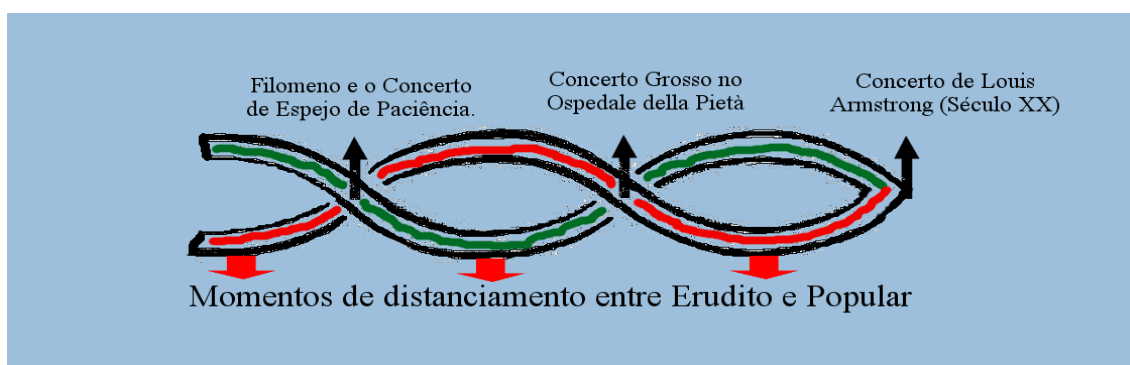


Fig. X - Aproximação e fuga da música em *Concerto Barroco*.

²²² CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 26.

Vejamos então como ocorrem esses movimentos através de exemplos.

Logo no início da novela *Carpentier* apresenta indícios do que está por vir musicalmente, ao narrar a cena dos preparativos da viagem do Amo. Nela, Francisquillo, seu primeiro criado, é descrito tocando numa viola a canção “Las mañanitas del Rey David”, uma tradicional composição popular mexicana, que segue acompanhada de outros temas populares, possivelmente boleros, “[...] que falavam de belas mal-agradecidas, de queixas de largados, daquela ingrata que eu amava e que me abandonou [...]”.²²³ O Amo, insatisfeito e “cansado daquelas antigalhas”, sugere ao seu criado que toque algo mais moderno, o que é prontamente atendido através da execução dos madrigais de Claudio Monteverdi: “Ah, dolente partita!” e “A um giro sol di bell’occhi lucenti”. Ainda que o madrigal tenha sido uma forma popular da música europeia durante os séculos XIII e XVI, sua estrutura relaciona-se mais com o erudito do que com a música popular, como a pensamos nos dias de hoje. Com isso, a distinção aqui parece clara: para o Amo crioulo, a música popular americana representa o antiquado, frente ao “frescor” da música europeia. O futuro da música para ele encontra-se, nesse momento, na Europa. Erudito e popular estão dissociados espacialmente e qualitativamente.

A cena seguinte em que temos uma nova inserção musical situa-se no segundo capítulo, em que Filomeno é apresentado para o leitor como:

[...] um negro livre, hábil nas artes da almofaça e da tosa, que, nas horas de folga que lhe restam depois do trato dos animais, desfere um rasgado num violão furreca, ou, quando lhe dá na veneta, canta irreverentes quadras que falam de padres ganhões e pererecas sapecas, acompanhando-se ao tambor, ou às vezes marcando o ritmo dos estribilhos com um par de toletes náuticos cujo som, ao entrechocar-se, é o mesmo que se ouve – martelo com metal – na oficina dos prateiros mexicanos.²²⁴

Filomeno então inicia uma conversa com o Amo em que narra a já mencionada história de seu bisavô Salvador Golomón, que foi protagonista do poema épico de Silvestre de Balboa, intitulado ‘Espejo de Paciencia’. Na história, o escravo Salvador trava uma batalha contra o pirata huguenote Gilberto Girón afim de livrar o

²²³ *Ibidem*, p. 12.

²²⁴ *Ibidem*, p. 20.

Frei Juan de las Cabezas Altamirano, Bispo de Cuba, das garras do tirano. Negro forte e valente, Salvador derrota Girón com tamanha bravura que recebe como prêmio a condição de homem livre. Com a notícia do salvamento do Bispo, inicia-se uma grande festa fabulosa que é assistida de longe por “sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros, náiades e até hamadríades ‘de anágua’”.²²⁵ Filomeno, que agora atropelava “arremedos e onomatopeias, cantorias altas e baixas, palmas, gingados, e com golpes dados em caixas, potes, bâtegas, manjedouras, resvalar de baquetas pelas traves do pátio, exclamações e sapateados” tentava reviver os sons que eram ouvidos durante os festejos, e cujos instrumentos foram enumerados por Silvestre de Balboa em um inventário:

[...] flautas, flautas-de-pã e ‘rabecas, um cento’ (‘Rípio de trovador pobre de rimas’, pensa o viajante [Amo], ‘pois jamais alguém soube de sinfonias de cem rabecas [...]), cornetins, adufes, pandeiros, pandeiretas e timbales, e até umas *tipinaguas*, daquelas que os índios fazem com cabaças – porque, naquele universal concerto, mesclaram-se músicos de Castela e das Canárias, crioulos e mestiços, naboris e negros.²²⁶

O Amo desconfia:

‘Branços e pardos misturados em semelhante pândega?’ [...] ‘Impossível harmonia! Jamais se viu um disparate desses, pois mal conseguem amaridar-se as velhas e nobres melodias do romance, as sutis mudanças e diferenças dos bons maestros, com a bárbara algaravia que os negros armam quando pegam nos guizos, chocalhos e tambores! ... Aquela daria em infernal cincerrada, e que grande embusteiro deve ter sido esse tal de Balboa!’²²⁷

Aqui temos a primeira fusão entre o erudito e o popular, num concerto barroco marcado por sua mestiçagem, por suas misturas de instrumentos americanos e europeus, resultando em um som festivo, e ao mesmo tempo infernal. Para o Amo essa união resulta em “impossível harmonia”, tudo parece um disparate, pois sendo conhecedor da boa música, ele não enxerga a possibilidade de uma junção entre a sutil música erudita, e a intensa música popular. Isso só seria possível em um universo onírico, produto da cabeça de Filomeno. Contudo, para o bisneto de Salvador Golomón

²²⁵ Ibidem, pp. 24-25.

²²⁶ Ibidem, pp. 25-26.

²²⁷ Idem.

a história é real, orgulhoso dos feitos de seu antepassado, ele não duvida da possibilidade de tal concerto, tampouco da presença de seres sobrenaturais:

[...] o cavaliço, ufano de sua ascendência [...] não punha em dúvida que nessas ilhas se tivessem visto seres sobrenaturais, monstregos de mitologias clássicas, semelhantes aos muitos, de tez mais escura, que aqui continuavam habitando os bosques, fontes e cavernas [...]²²⁸

A discordância de Filomeno e do Amo em relação a veracidade do concerto, passa pela percepção que cada um tem do mundo em que vive. Esse duplo olhar pode remeter-nos à analogia do encontro entre o europeu e o indígena americano nos tempos da conquista. Cada um possuía uma matriz conceitual distinta, carregada de visões de mundo, formas de pensar e agir, categorizações. O Outro, incompreendido, adquire um tom mágico, maravilhoso, ilusório, impossível de permanecer no mundo real, senão como um sonho. O concerto barroco expresso por Carpentier nesse primeiro momento, situa-se então entre a crença de Filomeno e a descrença do Amo. Com isso a dúvida permanece: Seria possível a realização de tal concerto? Entre crentes e descrentes, Alejo Carpentier dá sua resposta logo em seguida.

No quinto capítulo, a impossível harmonia decretada pelo Amo torna-se realidade nas mãos de músicos europeus e americanos. A segunda imbricação entre os gêneros erudito e popular vem dessa vez para atestar um fato, para desencadear “o mais formidável *concerto grosso* que os séculos jamais ouviram.”²²⁹ A estrutura séria da música erudita abre espaço para a carnavalização da música popular, de modo que até mesmo a interação entre os compositores europeus passa a ser descrita em linguagem coloquial:

Aceso o frenético *allegro* das setenta mulheres que sabiam, de tanto tê-los ensaiado, seus trechos de cor, Antonio Vivaldi investiu na sinfonia com fabuloso ímpeto, em jogo concertante, enquanto Domenico Scarlatti — pois era ele — desatou a fazer vertiginosas escalas no cravo, ao passo que Georg Friedrich Haendel entregava-se a deslumbrantes variações que atropelavam todas as normas do baixo-contínuo. “**Dá-lhe, saxão do caralho!**”, gritava Antonio. “**Você já vai ver, frade sacana!**”, respondia o outro, entregue a sua prodigiosa inventiva, enquanto Antonio, sem tirar os olhos das mãos de Domenico, que se dispersavam em arpejos e fiorituras,

²²⁸ Ibidem, p.25.

²²⁹ Ibidem, p.45.

desfraldava arcadas do alto, como se as apanhasse no ar com brio cigano, mordendo as cordas, brincando com oitavas e notas duplas, com o infernal virtuosismo já conhecido por suas discípulas. E o movimento parecia ter chegado ao auge quando Georg Friedrich, ao soltar repentinamente os grandes registros do órgão, tirou os jogos de fundo, as mutações, o *plenum*, com tal investida nos tubos de clarins, trombetas e bombardas que ali começaram a soar as chamadas do Juízo Final. "O saxão está de sacanagem com a gente!", gritou Antonio, exasperando o *fortissimo*. "Nem dá pra me ouvir", gritou Domenico, exacerbando-se em acordes.²³⁰

O caráter informal da cena narrada remete ao concerto de Jazz, em que os músicos sentem-se livres para improvisar e mostrar todo seu virtuosismo, momentos que parecem disputas para ver quem é o melhor. Mas não é somente a improvisação e o virtuosismo que aproximam um gênero do outro. Carpentier aproveita-se da estrutura comum do Jazz e do *concerto grosso* – de diálogo entre um grupo de solistas e o restante da orquestra (ou do grupo, no caso do Jazz) – para realizar a tão pensada fusão; essa união, por sua vez, encontra seu apogeu quando há a inserção do elemento rítmico afro-americano ao conjunto. Essa é a deixa para o criativo Filomeno:

[...] Mas, nesse meio-tempo, Filomeno, que descerrara as cortinas, trouxe uma bateria de caldeirões de cobre, de todos os tamanhos, que começou a golpear com colheres, escumadeiras, batedeiras, rolos de pastel, fateixas, cabos de espanadores, com tais repentes de ritmos, de síncopes, de tons contrapostos que, pelo espaço de trinta e dois compassos, deixaram-no sozinho para que improvisasse. "Magnífico! Magnífico!", gritava Georg Friedrich. "Magnífico! Magnífico!", gritava Domenico, com entusiasmados cotovelões no teclado do cravo. Compasso vinte e oito. Compasso vinte e nove. Compasso trinta. Compasso trinta e um. Compasso trinta e dois. "Agora!", uivou Antonio Vivaldi, e todo mundo arrancou no *da capo*, com formidável impulso, arrebatando a alma aos violinos, oboés, trombones, rabecas, pianos de manivela, violas de gamba e tudo que pudesse ressoar na nave, cujos cristais vibravam, no alto, como que estremecidos por um escândalo do céu.²³¹

Aqui, a aproximação entre o *concerto grosso* e o Jazz, e por consequência entre o erudito e o popular, torna-se mais evidente. Os trinta e dois compassos dados a Filomeno para que ele improvise consiste em uma referência direta às composições de Jazz, que geralmente são elaboradas dentro dessa divisão; sua ação como percussionista

²³⁰ Ibidem, pp. 45-46.

²³¹ Ibidem, p. 46.

remete ao baterista virtuose que em meio aos solos recorre à síncope e ao contratempo como recurso técnico.

O concerto barroco apela para os sentimentos, para a alma dos músicos, com sensações que seguem um ritmo crescente até culminar em seu encerramento, com o *da capo*.²³² Nesse momento, sagrado e profano se manifestam de forma conjunta: primeiro com o animalesco Vivaldi que, em completo estado de êxtase, uiva a todos um forte “Agora!” demarcando uma inflexão para que todos finalizem com o mesmo movimento. Logo em seguida, a força gerada pelo som é tão intensa que abala as estruturas do Ospedale della Pietà, fazendo os cristais dos lustres vibrarem como num escândalo do céu, uma fúria divina.

O Amo agora percebe que a impossível harmonia não era tão impossível assim. A música americana, ao entrar em contato com as formas europeias, encontra espaço para se expandir, para absorver novas influências e se transformar numa nova expressão artística, conectada com o futuro. O europeu, por sua vez, encontra no ritmo americano a peça que faltava em seu quebra-cabeça musical, a chave necessária para romper com as rígidas estruturas da música erudita produzindo um som renovado.

Ao lado dessa dupla “devoração” entre americanos e europeus é importante notar o papel de destaque do negro Filomeno, que demonstra ser sempre muito criativo. Desde o primeiro momento em que pisa em solo europeu, a novidade daquele novo espaço não o intimida, ao contrário, faz com que ele se reinvente, se adapte, transforme os novos referenciais em algo inteligível:

Essa era a tônica quando Filomeno notou a presença de um quadro repentinamente iluminado por um candelabro trocado de lugar. Havia ali uma Eva, tentada pela Serpente. Mas o que dominava a pintura não era a Eva magriça e amarelada [...], e sim a Serpente [...]. Filomeno aproximou-se lentamente da imagem, como se temesse que a Serpente pudesse pular para fora da moldura e, golpeando uma bandeja de som rouco, olhando para os presentes como se oficiasse uma estranha cerimônia ritual, começou a cantar:

*Mamita, mamita, ven, ven, ven.
Que me come la culebra, ven, ven ven.
Mírale lo Sojo que parecen candeia.
Mírale lo diente que parecen filé.
Mentira, mi negra, ven, ven, ven.
Son juego é mi tierra, ven, ven, ven.*²³³

²³² *Da Capo*, literalmente: “do início”. É geralmente o movimento de encerramento na música erudita em que se repete a melodia do início da música.

²³³ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** pp. 47-48

Prosseguindo com seu ritual ele continua a cantar:

*La culebra se murió,
Ca-la-ba-són,
Son-són.
Ca-la-ba-són, Son-són.*²³⁴

Filomeno busca em suas raízes americanas o referencial para lidar com aquela nova situação. A imagem da cobra parece tão viva diante de seus olhos, exercendo fascínio e ao mesmo tempo temor, que ele retoma o antigo canto cubano, realizando uma espécie de ritual para matar a serpe. A ação ritualística de Filomeno gera uma reação, fazendo com que os outros personagens também interpretem aquele momento ao seu modo:

'Cabala-sum-sum-sum', fez coro com o estribilho Antonio Vivaldi, dando-lhe, por costume eclesiástico, uma inesperada inflexão de latim salmodiado. *'Cabala-sum-sum-sum'*, acompanhou Domenico Scarlatti. *'Cabala-sum-sum-sum'*, acompanhou Georg Friedrich Haendel. *'Cabala-sum-sum-sum'*, repetiam as setenta vozes femininas do Ospedale, entre risos e palmas. E todos, seguindo o negro que agora batia na bandeja com um pilão, formaram uma fila, agarrados pela cintura, mexendo as cadeiras, na mais desconjuntada farândola que se possa imaginar — farândola que agora Montezuma guiava, girando um enorme candeeiro no cabo de uma vassoura, no compasso do refrão cem vezes repetido. *'Cabala-sum-sum-sum'*.²³⁵

É o tempo do carnaval, da alegria estampada nos sorrisos, mas, sobretudo, é o tempo da música e da dança. Domenico Scarlatti passa então a tirar do cravo algumas peças da moda, enquanto as internas do Ospedale iniciam a dança de estilo e figuras, características da música erudita. Então eis que novamente aparece Filomeno, ao lado de Scarlatti, ritmando as danças através de uma chave que era esfregada num ralador: "Diabo de negro!", exclamava o napolitano. "Quando quero marcar um compasso, ele me impõe o dele. Vou acabar tocando música de canibais."²³⁶

²³⁴ Idem. Ao citar esse canto, Carpentier se inspira no poema de seu conterrâneo Nicolás Guillén intitulado: *Sensemaya*. O poema de Guillén também evoca um canto ritual afro-caribenho entoado enquanto se mata uma cobra. Para mais detalhes conferir o artigo da Dr.^a Araceli García Carranza, sob o título de: "América en Carpentier: una aproximación bibliográfica."

Disponível em: http://librinsula.bnjm.cu/secciones/208/expedientes/208_exped_2.html

²³⁵ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.48.

²³⁶ Ibidem, p.49.

Nesse momento erudito e popular mais uma vez se afastam, pois ao contrário do *concerto grosso*, agora a imposição de um dos lados faz com que haja um desequilíbrio natural de forças. O empolgado Filomeno tenta impor seu ritmo, enfurecendo Domenico, que não suporta ter de abandonar sua matriz musical europeia para “tocar música de canibais.” Com isso os dois gêneros partem em fuga para voltarem a se unir já no último capítulo.

Porém, antes de seguir para a terceira e última inserção do concerto barroco, entendamos melhor esse momento situado após o concerto do Ospedale della Pietà. Ao fim do episódio do Ospedale a tensão entre erudito e popular volta à tona, o movimento de separação entre os gêneros acontece, pois a imposição do ritmo de Filomeno rompe com o equilíbrio alcançado no *Concerto Grosso*, essa imposição não me parece proposital, ao contrário, acredito que seja um movimento natural de avanço da música popular americana frente à música erudita europeia. No romance a música americana tem por característica o movimento constante de transformação, o ritmo afro-americano de Filomeno aos poucos vai tomando forma, e se delinea cada vez na forma do Jazz – vale lembrar que até então as alusões ao gênero são camufladas, a única coisa que é evidenciada é a incorporação do ritmo afro-americano. Com o fim do citado episódio as referências ao Jazz tornam-se mais claras, como no sexto capítulo em que os personagens conversam durante o café da manhã no cemitério:

"Boa música tivemos ontem à noite", disse Montezuma, para desviar os demais de uma querela tola. "Bah! Uma porcaria!", disse Georg Friedrich. "Eu diria que mais pareceu uma *jam session*", disse Filomeno com palavras que, por serem inusitadas, pareciam desvarios de ébrio. E, de repente, tirou do corpo do gabão, enrolado junto com as vitualhas, o misterioso objeto que de "lembrança" — dizia — lhe dera Cattarina del Cornetto: era um reluzente trompete ("e dos bons", destacou o saxão, versado no instrumento), que levou rapidamente aos lábios e, depois de experimentar sua embocadura, fez prorromper em estridências, trinados, glissandos, agudos lamentos, levantando com isso os protestos dos outros, pois para cá vieram em busca de calma, fugindo das bandinhas do carnaval; e além do mais aquilo não era música, e se fosse, seria totalmente impróprio tocá-la num cemitério, em respeito aos defuntos que tão quietos jazem sob a solenidade das lápides presentes.²³⁷

Aos americanos, a música tocada na noite anterior no Ospedale agradava. Para Filomeno e Amo, ela representava a originalidade, um espaço de fusão em que o

²³⁷ Ibidem, pp. 56-57.

ritmo afro-americano encontrou lugar no mundo europeu. Por outro lado, para o compositor europeu ela não significava grande coisa, “Uma porcaria” nas palavras de Händel, e isso porque ao fim do *concerto grosso* (ou concerto barroco) as estruturas da música erudita voltam ao normal, aquele momento de descontração dá lugar novamente à música séria.

A “devoração” americana não tem fim, ela agora incorpora os instrumentos da música européia. O trompete dado por Cattarina del Cornetto a Filomeno, torna-se ferramenta para que o músico americano crie seu próprio som, coloque sua *alma* naquilo que toca, o que acaba incomodando os compositores europeus, que não entendem que aquelas notas tocadas por Filomeno representam um salto para o futuro.

Entre permanecer no passado e avançar rumo ao futuro, ao moderno, é que consiste o exercício desse momento. O não entendimento da música de Filomeno pelos compositores representa o afastamento do erudito e do popular, e também do mundo europeu e do americano, uma vez que Vivaldi e os outros preferem permanecer no campo da música séria. Mas isso não significa que a própria música séria seja alheia às noções de passado e futuro. Vivaldi, por exemplo, num exercício que irrompe o tempo, descreve Igor Stravinsky como “Bom, músico [...], mas, às vezes, muito antiquado em seus propósitos. Inspirava-se nos temas de sempre [...]”.²³⁸ O caminho do futuro para a música séria relaciona-se com o **tema** e não com a **estrutura** da música em si, Stravinsky parece antiquado frente a Vivaldi porque insiste nos mesmos temas, não busca a novidade, ao contrário do compositor italiano, que se interessa pela história da Conquista narrada pelo Amo e dela extrai novo tema para sua ópera. Mas também não é qualquer tema que é digno de ser incorporado pelo europeu, ao propor que se fizesse uma sobre seu bisavô Salvador Golomón, Filomeno é ridicularizado pelos compositores europeus:

‘Mas... quem é que já viu um negro como protagonista de uma ópera?’, disse o saxão. ‘Os negros são bons para máscaras e entremezes.’ ‘Além disso, ópera sem amor não é ópera’, disse Antonio. ‘E amor de negro com negra, seria motivo de riso; e amor de negro com branca, não é possível — pelo menos, no teatro.’²³⁹

²³⁸ Ibidem, p. 55.

²³⁹ Ibidem, p. 53.

A posição do Amo nessa hora é interessante: ele defende a ideia de seu criado, mostrando-se favorável ao tema sobre o bisavô negro. Com isso, a oposição entre América e Europa se evidencia com os personagens escolhendo a defesa de lados opostos.

A escolha da história da Conquista do México, e a rejeição do tema de Filomeno por parte de Vivaldi, também é algo significativo. Por que dois temas que abordam a história da América são tratados de maneiras tão diferentes?

Em primeiro lugar, a história de Filomeno é mal vista por tratar-se de um tema sobre negros, demarcando uma posição social e racial contrária ao mundo europeu da época. Em segundo lugar, o tema da Conquista do México oferece a Vivaldi uma estrutura temática parecida com os épicos comumente encenados nos palcos europeus:

"Magnífico para uma ópera! Não falta nada. Há trabalho para os maquinistas. Papel de destaque para a soprano — essa índia, apaixonada por um cristão — [...] "E há", prosseguia Antonio, "esse personagem de imperador vencido, de soberano desafortunado, que chora sua miséria com inflexões dilacerantes... Penso nos Persas, penso em Xerxes:

*Sou eu, pois, "oh dor! Oh, mísero! nascido para arruinar minha raça e minha pátria..."*²⁴⁰

E por fim, a posição entre *conquistador* e *conquistado* parecem influenciar na decisão de Vivaldi, uma vez que, na história de Filomeno, é o americano (seu bisavô) que derrota o europeu, ao passo que na conhecida história da conquista mexicana o europeu é quem tem uma posição de superioridade frente ao indígena americano.

Com isso temos a demarcação de dois mundos novamente separados. Erudito e popular voltam a seguir caminhos opostos, e cada personagem passa refletir sobre seus próprios rumos, sobre suas respectivas identidades. O ensaio do *Motézuma* de Vivaldi, no sétimo capítulo, vem para atestar esse fato, para demarcar a posição de cada um frente à realidade. Em síntese: o Amo, agora também chamado de Indiano por sua filiação americana, discutia com Vivaldi sobre a veracidade da ópera encenada, recorrendo à História para defender seu ponto de vista. O compositor italiano rebate as críticas, dizendo que “a ópera não é coisa de historiadores”, o que acaba originando uma longa

²⁴⁰ Ibidem, p. 52.

discussão sobre a própria concepção de fábula, que já apresentei nos capítulos anteriores. Ao fim do diálogo, Vivaldi e os outros compositores se separam dos personagens americanos, e a partir daí cada um toma seu próprio rumo na história.

A conversa final entre Amo e Filomeno, no último capítulo, expressa esse rompimento:

"De acordo com o Padre Antonio, tudo o que é de lá é fábula." "De fábulas alimenta-se a Grande História, não se esqueça disso. Fábula parece o que é nosso às pessoas daqui porque estas perderam o senso do fabuloso. Chamam de fabuloso tudo o que é remoto, irracional, situado no ontem." O indiano marcou uma pausa. "Não entendem que o fabuloso está no futuro. Todo futuro é fabuloso..."²⁴¹

A América como expressão do futuro encontra no fabuloso sua legenda, e tem como produto característico a música como forma de autenticidade. Ao fim do romance, num avanço temporal que atinge o século XX, Filomeno decide permanecer na Europa, pois ali ele encontraria um fecundo espaço para desenvolver seu ritmo, para divulgar a música americana em âmbito mundial. A volta para a América representaria para o negro cubano um retorno à antiga estrutura colonial de opressão, onde seria apenas 'o neguinho Filomeno', limitando sua capacidade inventiva e suas possibilidades de ação. De maneira que ele se separa do Amo (que por sua vez retorna à América) e parte em direção à Paris, onde os cartazes anunciavam que em breve aconteceria aquele que seria o terceiro concerto barroco pensado por Carpentier: a apresentação de Jazz de Louis Armstrong:

Filomeno [...] apresentou seu ticket na entrada do teatro, foi conduzido até sua poltrona por uma lanterninha de nádegas extraordinárias [...] e surgiu entre trovões, grandes trovões de aplausos e exultação, o prodigioso Louis. Embocando o trompete, atacou, como só ele sabia fazer, a melodia "Go down Moses", antes de passar para a de "Jonah and the whale" [...] E a Bíblia voltou a tornar-se ritmo e a morar entre nós com "Ezekiel and the wheel", antes de desembocar num "Hallelujah, hallelujah", que **evocou**, para Filomeno, subitamente, a pessoa d'Aquele — o **Georg Friedrich** daquela noite — que

²⁴¹ Ibidem, p. 77.

descansava, sob uma abarrocada estátua de Roubiliac, no grande Clube dos Mármoreos da Abadia de Westminster [...] ²⁴²

Carpentier continua a descrever:

E concertavam-se já em nova execução, seguindo o virtuoso, os instrumentos reunidos no palco: saxofones, clarinetes, contrabaixo, guitarra elétrica, tambores cubanos, maracas (**não seriam, talvez, aquelas "tipinaguas" celebradas certa vez pelo poeta Balboa?**), címbalos, madeiras percutidas pau a pau que soavam como martelos de prataria, caixas destimbradas, vassourinhas de corda, címbalos e triângulos-sistros, e o piano de tampa levantada que nem se lembrava de ter se chamado, em outros tempos, algo assim como **"um cravo bem temperado"**.

[...] Mas agora todos explodiam, acompanhando o trompete de Louis Armstrong, num enérgico *strike-up* de deslumbrantes variações sobre o tema de "I can't give you anything but love, baby" — **novo concerto barroco** ao qual, por inesperado portento, vieram confundir-se, caídas de uma clarabóia, as horas dadas pelos mouros da Torre do Orologio. ²⁴³

Aqui Carpentier direciona o concerto barroco para o futuro. O Jazz de Louis Armstrong aparece como resultado dos concertos barrocos anteriores, mas agora mais maduro, mais americano, sagrado em seus temas e profano em sua sonoridade. O "Halleluja Halleluja!" executado no trompete do *Satchmo* ²⁴⁴ evoca a Filomeno a imagem de Händel, as maracas remetem às tipinaguas indígenas narradas na crônica de Silvestre de Balboa, o piano de tampa levantada tem suas raízes fincadas no "cravo bem temperado" utilizado no concerto do Ospedaale della Pietà.

Assim, nota-se uma evolução do concerto barroco: primeiro, visto como algo afastado do real, de "impossível harmonia", para depois tornar-se possível na fusão do ritmo americano com a música erudita no *concerto grosso*, e alcançar sua forma final, apontado para o futuro, com Louis Armstrong no fim do romance.

A *fuga* nesse ponto me parece ser a grande chave interpretativa do movimento musical na novela. Dividida em sua origem entre *fugare* e *fugere* (perseguir e

²⁴² Ibidem, p. 82-83.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Apelido de Louis Armstrong.

fugir), ela delinea os caminhos entre a música erudita e popular, ora se imbricando, ora se separando, promovendo a formação e o amadurecimento do concerto barroco.

Nesse ponto podemos nos perguntar: Se a fuga resume-se em perseguir e fugir, ela não estaria apenas reproduzindo, na música, a lógica de tensão existente no romance? Ao demarcar os pontos de junção e separação entre a música erudita e a popular, não estaríamos apenas repetindo um movimento maior, expresso através do confronto trazido pelas noções de barroco e de revolução apresentadas no capítulo anterior?

A resposta é sim, e não. De fato a fuga musical em *Concerto Barroco* reproduz as tensões existentes entre os personagens americanos e europeus, especialmente nos momentos de *fugere* (afastamento) entre o erudito e o popular, entre a música europeia e a música americana. Isso torna-se evidente ao longo do romance. A tentativa de imposição do ritmo americano feita por Filomeno consiste em um bom exemplo, a partir dali o afastamento desejado pelos compositores europeus, entre a música europeia e a música americana, segue até a separação dos próprios personagens ao fim do romance. O episódio em que Filomeno desata a tocar trompete no cemitério, logo após a tentativa de imposição do ritmo, demonstra o efeito dessa tensão: embora o músico americano deseje a fusão, a incorporação, a criação de um som novo, através de uma matriz distinta da sua, o europeu rejeita, ridiculariza, como afirma o narrador: “[...] aquilo não era música, e se fosse, seria totalmente impróprio tocá-la num cemitério, em respeito aos defuntos que tão quietos jazem sob a solenidade das lápides presentes.”²⁴⁵

Contudo, como apontei, a fuga também possui um outro lado, que aproxima, o *fugare*. É nesse movimento que acredito ocorrer um alívio das tensões existentes, pois a música permite isso. Se a imposição do popular sobre o erudito, ou vice e versa, causam repulsa de um dos lados, quando postos lado a lado, sem a sobreposição de um ou de outro, o resultado é a experiência musical mais rica já realizada. Em outras palavras, é o concerto barroco.

Nos três momentos em que demarquei a existência do concerto barroco, a fusão entre erudito e popular possibilitaram a criação de um universo dentro de outro universo, um momento em que as diferenças são deixadas de lado para atingir um simples objetivo: fazer música elevando o espírito. E o resultado é sempre o mais

²⁴⁵ CARPENTIER, Alejo. **Op. Cit.** p.57.

criativo possível. É o que ocorre nos festejos da história do bisavô de Filomeno, ou no concerto do Ospedale, ou ainda na apresentação de Louis Armstrong.

É importante notar que cada um desses momentos é precedido por traços de tensão: o concerto barroco que reúne gente das Canárias e de Castela é a celebração da vitória de Salvador Golomón na batalha contra o pirata Gilberto Girón; o *concerto grosso* do Ospedale della Pietà aparece como alternativa ao universo do tumulto e do barulho do carnaval de Veneza; e o concerto de jazz de Armstrong ocorre após a discussão entre Amo e Vivaldi, expressa entre a razão europeia que entende a fábula como produto do teatro, e a desrazão americana que encara a mesma fábula como representação de vida (ideia que também expus no capítulo anterior). Com isso, o concerto barroco aparece como uma válvula de escape, um momento em que os problemas e as diferenças abrem caminho para um momento de plenitude, de regozijo.

Entre a tensão de universos que se confrontam, e a busca por encontrar pontos de fusão entre os dois espaços, é que Alejo Carpentier concebe o romance. O resultado das imbricações da música na novela revelam-se bem claros: os compositores europeus, ainda que participem dos momentos de fusão, preferem no fim manter-se em sua “zona de conforto”, em sua matriz erudita, com a menor influência possível de estrangeirismos.²⁴⁶ No desfecho do romance eles param no tempo, mantêm-se na Europa do século XVIII, onde permanecem até a morte. Os personagens americanos, ao contrário, continuam seu movimento – seja o Amo, que decide por um retorno à América que havia deixado para trás, agora repensada e melhor identificada, ou Filomeno, que permanece caminhando em direção ao futuro, ao fabuloso.

O filósofo Heráclito defendia: “ninguém pode banhar-se duas vezes no mesmo rio e mesmo as águas são diferentes no seu fluxo”. Esse princípio da mutabilidade, da transformação, da impossibilidade de um retorno a um mesmo ponto de origem, sempre em direção ao que está por vir, é o caminho percorrido pelo ritmo americano na novela. Ele é transformado pelos momentos de contato com a música europeia, parte na direção de uma autenticidade, mas sem jamais se esquecer de suas raízes. O Jazz, produto da fusão de elementos afro-americanos e europeus, é o concerto barroco do futuro.

²⁴⁶ O estrangeirismo aqui refere-se à influência da cultura americana sobre a cultura europeia.

Essa é a reconquista barroca de Carpentier, do mundo americano sobre o europeu, através da música. Ao pensar na ideia de uma América Barroca e universal, buscando o lugar do continente na história do mundo, o escritor cubano conferiu à música o papel de “produto de exportação”, o elemento capaz de nos colocar em pé de igualdade com o mundo europeu, ou até o superá-lo. A música representa nossa redenção, é nossa identidade expressa através do ritmo e da melodia.

Se os escritores latino-americanos da segunda metade do século XX buscaram compreender e reinterpretar a sociedade americana – ora voltando o olhar para o nosso passado, ora comprometendo-se politicamente pensando no futuro – Carpentier, através de *Concerto Barroco*, parece ter criado a trilha sonora ideal que batucou histórias de nossa América, como ele mesmo costumava chamar: no reino deste mundo.

Conclusão:

A partir das ideias apresentadas ao longo dos capítulos, pudemos perceber o quão rico é esse curto romance de quase cem páginas. Relembrando a velha máxima popular que afirma que “tamanho não é documento” Carpentier prova em *Concerto Barroco* que é possível passar uma mensagem repleta de significados em poucas páginas. Isso parece contraditório vindo de um escritor que recebia críticas durante a vida exatamente por ser prolixo, por se exacerbar em adjetivos.

O fato é que em *Concerto Barroco* o autor cubano consegue atingir um nível de escrita dificilmente comparável a outros romances, sejam seus ou de outros romancistas. As aventuras do Amo e de seu criado Filomeno em busca de suas respectivas identidades, são publicadas seis anos antes de sua morte, que ocorre em 1980, portanto, acredito eu, em um momento mais reflexivo e maduro do autor, voltado para uma maior percepção de si. Daí vem o caráter de *Suma Teológica* atribuído pelo próprio Carpentier – *Concerto Barroco* consegue reunir as principais ideias defendidas por ele em um curto, mas preciso, lócus narrativo.

Recapitulemos então algumas dessas ideias.

No primeiro capítulo o objetivo geral era o de apresentar o romance, e ao mesmo tempo realizar uma análise do mesmo, destacando algumas passagens importantes que considero fundamentais para o entendimento da obra. A alusão ao jogo de xadrez, e ao mesmo tempo a definição das diferenças entre eles, para explicar o movimento de cada personagem, parece-me ter sido uma tacada certa, pois a proposta polifônica de Carpentier combina com a mobilidade das peças do jogo de tabuleiro. Outro aspecto importante a ser resgatado é a capacidade de Carpentier em exaurir as formas barrocas, extrair o máximo delas para a produção de algo novo. A barroquização de sua escrita, que explode em referenciais, e em detalhes, é apenas uma das possibilidades práticas do barroco pensado por ele. A musicalidade nos versos, presente na descrição inicial do romance sobre o universo de prata que cercava o Amo mexicano, extrapola as barreiras da tinta e do papel. Alejo Carpentier extrai o som de cada palavra num processo que rompe com a estrutura física, e parte para aquilo que Gumbrecht

chamou de Produção de Presença, ou seja, tudo aquilo que o sentido não consegue explicar, por um caminho que não passa pela razão.

Mais um ponto importante a ser destacado: a completa consonância do autor com os intelectuais de seu tempo que, ao reinterpretar o passado americano, exerciam o papel de *juízes da história*. Essa me parece ser uma das funções pedagógicas de *Concerto Barroco*, em que Carpentier tem a completa liberdade para julgar o passado. Sua crítica ao mundo colonial representada no início do romance pela descrição do mundo artificial do Amo, serve de exemplo para essa afirmação. Outro fato digno de menção, é a escrita do romance em um contexto de descoberta de uma realidade totalmente nova para Carpentier. Em decorrência de suas viagens à Venezuela o autor passa a perceber aquilo que seus olhos teimavam em não querer ver: uma realidade fabulosa, insólita que caracterizaria todo o continente.

Um duplo olhar, essa é a fórmula encontrada pelo autor para dar conta da realidade latino-americana. Um olho que se volta para o passado, reinterpretando nossa história, e outro direcionado para o futuro, para as possibilidades do continente americano. Nem é preciso dizer que a música situa-se nesse segundo ponto de vista.

Outro ponto que é importante lembrar é a relação sempre conflitante entre o “Eu” e o “Outro”. Carpentier usa dessa eterna metáfora comparativa para transformar a identidade de seus personagens, e pensar sobre a própria identidade latino-americana. A definição do que somos passa necessariamente pela comparação com o Outro. E no fundo esse é um movimento feito desde muito tempo pelo mundo americano: enxergar no outro aquilo que nos é similar é reconhecer a nós mesmos a partir de um olhar exterior. Enxergar no Outro como uma oposição ao Eu, é no fundo tomar consciência dos próprios limites.

Um último esforço dentro do primeiro capítulo foi o de enxergar a relação entre as noções de barroco e fabuloso apresentadas e defendidas pelo autor. O barroco europeu pensado em conjunto com a estrutura teatral permitiu a existência do fabuloso, mas vimos que para o europeu este fabuloso se limitou ao espaço do palco. Para o americano, ao contrário, o teatro barroco rompeu com os limites do tablado, a própria vida passou a ser uma representação desse teatro, resultando numa invasão do fabuloso ao mundo exterior ao palco. Ele torna-se expressão de vida do latino-americano. A ligação entre o mundo barroco americano e o fabuloso é uma característica básica dentro

dos discursos de Carpentier. Ao delimitar os signos que nos constituem ele elege o barroco e o fabuloso como formas indissociáveis do que significa ser latino-americano.

No segundo capítulo privilegiei a busca por entender *Concerto Barroco* em meio aos seus contextos de produção. Preferi a utilização de contextos, no plural, assim como definiu Dominick La Capra, pois isso ajudou a ampliar o olhar sobre o objeto estudado, no caso o romance, e me levou a um melhor entendimento do dinamismo entre a produção literária e a realidade que a circunda. Ao iniciar a análise contextual, busquei definir *Concerto Barroco* como produto de um tempo e de um espaço específico: ou seja, da narrativa subsequente ao *Boom* da Literatura latino-americana, conhecida também por *Pós-Boom*. Mas somente localizar o romance no tempo não significava muita coisa, por isso dei um passo adiante com o objetivo de definir os caminhos trilhados pelos intelectuais dentro da chamada *Nova Narrativa latino-americana*, dos anos 1950, percebendo ali a origem de muitas preocupações que se mantiveram durante as duas décadas posteriores. A preocupação em garantir o espaço da América Latina na história universal, advém desse momento inicial da narrativa no continente americano, e mais do que isso vimos que ela representou uma mudança no próprio papel do romancista de então: agora mais preocupado com as causas sócio-políticas, defendendo posições contrárias ou favoráveis a determinados governos.

Com isso senti a necessidade em abrir um breve parêntese para abordar a relação de Carpentier com a política do período, e o esforço mostrou-se frutífero; graças a uma pesquisa dentro desse caminho pude encontrar até mesmo uma crítica a *Concerto Barroco* feita pelo também escritor Guillermo Cabrera Infante demarcando o romance como objeto de propaganda do regime de Fidel. Ou seja, dentro da lógica dos contextos pensados por LaCapra, *Concerto Barroco* não foi apenas fruto de um momento literário demarcado (*pós-Boom*), mas pertenceu a um contexto muito mais amplo em que o fator político também esbarrava às vezes na produção artístico-cultural.

A busca por definir identidades ao continente latino-americano, levou vários intelectuais entre décadas de 1950, 1960, e 1970 a pensar em maneiras que garantiriam à América uma posição de destaque. Com isso refutavam-se as antigas ideias de “centro” e “periferia”, tentando garantir ao chamado terceiro mundo um lugar de destaque na história universal. Como visto, foi a partir daí que vários intelectuais, inclusive Carpentier, pensaram no barroco como legenda para descrever a América em sua complexidade.

Mas porque o barroco? Foi exatamente isso que busquei responder com a breve genealogia do conceito, remetendo às suas raízes europeias e sua posterior transposição para a América. Em síntese, o barroco possibilitou que diversos autores ao longo da história pudessem encontrar a solução para diferentes questionamentos, e com as mais diversas intenções. Com a chegada do barroco na América, Carpentier logo fez da sua leitura uma das mais conhecidas em todo o mundo, os motivos pelos quais o barroco de Carpentier fez tanto sucesso já foram expostos não sendo necessário aqui retornar à questão, o importante é lembrar que sua visão de um barroco universal acabou por expressar tensões que estiveram relacionadas com a defesa constante da revolução. Com isso a tensão expressa na relação entre os conceitos de barroco e revolução acabaram reverberando em *Concerto Barroco*.

Por fim, apresentei uma possibilidade de alívio dessas tensões no terceiro capítulo, com a música fornecendo o pano de fundo para que o confronto entre o erudito e o popular resultasse na expressão artística mais rica e fabulosa já criada: o concerto barroco.

Embora Carpentier tenha passado a vida inteira dividido entre o homem devoto da revolução e o tenaz defensor do barroco americano, em momento algum sua qualidade como romancista foi questionada. *Concerto Barroco* vem para atestar esse fato. Ainda que os homens sejam paradoxais, defendendo ideais distintos, ideias que em princípio não se imbricam, estes sempre encontrarão na música a possibilidade de superar as tensões do dia a dia, sempre olhando em frente, em direção ao futuro. Afinal, a música americana direciona-se sempre para o futuro: um futuro fabuloso, por aquilo que tem de insólito, um futuro barroco representante máximo de nossa identidade, expressa no reino deste mundo.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Primárias:

CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Edições Vértice, 1987.

_____. **O músico em mim**. Trad. Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Livros:

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas – Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma- O Herói sem nenhum caráter**. 8ª ed. São Paulo: Martins, 1973.

ARENDT, Hannah. **Da Revolução**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

ARGAN, Giulio C. **Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o Barroco**. Org. Bruno Contardi; Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco**. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1980; V1, 314P. (Coleção Debates)

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora. 2008.

BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e Artifício: Iberismo e Barroco na Formação Americana**. 1ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

BLESH, Rudi. **Combo, oito Estórias do Jazz**. São Paulo: Cultrix. 1971.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EDUSC, 2004.

CARPEAUX, Otto M. **História da Literatura Ocidental**. Vol.II. Rio de Janeiro, Ed. Cruzeiro, 1960.

CARPENTIER, Alejo. **Visão da América**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **El Siglo de las Luces**. Barcelona: Club Bruguera. 1980.

CHIAMPÌ, Irlomar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

COELHO, Lauro M. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

GUMBRECHT, Hans U. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC rio, 2010.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra. 6ª edição. 2008

LACAN, Jacques. “Do Barroco”. In: **O Seminário. Livro XX: mais, ainda.1972-1973**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAPRA, Dominick. “Repensar la historia intelectual y leer textos.” In: PALTÍ, Elías José. **Giro Linguístico e historia intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, s/d.

LAMBERT, Gregg. **The Return of the Baroque in Modern Culture**. Londres: Continuum, 2004.

MARTIN, Gerald. "Narrative since c. 1920". In: Leslie Bethell (ed.), **A cultural history of Latin America**. Cambridge: University of Cambridge, 1998.

MORSE, Richard M. “The Multiverse of Latin American Identity, c.1920- c. 1970”. In: BETHELL, Leslie. **Ideas and Ideologies in Twentieth Century Latin America**. United Kingdom: Cambridge University Press. 1998.

ORTIZ, Fernando. **Cuban Counterpoint to tobacco and sugar**. Duke University Press, 1995.

PARKINSON ZAMORA, Lois. **Mirada Exuberante. Barroco Novomundista y Literatura Latinoamericana**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet. 1ªEd. 2011.

PAZ, Octavio. **La otra voz. Poesía y fin de siglo**. Barcelona, Seix Barral, 1990.

RUIZ, Rafael. **O Espelho da América – De Thomas More à Jorge Luis Borges**. Santa Catarina: Editora da UFSC. 2012.

SARDUY, Severo. **El Barroco y el neobarroco**. 1ªed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

STAM, Robert. Of cannibals and Carnivals. In: **Subservise Pleasures**. *Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992

THEODORO, Janice. **América Barroca: temas e variações**. São Paulo: EDUSP/Nova fronteira, 1992.

THOMPSON, E.P. **Costumes em Comum**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Artigos de Revistas:

BARAHONA, Carlos Paz. “Juego, símbolo y fiesta en Concierto barroco de Alejo Carpentier, una mirada desde la música”. **Revista de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica**. Vol. XXXI, N°1, 2005.

BARKER. “Motezuma”. **American Record Guide**. Vol.69, no. 5, pp. 224-225, 2006

BRAUN, William R. “Vivaldi: Motezuma”. **Opera News**. Vol. 71, no.4, pp. 64-66, 2006.

BRAGANÇA, Maurício. “Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”. **IPOTESI**. Juiz de Fora, Vol.12, núm.1, p.119-133, jan.-jul. 2008.

COSTA, Adriane Vidal. “Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História –ANPUH**. São Paulo, jul. 2001.

DOMINGUES, Beatriz H. “O *Concerto barroco* de Alejo Carpentier e a antropofagia modernista”. **Ipotesi**: Revista de estudos literários. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012, primeiro semestre de 2013 (no prelo)

FEIJOO, José M. “Alejo Carpentier, musicólogo”. **Revista do Coral Casablanca do Círculo Mercantil e Industrial de Vigo**. Ano 11 N° 4, Mar. 2011.

GINELL, Richard S. “Motezuma”. **American Record Guide**. Vol. 72, no. 4, p.38, 2009

HANSEN, João Adolfo. “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”. **Destiempos**. México - Distrito Federal, nº14, p.169-215, mar./abr. 2008

IRIARTE, Luis I. “Barroco, hermenéutica y modernidad I”. **Studia Aurea**. Universidad Nacional de Mar del Plata, Nº5, pp.71-97. 2011.

KAUP, Monika. ““The Future Is Entirely Fabulous”: The Baroque Genealogy of Latin America's Modernity.” **Modern language quarterly**. 2007.

MATTHEWS, Kyle J. “Baroque Jazz: From the Baroque to the Neo-Baroque in Carpentier’s Concierto Barroco”. McGill University. Mai. 2009.

MISKULIN, Sílvia Cezar. “A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de Revolución”. **Revista Outubro**. Nº 6. p. 77-90, 2002.

MULLER-BERGH, Klaus. “Sentido y Color de Concierto barroco”. **Revista Iberoamericana**. Vol. XLI, Núm. 92-93, pp.445-464 jul.- dez. 1975.

PAREYON, Gabriel. "Estreno mundial del Motezuma de Vivaldi". **Pauta**. México-DF vol.23, no. 95, pp. 50-59, Jun. 2005.

QUINTEIRO, Roberto R. “Música Barroca: Paisóns desveladas”. **Revista do Coral Casablanca do Círculo Mercantil e Industrial de Vigo**. Ano 11, Nº 4, Mar. 2011.

RAE, Caroline. “The Musical Collaborations of Alejo Carpentier: Afrocubanism and the Quest for Spiritual Renewal”. **Bulletin of Spanish studies**. 84.7, 2007.

VIEIRA, Felipe P.G. “História e Literatura: A Construção do Passado Hispano-Americano nos Romances de Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez”. **Anais do X Encontro Internacional da ANPHLAC**, São Paulo, 2012.

Textos e links de Sites:

BELÉM, Euler de França. “As diatribes de Cabrera Infante contra Alejo Carpentier”. **Bula Revista**. Publicado em “livros”, em 26 de janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.revistabula.com>. (Último acesso em 29 de maio de 2012).

CASTRO, Fidel. “Palavras a los intelectuales”. **Ministério da Cultura**, República de Cuba. 1961.

Disponível em: <http://www.min.cult.cu>. (Último acesso em 29 de maio de 2012).

DE BROSSES, Charles. **Lettres familières écrites d'Italie en 1739 & 1740**. Paris, Librairie Académique, P. Didier et Cte, Libraires–Éditeurs, 1869.

Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=A10KAAAIAAJ&oe=UTF-8&redir_esc=y

<<http://www.fundacioncarpentier.cult.cu>> (último acesso em 29 de maio de 2012).

<<http://www.duesseldorf-festival.de/>> (último acesso em 18 de junho de 2012).

<http://www.castillodechapultepec.inah.gob.mx/historia/hist_historicos.html> (Último acesso em: 20 de janeiro de 2013)

<<http://www.geneton.com.br/archives/000035.html>> (último acesso em 20 de setembro de 2013).

<<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,notas-tocadas-para-um-mestre,1000314,0.htm>> (último acesso em: 22 de agosto de 2013)

<http://bonamusica.blogspot.com.br/2005/06/fuga-ou-o-regresso-da-teoria-pura-e_19.html> (Último acesso em 05 de setembro de 2013).

<http://librinsula.bnjm.cu/secciones/208/expedientes/208_exped_2.html>

MÍDIAS (CD, DVD)

Título: Wynton Marsalis & Eric Clapton – Play the Blues. Produção: Jazz at Lincoln Center. New York, 2011 (DVD).

Título: *Motezuma* - Complesso Barocco/ Alan Curtis—DG Archiv 6490 [3CD]. 2006. (CD).