



Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

CONCIERTO BARROCO: A interdisciplinaridade das artes

Scarlett O'Hara
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Estuda-se a inter-relação das artes (música, pintura e literatura) em *Concierto barroco* (1974), de Alejo Carpentier (1904-1980), e faz-se uma leitura dessa obra do escritor cubano.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura hispano-americana; Carpentier; estilo; barroco; música; pintura; concerto.

ABSTRACT

This is a study of the interrelationships of the arts (music, painting, and literature) in *Concierto barroco* (1974) [Baroque Concert] of Alejo Carpentier (1904-1980) followed by an analysis of this novel by the Cuban writer.

KEY WORDS: Hispanic literature; Carpentier; style; baroque; music; painting; concert.

Escrita em 1974, entre La Habana e Paris, a obra *Concierto barroco*, cujo título sugere a incorporação da arte musical à criação literária, contém a síntese do projeto artístico de Alejo Carpentier (1904-1980). Consiste num amálgama de elementos de diferentes tradições culturais, que se revelam artificiais ao entrarem em contato uns com os outros e que, juntos, constituem uma espécie de soma barroca do artificial. Aliás, toda a obra é artifício e se fundamenta na idéia carpentieriana de barroco como transformação, mutação, inovação, simbiose, mestiçagem.

O trecho da narrativa se reduz à viagem que um rico mexicano, acompanhado de seu criado negro Filomeno, empreende pela Europa, mais precisamente por Madri e

Veneza. Nesta última cidade, durante o Carnaval — motivo do disfarce do mexicano como Montezuma —, os personagens americanos conhecem Vivaldi, Scarlatti e Haendel e participam com eles de um *concerto grosso* no Ospedale della Pietà. Filomeno intervém no processo de produção musical dos europeus e provoca uma verdadeira *jam session*, tocada barbaramente em meio ao espetáculo veneziano. Vivaldi se interessa pela história do imperador Montezuma e resolve escrever uma ópera sobre a trágica queda do império asteca, promovida pelos colonizadores espanhóis. No dia do ensaio geral, Amo e criado assistem à representação e, diante do que vê e ouve, o Amo decide voltar a seu país. Filomeno permanece em Veneza para ouvir um concerto de *jazz* cujo astro é nada menos que Louis Armstrong. Terminada a apresentação, o ex-criado segue viagem a Paris.

Concierto barroco oferece, portanto, dois argumentos principais: a história do imperador asteca, que se converte em ópera e se deforma segundo a visão do europeu, e a história do próprio concerto.

O protagonista do primeiro argumento é o Amo (personagem sem nome, mas que tem servidor nomeado), rico mexicano, dono de vasta casa e muita prata, viúvo e descendente direto de espanhóis. Viaja à Europa com a intenção de aprender e de divertir-se. Imaginava encontrar na capital do Império as maravilhas contadas por seus antepassados, mas se decepciona ao chegar a Madri, pois esta cidade lhe parece “*triste, deslucida y pobre*” (Carpentier, 1986, p. 27) se comparada com a beleza do México: *Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento, esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá...* (idem).

O primeiro contato do americano com o mundo europeu traz à tona um dos principais temas recorrentes em Carpentier: a busca da identidade americana. O motivo da viagem, recurso artístico de distanciamento, necessário tanto

para a reflexão estética quanto para a tomada de consciência dos protagonistas, revela, já num primeiro momento, a tendência do Amo — que ficará patente mais adiante — a desmistificar a sua origem e preferir o Coyoacán de onde vem.

No decorrer do relato, o personagem Amo sofre alguns desdobramentos ou multiplicações. De personagem sem nome passa a ser “Montezuma”, devido à fantasia de carnaval com que se disfarçava em Veneza. O Carnaval, associado às idéias de orgia, travestismo, máscara, retorno temporal aos caos primitivo (Ciriot, 1984, p. 129), é tempo e lugar propícios às transformações. Nestas, há sempre um certo mistério, uma vez que o equívoco ou o ambíguo se produz no momento em que algo se modifica suficientemente para ser “outra coisa”, embora ainda continue sendo o que era antes. A ocultação leva à transfiguração e facilita a passagem do que se é ao que se *quer ser*.

“Montezuma”, por sua vez, também se apresenta multifacetado. No início da obra é personagem, apenas referido, de um quadro de pintor europeu; ocupa lugar de honra no salão de bailes e recepções da vasta casa mexicana: representa o maior acontecimento histórico do país. Em Veneza, ao converter-se em fantasia de carnaval, o papel de “Montezuma” é fornecer a Vivaldi o tema ou motivo da ópera que o compositor italiano pretende estrear por ser exótica e diferente dos espetáculos apresentados na Europa (Carpentier, 1986, p.50-1). Contudo, o leitor não tem acesso à história que ele narra a Vivaldi; conhece apenas aquilo que o músico compreende e deturpa: uma história distorcida pela embriaguez e pelas adaptações à cultura européia, de origem greco-latina. Desse modo, a autêntica história da conquista do México se dissolve no processo narrativo.

Na parte final da obra, o “Montezuma-fantasia-de-carnaval” evolui a personagem de ópera. Trata-se, agora, de um Montezuma totalmente falso, uma ilusão de teatro, uma espécie de eco distorcido do Montezuma verdadeiro, histórico.

Note-se que é o disfarce de Montezuma, não a sua personalidade, que serve de argumento para a ópera de Vivaldi sobre a exótica e extinta grandeza mexicana. Diante das cenas levadas no palco, o Amo-Montezuma reage furiosa e indignadamente: “ — *Falso, falso, falso; todo falso!... Ese final es una estupidez. La Historia...*” (p. 68).

Ao ver-se refletido no espelho do outro, através de personagens desvirtuados a ponto de parecerem ser apenas fruto de uma fabulosa invenção cuja realidade está somente em alguns nomes e numa ação de conquista, o Amo-Montezuma se transforma em “Índio” e passa a desejar que a história tivesse sido diferente:

Mientras más iba corriendo la música del Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. Me sorprendi, a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español y de que su hija, tal como la heroína bíblica, degollara al supuesto Ramiro. Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido. (p. 75-6)

Para tomar consciência de si mesmo e decidir voltar a seu espaço, foi necessário que o “Índio” (americano) tivesse a visão de sua imagem refletida no espelho deformante do europeu: fica claro apenas o que ele *não é* ou *não quer ser* aos olhos dos outros. Por esse motivo, uma parte do homem múltiplo volta à América, mas o seu duplo, representado pelo negro cubano, permanece na Europa.

O segundo argumento, a história do próprio concerto, conta com dois personagens principais: Filomeno, o criado negro, personagem ficcional, protótipo da música afro-americana, e Antonio Vivaldi (1678-1741), o padre ruivo, representante real da música barroca européia.

Filomeno surge no segundo capítulo do relato, depois da morte, em Cuba, do índio Francisquillo, antigo servidor do rico mexicano. Observe-se que o criado índio morre para dar lugar ao negro, simbolizando a presença “fáustica” das três raças no continente americano e a prevalência do negro nas artes européias do século XX (influência da plástica africana manifestada na vanguarda européia, do jazz, da música afro-cubana), depois de um período relativamente longo da presença do índio nas letras (Romantismo).

O negro Filomeno é bisneto do herói negro Salvador Golomón, figura exaltada no poema épico *Espejo de paciencia*, escrito em 1608 por Silvestre Balboa, primeira manifestação literária conhecida em Cuba. Neste poema Balboa canta a derrota dos piratas franceses que seqüestraram o bispo Altamirano para conseguir o resgate dos habitantes de Bayamo, em 1604. Filomeno é negro livre (aqui Carpentier evoca o movimento afro-antilhano do qual participou em 1927), sabe tocar “*la guitarra*” e cantar coplas irreverentes que falam de frades ganhões e de dengosas raparigas, acompanhado de tambor ou de toletes marinheiros para marcar o ritmo. (p. 20).

A figura de Filomeno está estreitamente ligada à música e, durante o relato da história de seu herói ancestral ao Amo, o negro improvisa uma “orquestra”:

Atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y com golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeno de revivir de las músicas oídas durante la fiesta memorable (p. 25).

num verdadeiro “*concierto musical*”, numa “*imposible armonía*”, num “*universal concierto*” que reuniu “*músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros*”(idem). Esta é a primeira referência, na obra, da música americana como elemento de simbiose de raças e

instrumentos musicais — “*flautas, zamponas y rabeles ciento, clarincillos, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas tipinaguas*” (idem).

Ao contrário de seu Amo, o criado negro se diverte com as prostitutas madrilenas, e no carnaval de Veneza é autêntico, não usa máscara; seu disfarce no reino da fantasia é a própria realidade: “*Como he nacido com esta careta no veo necesidad de comprarme outra*” (p.36).

No *concerto grosso* do Ospedale della Pietà, enquanto o Amo se porta apenas como elemento passivo, Filomeno interfere na música dos europeus (Vivaldi ao violino, Scarlatti ao clavicímalo e Haendel ao órgão), ritmando a dança com seu estribilho *ca-la-ba-són-són-són*, logo antropofagicamente transformado pelos europeus em *ká-bala-sum-sum-sum*; ou impondo seu ritmo, com improvisada bateria feita de utensílios de cozinha, a Domenico Scarlatti, sob os protestos deste último: “*Diablo de negro!... Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabará tocando música de caníbales.*” (p. 47); ou ainda tocando trompete no cemitério, apesar das queixas do europeu: “*y aquello, además, no era música, y acaso de serlo, totalmente impropia de sonar en un cementerio*” (p.55).

O negro Filomeno serve, portanto, de mediação para tematizar o ritmo, a percussão e o instrumento de sopro, elementos fundamentais para a execução do *jazz*. Essa idéia se reforça ao final da narrativa, quando o negro, possuidor do instrumento de sopro, permanece em Veneza para assistir ao concerto de Armstrong, o grande concerto barroco, “*el tan esperado concierto de quien hacía vibrar la trompeta como el Dios de Zacarías, el Señor de Isaías, o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras*” (p.81), que atualiza todos os concertos já ocorridos, da Caldéia (“*El profeta Daniel, ése, que tanto había aprendido en Caldea, habló de una orquesta de cobres, salterio, cítara, arpas y sambucas, que mucho debió parecerse a ésta*”, p. 83) até o de Louis Armstrong (1900-1971), herdeiro de Vivaldi

(este morto e esquecido durante muito tempo) e ponto mais elevado da linha musical, opositora e perturbadora da produção europeia, desenvolvida ao longo de toda a narrativa.

Nesse sentido, Carpentier entrelaça a música rítmica de origem afro-americana com a música barroca europeia, elevando o *jazz* à categoria desta última quanto ao prestígio e aceitação mundial.

Vivaldi, o outro personagem do argumento “concerto”, contrasta com Filomeno em vários aspectos: é branco, europeu, maestro de orquestra, virtuose do violino, além de ser personagem histórico. Tão contraditório quanto a cidade de Veneza, transita entre o sagrado e o profano (é padre mas não exerce o sacerdócio), com o mesmo desembaraço com que vai do claustro do Ospedale ao Teatro de Sant’Angelo. Figura insólita, apresenta-se nos teatros de batina e rege a orquestra com o arco na mão, executando os solos de violino.

Para fazer a menção ao caráter excessivamente mundano do padre ruivo, Carpentier usa uma linguagem de sugestão. A monja desconfiada que lhe abre a porta do claustro na noite de carnaval tem o rosto iluminado “de gozo” e exclama: “— *Oh! Divina sorpresa, maestro!*” (p. 41). Na sala de música do Ospedale, as órfãs rodeiam o hábito do padre Antonio com “*las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorrer de encajes*” (p.42).

O preste Antonio só aparece na metade da narrativa, quando o leitor já está acostumado a ver no mexicano a figura central da obra e, por meio dela, conhece os pensamentos, as visões e os anseios de *Concierto barroco*. Mas Vivaldi surge e domina o *Concierto*: é por seu intermédio que se toma conhecimento da obra musical sobre a conquista do México. Quando questionado pelo Amo-Índio acerca da falsidade dos fatos representados no teatro, o compositor italiano lhe expõe e justifica seu ideário estético, em nome do qual se permite alterar os acontecimentos e modificar o final da história.

Representando o pensamento europeu a respeito da América, Vivaldi explica ao mexicano as distorções históricas ocorridas em sua ópera:

En América todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de velocino rojo, Amazonas com una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas... (p.70)

Segundo essa visão, a história da América “*no es historia grande ni respetable*” (p. 70), por isso pode ser ignorada ou alterada. E Vivaldi termina o diálogo desta forma: “*Siento que no les haya gustado mi ópera... Otra vez trataré de conseguirme un asunto más romano...*”(p.71).

O Apêndice de Concierto barroco traz o folheto do drama para música, *Montezuma*, escrito por Alvise Giusti, musicado por Vivaldi e representado no Teatro de San’Angelo em 1733. Carpentier sugere no corpo de sua obra que, depois “daquela noite” do concerto grosso no Ospedale, Vivaldi se torna uma espécie de precursor da música jazzística na Europa, ou insinua o nascimento do jazz no Barroco:

Metido en lo suyo, sin volverse para mirar a las pocas personas que se habían colado en el teatro, abrió lentamente el manuscrito, alzó el arco — como aquella noche —, y, en doble papel de director e ejecutante impar, dio comenzo a la sinfonía, más agitada y ritmada — acaso — que otras sinfonías suyas de sosegado tiempo, y se abrió el telón sobre un estruendo de color. (p. 60)

Mas a presença da música em *Concierto barroco* não se restringe à temática da obra, nem a referências a concertistas ou à nomeação de instrumentos musicais. Em seu estudo *Estructura musical del Concierto barroco de Carpentier* (1978, p. 538-53), Marina Galvez Acero observa que esta obra do autor cubano possui a estrutura formal de concerto. Para ela, o *Allegro* corresponde no texto ao capítulo I, que repete sua estrutura formal no II. Trata-se aí de um concerto com dois solistas (Amo e criado negro) e corresponde

aos capítulos cuja ação transcorre na América. O *Adagio* seria o capítulo III e representa o período de estada dos americanos na Espanha. O tempo vivo final (capítulos IV, V, VI e VII) refere-se ao período de permanência dos protagonistas em Veneza. A Coda está representada na obra pelo capítulo VII.

Marina Galvez analisa com clareza a parte da narrativa que corresponderia ao *Allegro*, estabelecendo os temas, os solos e os *tutti* do concerto. A análise do Adagio ou segundo tempo já é menos precisa, mas a autora procura identificar a estrutura da ópera. Seu esforço malogra no terceiro tempo, exatamente onde tem início o *concerto grosso* (concerto com mais de um instrumento solista), no qual há a interferência de um ritmo que lhe é estranho: o do jazz. Entretanto, alegando que este é um tempo mais livre, menciona, já sem o rigor das partes anteriores, a existência de *Allegros*, *Minuetos*, *Intermezzo*, tempos lentos e fugas, que corresponderiam a variações e ampliações dos temas tratados até então na obra: literatura, música, história, pintura.

Tomando-se como possível a tese defendida pela estudiosa de Madri, pode-se dizer que a desconcertante introdução do ritmo jazzístico no concerto clássico desestrutura totalmente o esquema tradicional e dificulta a exposição de suas partes. Convém lembrar que esses capítulos equivalem ao período do carnaval, exceto o VII, em que se realiza a ópera de Vivaldi, mas que, de certa forma, mantém estreita relação com os anteriores.

O Carnaval, tempo orgiástico, com suas notas características (embriaguez, excessos de todos os gêneros, disfarces e máscaras), corresponde sempre a um chama-mento ao caos, à tendência de contrários, ao desencadeamento das paixões. Tudo isso concorre para a dissolução do mundo ordinário, para a ruptura temporal do princípio de realidade.

E Carpentier aproveita esse momento caótico para introduzir na estrutura do concerto o elemento estranho a ela: ritmos afro-cubanos, por meio do motivo de *La Culebra*,

tema pertencente a uma *comparsa* existente em Havana, conhecida por esse mesmo nome (Carpentier, 1984, p. 291). A inclusão do ritmo jazzístico no concerto barroco se dá, com efeito, no V capítulo, mas já é preparada simbolicamente no IV, à saída da *Botteghe di Café*, com a clara alusão à dança frenética que Filomeno desencadeará no Ospedale (“*fila danzante y culebreante*”) e ao trompete, presente de uma das órfãs (nesse momento, uma garrafa pendurada no pescoço do personagem negro):

Y, poniéndose en fila, llevando de rompeolas y mascarón de proa al sólido tudesco seguido de Montezuma, empezaron a surcar la agitada multitud, deteniéndose tan sólo, de trecho en trecho, para pasarse una botella del licor de cartujos que Filomeno traía colgada del cuello por una cinta de raso. (Carpentier, 1986, p. 38-9)

Todo esse ambiente meticulosamente preparado pelo autor de *Concierto barroco* abre espaço para a polifonia¹. Até então havia duas linha melódicas (Amo e criado) que, embora independentes, caminhavam paralelamente e tinham, no fundo, a mesma origem. Por outro lado, Filomeno era o servidor, e o Amo, o senhor.

Ao penetrar no mundo multiforme de Veneza, essas duas vozes entram em contato com as outras vozes e consciências e se combinam com elas, mas sem perder a sua autonomia (Filomeno, por exemplo, “liberta-se” do Amo e assa a ser um igual). A polifonia se traduz na obra de Carpentier pelas diferentes visões de mundo do americano e do europeu, pela superposição de temas e do tempo, e mesmo pela linguagem.

Com apenas oito capítulos curtos, *Concierto barroco* é uma obra densa, capaz de dar ao leitor perfeita idéia da multiplicidade de temas e ambientes em que discorre a

¹ Entendida aqui, no seu sentido mais amplo, tanto a polifonia de Mário de Andrade (superposição de melodias) (Andrade, 1980, p. 201-300) quanto a de Mikhail Bakhtin (multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis) (Bakhtin, 1981).

narração: a riqueza do Amo e do México objetivada pela prata; a vasta casa e seus quadros; a outra cara da América, traduzida pela epidemia e pobreza de Cuba; a música americana; o tema da servidão; a assimilação da cultura européia; as peripécias da viagem e os sentimentos dos personagens; o clima reinante na Veneza do século XVIII, rico em referências reais (o carnaval orgiástico; a apresentação da obra *Agripina*, de Haendel; o efetivo encontro de Vivaldi, Scarlatti e Haendel em dezembro de 1709; a atmosfera de extrema desordem em que se desenvolviam os espetáculos em Veneza; lugares e personalidades concretos).

A prosa de Carpentier se dá num continuum, apenas interrompida na passagem de um capítulo a outro, como es estivesse sempre em movimento; é uma arte que vai de um centro para fora, rompendo as próprias margens. Os parágrafos, quase sempre, têm o tamanho de um capítulo inteiro. É possível identificar em cada parágrafo — ou capítulo — um eixo central, nem sempre claramente manifesto ou aparente, em torno do qual se multiplicam o que o autor chama de “núcleos proliferantes” (Carpentier, 1981, p. 117), ou seja, elementos “decorativos” que vão preenchendo totalmente a página em branco, com motivos dotados de capacidade de expansão própria.

Em sua escritura “barroca”, freqüentemente há intercalação de espécies de parênteses que são, por sua vez, outras tantas “células proliferantes”, frases inseridas na frase, que têm vida própria e que, às vezes, se enlaçam com outros “parênteses”, numa verdadeira superposição de elementos multiplicadores.

Tais elementos surgem a cada página, ou a cada compasso desse *Concierto barroco*, em forma de rol de instrumentos musicais, nomeados às dezenas, de tipos de embalagens para acomodar a prata, de inventários de objetos, de cores de paisagens, de listas de espécies de mármore, de tecidos e odores, de substantivos e adjetivos acumulados, de elencos de verbos para designar uma ação.

Pode-se dizer que não é propriamente na sintaxe que o estilo de Carpentier é “barroco”, orgiástico, mas, sobretudo, no vocabulário, uma vez erudito, outras vezes, vulgar, outras, ainda, intraduzível, bastante específico ou com introdução de palavras de origem asteca, italiana, inglesa. Ao inserir frases na frase, o autor inunda o texto com um mar de vírgulas, obrigando o leitor a fazer uma leitura pausada que lhe permita apreciar palavra por palavra, e mergulhar na profundidade de seu texto.

A cuidadosa escolha dos vocábulos determina o sentido decorativo e plástico dessa prosa sonora e polida, reflexo de um estilo consciente do impacto e do valor de suas repetições, de suas rimas e assonâncias internas, coroado por um tom zombeteiro, marcado por pormenores de deliciosa e rebuscada vulgaridade:

Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penunbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres com fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, com 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... (Carpentier, 1986, p. 9)

Jogando com os recursos estilísticos a fim de valorizar uma cena em que a atenção se centra no aspecto auditivo, no som, o autor chega a desumanizar alguns personagens em favor dos instrumentos musicais: Vivaldi começa a apresentar as órfãs aos visitantes do Ospedale, mencionando o nome de cada uma e o instrumento que toca:

Pierina del violino... Cattarina del corneto... Bettina della viola... Bianca Maria organista... Margherita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone... Claudia del flatino... Lucietta della tromba... (p.42), mas, aos poucos, as jovens vão perdendo a sua identidade (seus nomes) e se convertem

em instrumentos musicais, puros sons: “Clavicémbalo... Viola de braccio... Clarino... Oboe... Basso di gamba... Flauto... Organo di legno... Regale... Violino alla francese... Tromba marina... Trombone...” (idem)

Outro elemento proliferante fundamental em *Concierto barroco* está constituído pelo binômio espaço-tempo. Carpentier elege o motivo da viagem para transitar mais facilmente no espaço e no tempo. Do ponto de vista espiritual, a viagem dos protagonistas não se reduz a mero deslocamento no espaço, mas significa, simbolicamente, a tensão da busca e da mudança que determinam o movimento e a experiência.

O espaço escolhido é a cidade de Veneza do começo do século XVIII, cidade de água e de pedra, surpreendente por suas contradições: era, ao mesmo tempo, decadente e prestigiada, misteriosa e frívola, profana e sagrada. Na água tem-se o símbolo da união universal de virtualidades, fonte e origem de toda forma de criação (Cirlot, 1984, p. 62-4); na pedra, a solidificação do ritmo criador, a música petrificada da criação (idem, p. 451).

Barroca menos pela arquitetura do que multiplicidade que encerra, essa Veneza era palco dos prazeres e das artes. No campo da pintura, destacavam-se Rosalba Carriera (1675-1757), com suas miniaturas e aquarelas em tons suaves, e Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), último grande mestre da pintura veneziana; no campo da música, Vivaldi, o mais célebre dos músicos venezianos.

O Ospedale della Pietà, espécie de orfanato para meninas, que funcionava em regime de claustro, traz também suas marcas de contradição. É aí onde se dá o profano concerto grosso, ao lado de concertos sacros, onde se encontram nobres e plebeus: “*en aquella casa consagrada a la música y artes de tañer, donde, dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca...*” (Carpentier, 1986, p. 46), onde o padre ruivo ensina a arte musical às suas 70 órfãs.

O teatro de Sant'Angelo, local em que Vivaldi estréia sua ópera, era o pólo oposto da atividade do padre veneziano e por isso é criticado por Haedel: “— *Un fraile metido en tablas de ópera! — exclamó el sajón —: Lo único que faltaba para acabar de putear esta ciudad.*”(p. 50).

Quase todas as cenas de *Concierto barroco*, em Veneza, transcorrem em ambientes de pouca luz e muita sombra, quase todas à noite, no crepúsculo, ou estando a cidade envolta em névoa e garoa, numa atmosfera onírica que conduz à fantasia e à ilusão.

Apoiado na teoria de que na vida presente convivem as três realidades temporais agostinianas, segundo as quais o tempo passado é o tempo da memória, o presente, o tempo da visão ou da intuição, o futuro, tempo de espera, e tudo isso em simultaneidade, Carpentier (1981, p. 154) especula com o “tempo de ontem no hoje”, “um ontem significado num hoje significante”(idem, p. 156).

Segundo o autor cubano, o escritor latino-americano deve romper as regras da temporalidade tradicional na narrativa para *inventar* o que melhor convier à matéria tratada, deve valer-se de recursos que se ajustem a seu enfoque de realidade. Isso significa dizer que o escritor tem infinitas possibilidades de *manipular* o tempo. Para Carpentier, a nova narrativa latino-americana não pode ser diacrônica, mas sincrônica, isto é, deve conduzir planos e ações paralelos, e deve manter o indivíduo em contato com as coisas que o circundam.

Mais que paralelos, os planos temporais de *Concierto barroco* são superpostos, revestem-se de uma intrincada tessitura de coincidências e divergências. Ao longo de sua narrativa, Carpentier opõe tempos flexíveis, que se distendem ou se contraem, que se superpõem e se fundem, em simultaneidade, ao tempo cronológico, regular, medido pelo relógio mecânico. O motivo da viagem e o ambiente etéreo da narrativa propiciam o deslocamento de uma busca em

várias dimensões temporais, nas quais se anula o funcionamento linear da cronologia, rompe-se a articulação seqüencial do tempo medido.

São vários os anacronismos existentes na obra do autor cubano. A experiência dos protagonistas americanos vivida com os músicos europeus tem início em dezembro de 1709 (o Amo “*resolvió acortar su estancia en Madrid para llegar cuanto antes a Italia, donde las fiestas de carnaval, que empezaban en Navidades, atraían gentes de toda Europa*”, Carpentier, 1986, p.29), data em que Vivaldi, Scarlatti e Haendel efetivamente se reuniram em Veneza. Nessa época transcorre a maior parte do relato. Só no capítulo VI Carpentier introduz o primeiro elemento anacrônico na narrativa: é o momento em que os músicos italianos, o alemão, “Montezuma” e Filômeno descobrem o túmulo com a inscrição do nome de Igor Stravinski, falecido em 1971 e enterrado em Veneza.

Mas este salto inesperado e desconcertante da ordem cronológica dentro do tempo barroco, até então em vigor, é preparado cuidadosamente por Carpentier, no final do capítulo anterior, quando o Barqueiro transporta os personagens do Ospedale a um lugar mais tranqüilo para o desjejum. Observe-se que o Barqueiro, grafado com maiúscula, sugere tratar-se de Caronte, barqueiro por antonomásia.

Subitamente o leitor se encontra no capítulo VI, ao amanhecer e num cemitério. O crepúsculo, matutino ou vespertino, corresponde ao corte, à fenda que separa e une ao mesmo tempo os contrários: vida e morte (Cirlot, 1984, p. 190-1). Neste capítulo as horas se aceleram vertiginosamente e logo chega o crepúsculo vespertino:

— Es hora de marcharse — dijo Montezuma, pensando que se aproximaba el crepúsculo y que un cementerio en el crepúsculo es siempre algo melancólico que induce a meditaciones poco regocijadas sobre el destino de cada cual. (Carpentier, 1986, p.55)

Nos momentos finais do capítulo, completa-se a superposição temporal com a visão do cortejo fúnebre de Richard Wagner, morto em Veneza em 1883. Há um retrocesso no tempo cronológico. Novamente o Barqueiro se manifesta:

— Es de un músico alemán que murió ayer de apoplejía — dijo el Barquero, parando los remos —: Ahora se llevan los restos a su patria. Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos e titanes, h hasta sirenas puestas a cantar en el fondo de un río. (p. 56)

Assim, os protagonistas de *Concierto barroco* atuam num tempo cósmico, num tempo eterno não sujeito às leis da cronologia normal do relógio mecânico; por isso podem viajar livremente, avançando ou retrocedendo no período compreendido entre os séculos XVIII e XX.

No capítulo VII, de pois de dormir “*un largo sueño — tan largo que parecía cosa de años*”(p.59), “Montezuma” se encontra no outono de 1733, no dia do ensaio geral da primeira ópera europeia com tema americano:

Y los “mori” de la torre del Orologio volvieron a dar las horas, atentos a su ya muy viejo oficio de medir il tiempo, aunque hoy les correspondiera martillar entre grisuras de otoño, envueltos en una lluvia neblinosa que, desde el amanecer, asordinaba las voces del bronce (p. 59)

confundindo-se com as marteladas dos carpinteiros do teatro que acabam de montar o cenário do primeiro ato da ópera.

Esse capítulo se abre e se fecha com a referência ao ambiente de tons acidentados do outono veneziano e ao som das badaladas do relógio emitidas pela torre do tempo. Terminada a representação no teatro, o narrador diz: “*Afuera, los “mori” del Orologio acababan de martillar las seis, entre palomas ya dormidas y neblinosas garúas que, resubidas de los canales, ocultaban los esmaltes y oros de su reloj.*”(p.71).

A epígrafe “*Y sonará la trompeta... Corintios, I, 52*” separa o capítulo VIII do anterior e anuncia o grande concerto de Armstrong. Quanto à aparência, este capítulo situa a ação em 1733, no mesmo ambiente chuvoso que encerra o VII. Mas, aos poucos, vai revelando tratar-se, agora, do século XX. Pequenas pistas concretas, tais como a referência ao tom azulado, evocando o néon refletido no calçamento da rua molhada, a estação de trem, os *Wagons-lits-Cook*, o envelhecimento e a degeneração da cidade de Veneza, os *travellers checks*, a lancha a motor, a clara referência à chegada do homem à Lua, a companhia Pascal & Co. Assegurados confirmam isso.

Carpentier conclui a narrativa ao som do jazz de Louis Armstrong e do martelar das horas do relógio mecânico:

Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico strike-up de deslumbrantes variaciones sobre el tema I Can't Give You Anything But Love, Baby — nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre de Orologio. (p. 83)

Fiel à sua tese de que o escritor deve manter o indivíduo em contato com os meios de expressão, em todos os domínios da criação plástica, verbal e musical, Carpentier incorpora também a pintura à sua arte literária.

Por meio de um quadro, obra de pintor europeu bem ao gosto italiano de outras épocas (diz o autor), instalado na casa do Amo em Coyoacán, o leitor toma conhecimento, pela primeira vez, da visão histórica do europeu sobre a derrota do Império asteca. A descrição do quadro, dada pelo narrador-Carpentier, assume certo tom de ironia a revelar a visão do colonizador sobre a verdadeira história das terras americanas; uma pintura sobre a conquista do México, repletas de elementos greco-romanos:

Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado com plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontoficio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc com cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés com toca de terciopelo y espada al cinto — puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial —, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Plmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo com gesto de pocos amigos, mientras Doa Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mimica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. (p. 11)

Essa visão histórica deformada se repete no drama para música de Vivaldi, com maiores distorções, e faz com que o Índio evoque o quadro de sua casa e o considere mais fiel à história do que a representação teatral. Assim, tanto por meio da pintura como da música (teatro), o leitor toma conhecimento da história mexicana segundo a ótica européia. O americano não se retrata, não tem uma visão sobre si mesmo, não sabe falar de si, e por isso vive em busca de sua identidade.

Embora não seja propósito deste estudo verificar a autenticidade ou a veracidade dos quadros e documentos mencionados no texto de Carpentier, a ironia do autor cubano terá valor redobrado se a afirmação do crítico Ramon García Castro (1980, p. 72-3) a respeito do assunto estiver correta. García Castro acredita que, se for real a existência desse quadro, sua autoria deve ser de José Obregón (1832-1902), pintor mexicano dedicado a criar quadros de temas históricos. Segundo o crítico, Obregón foi aluno do espanhol Pelegrín Clavé (1810-1880), pintor de escola romana que ensinou o ofício na Academia de Bellas Artes do México. Obregón tem outro óleo no Palacio de Bellas Artes de México (*El descubrimiento del pulque*), exibido, em 1869, cuja semelhança com o quadro descrito por Carpentier é bastante significativa.

O retrato do dono da casa mexicana talvez expresse exatamente a carência de identidade que tanto o autor cubano deseja ver superada:

Ejecutado com tan magistral dibujo caligráfico que parecía que el artista lo hubiese logrado de un solo trazo — enredado en sí mismo, cerrado en volutas, desenrollado luego para enrollarse outra vez — sin alzar una ancha pluma del lienzo. (p.10-1)

Em outras ocasiões, a pintura expressa ou denuncia as contradições do ser humano. É caso do retrato da “sobrina profesa, de hábito blanco y largo rosario, enjoyada, cubierta de flores — aunque com mirada acaso demasiada ardiente — en el día de sus bodas com el Señor” (p.10).

Tres bellas venecianas é o título do pastel da pintora italiana Rosalba Carriera (1675-1757), que decora uma das paredes da casa do Amo e motiva o proprietário a conhecer as cortesãs venezianas e a divertir-se, como outros tantos, com o jogo licencioso em Veneza. Apesar da clara referência, é possível que o retrato mencionado seja também fruto da invenção do escritor cubano, pois, na obra da famosa retratista, costuma predominar a presença de uma única figura feminina em cada pastel.

Outro quadro relevante, mencionado em *Concierto barroco*, é o de referência ao paraíso, um provável *Pecato originale* que ocupa lugar numa das paredes do Ospedale della Pietà. Representando uma Eva “*flacuchenta y amarilla*”, tentada por uma Serpente “*corpulenta, listada de verde, con enormes ojos colmados de maldad*” (p.44), a pintura impressiona de tal forma o criado negro que o leva a desencadear a “*extraña ceremonia ritual*”, cantando o tema de *La Culebra* e encenando a morte da serpente, em clara evocação aos rituais das “*comparsas*” cubanas. Nessas “*comparsas*” um dos participantes levava uma grande figura (uma cobra ou um escorpião), que servia de eixo de toda a ação, acompanhada de cantos. Segundo Carpentier (1984, p. 291-2) “*se mataba el*

alacrán, o se mataba la culebra". Em *Concierto barroco* esse ritual dá lugar ao estribilho de Filomeno (*Ca-la-ba-són-són-són*) e à desconjuntada farândola no Ospedale, que termina com a imposição do ritmo afro-cubano e da "*música de caníbales*" aos músicos europeus. Também neste caso, não nos foi possível encontrar uma "tentação" que coincidissem com a descrição feita pelo autor.

Entretanto, no momento em que os personagens de *Concierto* presenciam o cortejo fúnebre de Richard Wagner (1986, p. 56), a descrição da cena feita pelo narrador-Carpentier parece induzir o leitor a "entrar" num quadro do pintor inglês Joseph M.W. Turner (1775-1851):

Las figuras negras, envueltas en gasas y crespones, colocaron el ataúd en la góndola funeraria que, al impulso de pértigas solemnemente movidas, comenzó a navegar hacia la estación del ferrocarril donde, resoplando entre brumas, esperaba la locomotora de Turner con su ojo de cíclope ya encendido...(p. 56)

Essas referências coincidem perfeitamente com o ambiente do quadro de Turner (Chuva, vapor e velocidade, 1844) que se encontra na Galeria Nacional de Londres.

Outras associações com a pintura aparecem no texto de Carpentier. Uma delas refere-se à arte de Tiziano (1488-1576), refletida nas roupas usadas pela imperatriz na ópera de Vivaldi. O personagem aparece no palco "com un traje entre Semíramis y dama de Ticiano" (p.61). Mais adiante, o autor menciona o pintor Hieronymus Bosch (1450-1516), ao descrever o templo cenográfico da ópera:

Como por artes de birlibirloque se transforma la torre en un templo, en cuya entrada se yergue la estátua amenazadora, retorcida, orejuda, tremebunda, de un Dios que mucho se parece a los diablos inventados por el pintor Bosco, cuyos cuadros eran tan gustados por el Rey Felipe II, y que aún se conservan sobre los siniestros pudrideros de El Escorial. (p.67)

Na breve descrição do teatro onde se desenvolve o concerto barroco de Armstrong também há uma referência à pintura de Giovanni Battista Tiepolo (1698-1760), que recobre a cúpula do edifício:

Y, embocando la trompeta, atacó, como sólo él sabía, la melodía de Go down Moses, antes de pasar a la de Jonah and the Whale,alzada por el pabellón de cobre hacia los cielos del teatro donde volaban, inmovilizados en un tránsito de su vuelo, los rosados ministriles de una angélica centuria, debida, acaso, a los claros de Tiépolo. (p. 82)

Dessa forma, Carpentier consagra a permanência das grande criações artísticas através dos tempos, reunindo-as num grande concerto de artes:

A exemplo do que ocorre com outras artes como a pintura e a música, que freqüentam as páginas de *Concierto barroco* e desempenham importante função na obra, a literatura também se faz presente no texto carpentieriano.

Se, por um lado, Carpentier constrói seu relato apoiado em textos precisos e documentados, tais como o libreto de Alvise Giusti para *Montezuma* (1733) e a crônica de Antonio Solís, intitulada *História de la conquista de México* (1684), por outro, remete o leitor a outras fontes literárias, por meio de referência a personagens mitológicos ou de obras consagradas: da Bíblia, de Shakespeare, de Ariosto ou de Quevedo, paea citar apenas alguns deles.

Evidentemente esse processo de aproveitamento de outros textos para a produção do seu próprio texto sofre algumas sofisticações e se dá de várias maneiras: ora por meio de paráfrase, como no caso de *Espejo de paciencia*, do poeta Silvestre Balboa, ora por meio de paródia, ora por citação, e neste caso o autor chega a incorporar ao seu texto períodos inteiros de outras obras. Exemplo típico é o aproveitamento de parte do relato da entrada de dom Quixote em Barcelona.

A título de ilustração, transcrevemos abaixo o trecho de *Concierto barroco* ao qual nos referimos especificamente:

Y así, luego de seguir caminos de donde siempre se veía el mar, llegaron a Barcelona, alegrándose el oído com el son de muchas chirimías e atabales, ruido de cascabeles, gritos de “aparta”, “aparta”, de corredores que de lá ciudad salían. Vieron las naves que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrian llenas de flámulas y gallardetes, que tromolaban al viento, y desaban y barrían el agua. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, parece que iba infundiento y engendrando gusto súbito en todas las gentes. (p.30-1)

Compare-se o texto de Carpentier com o de Cervantes:

...y no tardó mucho cuando comenzó a decubrirse por los balcones de Oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído; aunque al mesmo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, “trapa, trapa, aparta, aparta!” de corredores, que, al parecer, de la ciudad salían... Tendieron don Quijote y Sancho que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento e besaban y barrían el agua... El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, sólo tal vez turbio el humo de la artillería, parece que iba infundiendo e engendrando gusto súbito en todas las gentes. (Cervantes, 1965, p. 619-20)

Como se vê, a paráfrase e a citação do texto cervantino não poderiam ser mais evidentes. E o que se fez com parte de uma página de *Concierto barroco* pode ser feito com muitas outras; afinal, o texto de Carpentier é uma paródia do estilo barroco.

Uma leitura mais atenta e profunda da obra em estudo revela que um terceiro argumento poderia figurar ao lado dos sois argumentos principais discutidos ao longo deste estudo: a própria literatura. Neste caso, o texto de Carpentier acabaria transformando-se numa tentativa de leitura, desta vez do ponto de vista americano, do barroco.

Essa atitude crítica da visão europeia a respeito do mundo, freqüentemente imposta pela cultura ao homem americano colonizado, refere-se ao fato de que o barroco, como estilo de uma época determinada e com características específicas, só foi lido como tal nos fins do século XIX, e começos do XX, e essa leitura espelha o ponto de vista europeu. Daí o sentido do encontro, forjado pelo autor cubano, de personagens por ele considerados arquétipos do barroquismo americano — o descendente do branco vindo da Europa (Amo), o descendente de negro africano (Filomeno) e o descendente de índio nascido no continente (Amo-Índio) — com personagens típicos do barroco europeu (Vivaldi, Scarlatti e Haendel).

O confronto desses personagens polifônicos desencadeia a exposição do pensamento de Carpentier a respeito de conceitos fábula e fabuloso, estreitamente relacionados com a concepção carpentieriana da América como continente barroco por excelência, por causa de suas constantes mutações, vibrações e mestiçagens. Em determinado momento, Filomeno lembra que, para o preste Antonio, “*todo lo de allá es fábula*”, e o Amo-Carpentier declara:

De fábula se alimenta la Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamam fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer... No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso... (Carpentier, 1986, p. 77)

Em toda sua obra Carpentier defende a teoria proposta por Eugenio D'Ors, segundo a qual o barroco não é um estilo datado, mas deve ser visto como uma *constante histórica*, um *espírito* e não um *estilo histórico* (Carpentier, 1981, p. 114, 119), e neste sentido procura constatar a cultura latino-americana com a cultura de formação e de importação.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Sto. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A Pina. São Paulo: Abril, 1973.
- ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1980.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión poética*. 6. Ed. Madri: Gredos, 1976.
- CARPENTIER, A. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2.ed. México: Siglo XXI, 1981.
- _____. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. *Concierto barroco*. 18. Ed. México: Siglo XXI, 1986.
- CASTRO, R.G. Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier. *Revista Iberoamericana*, v. 46, n.110-1, p. 67-84, 1980.
- CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 22.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CIRLOT, J.G. *Dicionário de símbolos*. Trad. R. E. Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 3. Ed. São Paulo: Ática 1988.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. M.C.Q. de Moraes Pinto e M.H. Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/USP, 1983.

Normas para publicação de artigos

A Revista MOARA aceita trabalhos originais para publicação (artigos, resenhas, traduções, discussões, retrospectivas). Os textos serão submetidos à Comissão Editorial, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo.

Os textos deverão ser enviados em disquete ou em CD-ROM com duas cópias impressas, não deverão exceder a 25 páginas (tamanho A5 ou 14,8 x 21cm) digitadas em computador compatível com versão IBM (atualizada), usando o programa *Word for Windows* (fonte Times New Roman, corpo 11).

Os trabalhos devem obedecer ao que se segue:

1. Título.
2. Nome(s) do(s) autor(es).
3. Filiação institucional por extenso.
4. Resumos em português e inglês ou em português e francês.
5. Palavras-chave em português e inglês (3 de cada) ou em português e francês (3 de cada).
6. Referências bibliográficas - deverão ser apresentadas ao final do texto, obedecendo às normas da ABNT (NBR-6023):

Livro

TARALO, Fernando. *A pesquisa sociolingüística*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

Parte de obra (capítulos, fragmentos, volumes)

GOMES, Severo. Informática e soberania. In: BENKOCHE, Rabah (org.). *A questão da informática no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 30-36.

Artigo de periódico

GOMES, Sônia Pedrosa, ALOJA, Miriam. Referências bibliográficas: algumas sugestões. *Boletim Abdf*. Brasília, v.6, p.21-31, abr./jun., 1983.

Artigo de jornal

JOB, Fernando. Munique está em festa. *O Liberal*. Belém, 19 set. 1999, p.4, cad.1.

Trabalho de congresso ou similar (publicado)

TARGINO, Maria das Graças. Bibliotecas universitárias e prestação de serviços: a irreverência do óbvio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16, 1991. Salvador, Anais... Salvador: APBED, 1991, v.1, p.400-405.

7. Ilustrações

As figuras (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, fórmulas, etc.) com suas legendas devem ser claramente legíveis. Devem indicar: *autor, título abreviado e sentido da figura*. Legenda das ilustrações, nos locais em que aparecerão as figuras, numeradas consecutivamente em algarismos arábicos e iniciadas pelo termo FIGURA. As tabelas serão encabeçadas e citadas como tabela, com título auto-explicativo, colocado acima.

Importante

Todos os textos devem ser revisados por seus autores antes de serem submetidos à