



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Oliveira Caixeta, Maryllu

A literatura latino-americana e as alegorias nacionais de Concierto Barroco

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 33, núm. 1, 2011, pp. 113-120

Universidade Estadual de Maringá

.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426647013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A literatura latino-americana e as alegorias nacionais de *Concierto Barroco*

Maryllu Oliveira Caixeta

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Rod. Araraquara/Jaú, Km 01, Cx. Postal 174, 14800-901, Bairro dos Machados, Araraquara, São Paulo, Brasil.
E-mail: maryllucaixeta@yahoo.com.br

RESUMO. A identidade problemática da América Latina reflete-se na recorrência do tema na literatura realizada nessa parte do continente. As imagens de Caliban, do antropófago e a atribuição de um sentido barroco à experiência latino americana caracterizam uma parte expressiva da literatura em questão. O *Concierto Barroco* de Carpentier exemplifica, por meio do personagem Amo, as dificuldades da elite crioula em encontrar uma origem nobre para si na Europa de seus avós e mesmo de identificar-se com ela. O personagem escravo músico Filomeno naturaliza a fabulação, assim como o Amo, e transita abusadamente entre as hierarquias, alegorizando o sentido barroco da identidade em questão. O jazz é o produto crioulo, antropofágico e barroco de negros cuja origem apagada na história foi substituída pela fabulação nos *spirituals*, num caminho musical que renovou a música moderna no mundo todo. É significativo que Carpentier tenha criado por meio de Filomeno a unidade da experiência americana, cuja fronteira é o México.

Palavras-chave: Barroco, antropofagia, literatura latino americana.

ABSTRACT. Latin-American Literature and national allegories present in the “novella” *Concierto Barroco*. The problematical identity of Latin America is reflected on the recurrence of the theme in the literature created in this part of the continent. The images of Caliban and anthropophagy and the attribution of a Baroque meaning to the Latin American experience characterize an expressive part of such literature. By means of the character Amo, Carpentier's *Concierto Barroco* exemplifies the difficulties of the Creole elite in finding a noble origin for themselves in their ancestors' Europe, and in identifying themselves with it. The slave musician Filomeno and Amo naturalizes narrative, whereas Filomeno provocatively transits between the hierarchies, turning the Baroque meaning of identity into an allegory. Jazz is a Creole, anthropophagic and Baroque product whose erased origin was replaced by the fabled narrative in the Spirituals that renewed modern music. It is important to emphasize that Carpentier created, by means of Filomeno, the unity of the American experience whose frontier is Mexico.

Keywords: Baroque, anthropophagy, Latin-American literature.

Introdução

Tratando-se da literatura da América Latina, primeiro pontuamos a existência problemática deste quase continente enquanto conjunto de culturas variadas, além de ressaltar a multiplicidade das produções e projetos literários de seus países. Essa visão de conjunto das literaturas ibero-americanas justificaria-se pela existência de traços semelhantes entre os diversos países, sua história colonial, além da comum influência francesa:

Estes traços seriam naturalmente devidos ao fato de os nossos países terem sido colonizados pelas duas monarquias da Península, cujas afinidades eram notórias; ao fato de terem conhecido a escravidão, como regime de trabalho, a monocultura e a mineração, como atividade econômica; de passagem

em geral por um processo amplo de mestiçagem com povos chamados “*de cor*”; de terem produzido uma elite de “*crioulos*” que dirigiu o processo de independência em períodos sensivelmente paralelos, e depois o capitalizou em benefício próprio, a fim de manter mais ou menos intacto o estatuto econômico e social (CANDIDO, 1989, p. 200) (grifo do autor).

Como bem salienta Ahmad (2002), a heterogeneidade coexiste nos países de capitalismo atrasado, entre os quais os latino-americanos, e também nos países de capitalismo avançado. Então, para o ensaísta indiano, o mundo é um conjunto em que as partes caracterizam-se internamente pelos conflitos entre o capital e o trabalho, refletidos de modo heterogêneo nas literaturas dos países. Contrapondo-se ao teórico norte-americano Jameson, para quem toda a literatura de “Terceiro

Mundo” representaria uma “alegoria nacional”, Ahmad esclarece que esse tipo de alegorização acontece, por exemplo, também nos Estados Unidos como nos demais países do “Primeiro Mundo”. As generalidades quanto aos projetos estéticos são problemáticas, dadas as diversidades que compõem a América Latina.

Privilegiamos, nesse estudo, textos da literatura latino-americana que se filiam a uma possível identidade “barroca”, calibanesca ou antropofágica, por um projeto americanista. Mesmo que as disparidades entre os povos da América sejam maiores que as da Europa, pelas “tremendas distancias idiomáticas (...), sociais, cronológicas, discriminatórias” (CARPENTIER, 1984, p. 28), podemos evitar a miopia de Jameson em favor de um “barroquismo” que nos constituiria. Admitindo-se a “americanidade”, alguns intelectuais, ficcionistas e poetas perseguem nela uma imagem de feição barroca: ficcionalidade independente, valorização dos significantes e da percepção sensual, redimensionamento das paixões na aproximação do sujeito com o mundo, óticas alternativas ao racionalismo, multiplicidade espaço-temporal, identidade incógnita, o fantástico e o maravilhoso inseridos no cotidiano. A euforia dos intelectuais latino-americanos acerca da “afirmação nacional” e da “justificação ideológica” de seus interesses teóricos é herança das “projeções utópicas” da América em expectativas produzidas nos processos de Independência vistos pelas elites crioulas como a consumação utópica dos destinos do homem do Ocidente (CANDIDO, 1989, p. 141). A partir dessa situação histórica, compreendemos a recorrência do essencialismo que, sendo limitador do ficcional, também resulta de um projeto político. Portanto, o interesse romântico pela configuração de uma identidade nacional, em si já plural, filiada às dos demais países da América Latina, está vinculado a uma perspectiva que nos contrapõe ao colonizador, como seu “outro”.

Sabemos que a antropologia, ciência tributária da consideração do “outro” redimensionado no contato com o americano autóctone, tem estudado as culturas do Novo Mundo que emergiram na consciência fracassada Ocidental/mundial já num primeiro momento como utopia terrena, lugar da alteridade (FIGUEIREDO, 1994, p. 18). As colônias financiaram o projeto moderno, a partir do século XVI. O mito da distinção entre povos naturais e povos civilizados vem sendo substituído por uma visão plural da história que inclui memória e esquecimento, de modo a abarcar os processos históricos, vivenciados por nós, adequados à nossa

formação cultural “híbrida” (CANCLINI, 1997). Os europeus construíram uma tradição viabilizada pela escrita, herança greco-romana disseminada pelo cristianismo, que empresta sua feição ao Ocidente, enquanto convive e mistura-se às mais diversas manifestações religiosas. O sincretismo religioso exemplifica a conquista do colonizador pelo colonizado. No sentido oposto ao da linearidade histórica, os ameríndios, sendo ágrafos, vivenciavam uma temporalidade circular dentro de uma tradição oral que integrava o homem à natureza favorecendo a abundância comum dentro de suas sociedades (CLASTRES, 1990). Os africanos, como grande parte dos autóctones, tiveram suas línguas suplantadas, no processo de escravização, sendo que essas línguas eram o veículo de sua tradição oral, resistente pela apropriação do outro e reelaboração de si que conta apenas com “rastros/resíduos” (GLISSANT, 2005, p. 19). Também muitos povos de todos os continentes somaram-se a nossa mestiçagem desde que a América entrou para a consciência do Ocidente como espaço de multiplicidade.

América latina: Caliban atropófago barroco

Tomando-se a memória como uma tesoura afetiva de imagens acessadas como um portal espaço-temporal; uma “coexistência de tempos” (BOSI, 1977, p. 13) própria da imagem poética encontra correspondência nessa “pluralidade de tempos” característica da América (FIGUEIREDO, 1994, p. 21), cuja identidade em construção encontra formas nas imagens: de Caliban por Retamar (2005), na antropofagia e no barroquismo. As três imagens poéticas colocam em relevo as diferenças entre as noções de espaço e tempo relativas a colonizadores e colonizados. Colonizados, temos pouca familiaridade com nossa própria história, em privilégio à do colonizador. O interesse documental recorrente na literatura latino americana vem ao encontro dessa falta.

Os costumes das aldeias americanas correspondiam às necessidades da “sociedade de abundância” (CLASTRES, 1990, p. 143) caracterizando tipos de cultura diversos das noções ocidentais de história, escrita, estado e mercado. Híbrido da civilização e de culturas primitivas, o difundido interesse intelectual-emocional (imagético de Caliban) dos intelectuais latino-americanos pela nossa identidade recorre à história e antropologia, esta ciência tardia dos séculos XVIII e XIX. Refiro-me, novamente, à imagem de “Caliban”, que inspirou o teórico Retamar a ler o personagem de “A tempestade” de Shakespeare como representação

positiva do autóctone americano. Esta metáfora repercute em estudos realizados por toda a América Latina. No que se refere à contribuição dos negros para a América, a história contempla seus focos de resistência, como quilombos, culinária, religiosidade, contribuições lingüísticas, as igrejas que ergueram, filhos eminentes, o folclore, a arte. Soma-se à parcela africana da América a história das civilizações sem história, que diz respeito às situações de contato entre as culturas dos “povos testemunhas” (GLISSANT, 2005, p. 15) autóctones, além de mitos coletados e observações antropológicas. Tal contato resultou em transfiguração desfigurada e não-democrática de tempo, espaço e miscigenação do Velho com o Novo. A contribuição do Velho tornou possíveis o Estado, a escrita, a História, o mercado (CLASTRES, 1990, p. 133), os etnocídios, a escravidão, o latifúndio, a inserção na civilização, sem esquecer que dela herdamos inclusive a literatura, como nos lembra Candido (1989).

Encontrar na miscigenação uma essência latino-americana e valorizar sua positividade são pontos comuns nas obras de Oswald de Andrade e Retamar. As imagens do antropófago e de Caliban, diversamente, contrapõem-se aos discursos de história oficial para demonstrar os processos por que incorporamos o mundo e nos constituímos como parte dele (RETAMAR, 2005, p. 148-149). Enquanto a perspectiva de Caliban deve-se ao elogio da observação daquilo que nos seria próprio, o cosmopolitismo antropofágico recusa qualquer essencialismo em proveito da deglutição do colonizador. Retamar considera a metáfora antropofágica um absurdo bestial, que objetivava alarmar, sobretudo o burguês, numa atitude de sobressalto provinciano que imitaria o espírito das vanguardas européias. Para Carpentier (CHIAMPI, 1980, p. 160), a pré-lógica nos seria natural, mas artificialmente forjada pelo europeu. Ao contrário da imagem de Caliban, específica dos colonizados, a antropofagia é uma prática de povos do mundo inteiro, que inclusive sobrevive sutilizada em cerimônias modernas. Na trajetória da vida-obra oswaldiana, à antropofagia vanguardista seguiu-se a maturidade relativa ao que Retamar considera o maior trabalho desse poeta de espírito anárquico: “A crise da filosofia messiânica” (1950). No espaço ilimitado da utopia, Oswald pode dialogar mesmo com Retamar. O messianismo antropofágico possui pontos de contato entre o projeto político calibanesco e a carnavalização oswaldiana. De acordo com essa tese, o mundo se divide entre o Matriarcado antropofágico e o Patriarcado messiânico. O primeiro vai engolindo o segundo, aliado às conquistas técnicas, o que resultaria na

solução dos problemas atuais do homem e da filosofia. A técnica da civilização acabaria por possibilitar o ócio próprio de nossa extinta vida natural, pois pela preguiça, a mãe da fantasia, da invenção e do amor, nos seria restituído o instinto lúdico. O Matriarcado diz respeito ao “filho de direito materno”, à “propriedade comum do solo” e ao “Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado”. O Patriarcado representa as relações de poder pelas quais uma classe dirige outras de acordo com as propriedades, o direito como defesa dos interesses da classe dominante ao invés de qualquer direito natural, o Estado como organização coercitiva personificadora da lei que nega, “pela coação, a própria natureza do homem” (ANDRADE, 1970, p. 80).

Não há pecado do lado de baixo do equador, segundo o axioma célebre. Na perspectiva positiva do “Matriarcado Pindorama”, a extrema violência da colonização teria favorecido a sobrevivência do pensamento pré-lógico indo-africano, do qual se alimentou o que viria a ser, no século XX, o “boom” de produção e consumo de nossa literatura fantástica. O fantástico e o maravilhoso seriam variáveis da cultura latino americana, admitindo-se que ela assumia uma feição barroca. Porque não há pecado, veio ao paraíso a esquerda burguesa anti-feudal do século XVIII: jesuítas, utopistas, desiludidos do Velho Mundo decadente de Spengler, colonos pobres e sonhadores, depois anarquistas, antropólogos, artistas a procura de cor, biólogos. Mas não somente essa parcela predominantemente ibérica com suas imagens medievais do Novo Mundo. Ainda não há pecado sob as formas da arbitrariedade e da impunidade. Não haver pecado torna possíveis a violência e a positiva deglutição do Bispo Sardinha, imagem oswaldiana de selvageria e resistência revolucionária. O canibal devorou o bispo Sardinha numa imagem vivíssima na sátira mestiça oswaldiana. Também as expulsões dos Holandeses e da Reforma religiosa são situações históricas de importância simbólica na poética-utópica do “Matriarcado Pindorama”. A Contra-Reforma, instrumentalizada por jesuítas descendentes de árabes, morenos, guerreiros e mestiços, é valorizada pelo olhar de Oswald como a negação da razão e sistematicidade que construíram os projetos de civilização daqueles países que nos seriam opostos: Holanda, Estados Unidos, Alemanha (FIGUEIREDO, 1994, p. 24). Assim, mesmo o elemento europeu teria favorecido a mistura e o sincretismo.

Agora, discutiremos algumas questões relativas ao “Concierto Barroco”, de Alejo Carpentier, que alegoriza os processos culturalmente interativos da colonização, sendo ao mesmo tempo ficção barroca

independente. O herói mexicano é descendente de europeus, juntamente com seu escravo músico e admirador de Lou Armstrong, viaja para o Velho Mundo em busca da própria origem. Por meio dessa trama, Carpentier superou o essencialismo ao privilegiar a integração ao mesmo tempo que incorporou o elemento norte-americano, por meio do *jazz*, à problemática americana.

A galeria do Amo

No primeiro capítulo de “Concierto Barroco”, de Carpentier, o narrador apresenta a galeria do protagonista Amo, por meio de que alegoriza a regência barroca dos tempos históricos: a antiguidade greco-romana e o “outro” americano do século XVI. Com o descobrimento da América, a Europa também se descobre em contrapartida a esse outro. Tomando a Grécia por origem, os colonizadores traçam um caminho histórico unificado sobre a diversidade de povos de que se compôs a Europa em proveito do valor que poderia distingui-la e justifica-la perante o colonizado: o ideal civilizador. Similarmente, o mexicano Amo estende à antiguidade a compreensão que parece ter da própria origem, sendo descendente de europeu. A memória do aristocrata mexicano é representada em moldes europeus nas pinturas de sua galeria e na ópera “Montezuma”, sendo que em ambas encontramos representações da Grande História que narra a conquista do México. Os impérios de lá e de cá ofereceram à representação histórica a grandiosidade fabulosa que o poder encena “en el gran teatro de los acontecimientos” para aquele que viaja, vê e narra. O teatro é um motivo barroco recorrente na novela. A programática novelística americana de Carpentier representa a história nos terrenos da fabulação. As linguagens com que o texto dialoga (a música, a pintura, a arquitetura renascentista italiana) contribuem para movimentar sentidos barroquizados de uma história encenada. A síntese barroca dessas linguagens começa nos séculos XVI, XVII, quando a Europa encontra a América e salta da decadência medieval com opulência. A modernidade nasce contemporaneamente à visão do paraíso americano e às utopias de que as revoluções são filhas. O paraíso da religião deixou de ser apenas a alternativa ao inferno pós-morte, para ser a promessa terrena da conquista feita aos eleitos: cada Próspero europeu, e sua descendência aristocrática. Também uma nova geografia tropical materializou o paraíso do homem e da mulher nus: o lugar da ausência de pecado. Imagens inspiradas pela inédita alteridade americana ambientaram a auto-representação do barroco europeu. O barroco italiano nos legou imagens claramente etnocêntricas

como tentativas de alteridade. A Grande História barroca, fabulada “en el gran teatro de los acontecimientos” (CARPENTIER, 1975, p. 11), converge anacronicamente as imagens mais remotas da antiguidade grega ao primitivismo americano. O quadro das grandezas, entre o retrato naturalista da sobrinha casta-ardente e o do dono da casa, narra o embate entre os impérios de Montezuma e do herói Hernán Cortés.

Pero el cuadro de las grandezas estaba Allí, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado em Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país (CARPENTIER, 1975, p. 10).

“Tres belas venecianas”, da pintora Rosalba, criou no Amo expectativas acerca das mulheres européias, que se frustrariam após a viagem do México à Itália. A utopia terrena, transferida da América para a Europa, atrai o Amo que se verá contrastado com o *outro* da civilização, se caracterizará como Montezuma no Carnaval e retornará Índio para a própria terra, que descobriu não ser a Europa de seus avós. A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca (CARPENTIER, 1975, p. 97). O Amo criou expectativas fabulosas, com base na representação pictórica rococó realizada pela italiana Rosalba Carriera (1675-1757), de encontrar na prostituta européia a extrema sensualidade pictural graças a sua experiência com a mulher americana: a esposa “casta y buena”, santa barroca, e a amante a quem chingou, no dia do enterro de sua companheira, de “fregona de pátios, rayadora de elotes” (CARPENTIER, 1975, p. 13). O Amo sonha com a mulher veneziana cuja “sonrosada poma de um peito” (CARPENTIER, 1975, p. 12) entreveria enquanto passeasse pelos canais. Mas quem lhe exhibe os peitos despididamente é sua amante americana. O protagonista frustra-se tanto com a mulher européia, como com a Itália e a miopia européia perceptível por meio da ópera de Vivaldi, “Montezuma”, que tematiza a conquista do México, a respeito de que grita no fim da execução: “Falso, falso, falso; todo falso” (CARPENTIER, 1975, p. 88). A sensaboria da estética barroca européia e de suas mulheres contrasta com a sensualidade americana, que no primeiro capítulo havia sido reforçada pelo relato das experiências do Amo com a mulher na América, no primeiro capítulo:

“(…) la visitante noturna se puso las tetas al fresco, cruzando las piernas con el más abierto descaro, mientras la mano del Amo se le extraviaba entre los

encajes de las enaguas, buscando el calor de la “segrete cose”, cantada por el Dante” (CARPENTIER, 1975, p. 13) (grifo do autor).

O discurso do Amo converge sagrado e profano, Dante e erotismo. A alegoria das situações peculiares da mulher e do escravo americanos ocupa a primeira parte da narrativa, deixando clara a posição ativa desses “subordinados” que se portam como senhores. Essas inversões de expectativa – a valorização da mulher europeia pela sensualidade conhecida na americana, a insolência do escravo, a equivalência do alto com o baixo – caracterizam o barroquismo dessa novela.

Filomeno: profano popular e mística revolucionária

Na segunda parte da narrativa, os barrocos europeus, juntamente a Filomeno e Montezuma, alegorizam as influências e contatos entre as culturas. Devido à viagem, a história recria-se na perspectiva fabulosa que, para o Amo, a Europa perdera. Para Vivaldi “En América, todo es fábula: cuentos de Eldorado y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Ojejones que se nutren de jesuítas...” (CARPETIER, 1975, p. 91). No capítulo seguinte, o Amo faz a crítica à representação histórica do europeu.

De fábulas se alimenta la Gran Historia (...). Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llanan “fabuloso” cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer – marcó el indiano una pausa -: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso” (CARPENTIER, 1975, p. 97) (grifo do autor).

A história futura alimenta-se da utopia na América, quando o Europeu parece a si mesmo já situado no futuro. O Indiano positiva a compreensão fabulosa da história em toda a narrativa, a exemplo dele mesmo e de seu escravo que tomam as tramas de Shakespeare, os personagens Medeia e Dom Quixote como verídicos.

Como ler o personagem Filomeno ante a afirmação de Sarlo sobre a morte da cultura popular (SARLO, 2004, p. 100) após sua objetivação científica? As mídias, primeiro a imprensa de Guttemberg, depois a invasão da cultura áudio visual no século XX, teriam exterminado a cultura popular que nunca existiu em estado puro. O negro trazido para a América como escravo renovou a música moderna. Dos guetos à incorporação pela indústria cultural, a música negra transformou-se em produto de ampla difusão por todo o mundo e em convergência ainda atual com os ritmos locais. O escravo-músico Filomeno permaneceu na Europa

após a partida de Montezuma, fazendo questão de ver Armstrong, com o qual obviamente identificava-se, também negro, americano e músico. O Índio, ao fim da novela, volta para a América, onde a utopia terrena espera por ele e sua prata. O afro-americano, no entanto, indiferente ao mito da origem, desterrado por séculos, permanece na Europa atraído pelo ritmo universalizante do *jazz*: música barroca afro-americana. O final do “Concierto Barroco” desestabiliza os lugares das culturas, nacionalidades, interesses, representantes, forças e fraquezas. As culturas mais frágeis têm sua memória apagada pela indústria cultural, outras se fortalecem. O advento do áudio-visual, veículo difusor do *jazz* por todo o mundo, substituiu a execução cotidiana da música popular, que foi relegada aos discos e rádios, o bem comum converteu-se em mercadoria, agora transformado em “tradição popular” para colecionadores e amantes da música, portanto morto na vida. Criou-se uma tradição jazzística difundida por suportes cujo advento coincide com a morte da música popular negra. O personagem nomeado Filomeno (negro, escravo e músico) contrapõe-se ao Amo, sem nome e em busca de identidade. O músico alegoriza a renovação cultural a partir da produção popular em permanente relação com diferentes classes e nacionalidades. A discussão acerca das diferenças consolida a prática intelectual alheia à legislação e à profecia (SARLO, 2004). Legislar acerca do cânone ou profetizar concorre para ignorarmos que são as classes populares que tradicionalmente ocupam-se da renovação da linguagem cujo reconhecimento, apropriação e elaboração caracterizam a atitude antropofágica.

A crítica à obra de Carpentier divide-se em recebê-la como uma “ontologia de América Latina”, ou em analisar os “textos inseminadores de las teorías americanistas” (CHIAMPI, 1980, p. 155). A biografia de Carpentier situa sua voz: de Havana a Paris. Chiampi intriga-se com o silêncio do cubano-europeu acerca de sua intertextualidade e convivência com os surrealistas franceses, o que sugeriria conflitos acerca de sua inserção na cultura europeia. Aproveitando o maravilhoso vanguardista, as utopias e alteridade românticas como a independência formal barroca, o americanismo de Carpentier parece-nos antropofágico, na medida em que supera o essencialismo em direção ao universalismo. A antropofagia é trans-histórica como o barroco americano, extrapolam a perspectiva espaço-temporal linear. Para Carpentier, já éramos originais antes que nos oferecessem a originalidade como meta.

No capítulo V, de musicalidade saliente na forma e no tema, antes de ser executado o concerto que

une as setenta órfãs, os barrocos europeus e Filomeno, temos a descrição de uma outra pintura reparada pelo escravo no orfanato onde o grupo se refugiou para o fim de noite. A pintura figura a cena mítica fundadora do ocidente cristão: Eva sendo tentada pela serpente. A seguir, o afro-americano canta quadrinhas que invocam o momento do bote por meio de uma musicalidade sibilante que reproduz o movimento do animal, dessa vez positivado. O tratamento íntimo, “mi negra”, quebra a tenção que o ritmo tortuoso da cobra inspirara ao pintor, pois para o negro o jogo do ritmo imprevisível da serpente é sua terra.

- Mentira, mi negra,
ven, ven, ven.
Son juego é mi tierra,
Ven, ven, ven.

O escravo interpreta o assassinato da serpente com uma faca e grita

-La culebra se murió,
Ca-la-ba-són,
Son-son.
Ca-la-ba-són,
Son-son
(CARPENTIER, 1975, p. 57).

Ao que o coro dos demais, puxado por Vivaldi, contagia-se por um ritmo e sonoridade adulterados: “Kábala-sum-sum-sum”. Então, a interpretação musical e popular de Filomeno revê a narrativa pictórica renascentista.

Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del outro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatório, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorriendo las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván, que dejaba se ser boba cuando de cantar se trataba – en aquella cãs consagrada a la casa consagrada a la música y artes de tañer, donde, dos dias antes, se había dado un gran concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca... – “Ca-la-ba-són-són-són – cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. – Kábala-sum-sum-sum – respondían el veneciano, el sajón y el napolitano (CARPENTIER, 1975, p. 58).

A forma livre do improvisado democratiza e ritualiza a prática musical que fabula a memória cultural cristã, comum a aristocratas, escravos, bobas, trabalhadores, eruditos, europeus e americanos. A contribuição de Filomeno desestabiliza os modelos culturais. Nesse momento, o escravo libera os

demais de seus lugares fixos para a dança. A dança do grupo simboliza a própria trans-historiedade barroca em seu drible das hierarquias. No entanto, Carpentier não relega a libertação da humanidade exclusivamente aos momentos de dança e execução da música. Adiante, no capítulo VIII, o escravo reflete sobre o papel revolucionário que os pobres têm no processo histórico. “Y los que tienen plata no aman las revoluciones...”. Adiante, passeando com o Amo por um loja, Filomeno encontra admirado a letra espiritual e a partitura difícilíssima de “El Mesías”, que Haendel escreveu para o instrumento trompete. O negro quer tocar trompete para pôr em ação o poder místico do instrumento. “Por ello es que suena tanto en Juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta” (CARPENTIER, 1975, p. 101). O Índio, anteriormente Amo, pondera que esse ajuste terá que esperar pelo juízo final, ao que o negro responde: “No tengo tiempo para esperar tanto tiempo” (CARPENTIER, 1975, p. 102). Filomeno permanece na Europa depois do retorno do Índio para ver o concerto de Armstrong.

Venecia parecia hundirse, de hora en hora, em sus águas turbias y revueltas. Una gran tristeza se cernía, aquella noche, sobre la ciudad enferma y socavada. Pero Filomeno no estaba triste. Nunca estaba triste. Esta noche, dentro de media hora, sería el Concierto – 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 (CARPENTIER, 1975, p. 103-104).

A ópera “Montezuma” de Vivaldi parece disparatada ao Amo, por uma flagrante ignorância do ocorrido na América. O italiano ofende a memória histórica do aristocrata mexicano. Isso contribui para a reavaliação do europeu por parte dos viajantes americanos e evidencia as diferenças entre eles e os europeus. Como exemplo de renovação artística, o capítulo V apresenta a contribuição musical de Filomeno ao impasse gerado por limitações do barroco europeu: o ritmo compassado e a aproximação artificial do profano popular ao misticismo erudito.

O concerto barroco, executado no orfanato e no *show* de Armstrong, oferece uma alegoria da história aludindo aos sentidos não intelectuais da pele e do ouvido. A partitura, na perspectiva arbitrária da escrita, caracteriza a música erudita européia. Como resposta à linearidade da música medieval, a polifonia barroca constrói um emaranhado de linhas melódicas que se correspondem harmonicamente ou conflituosamente. No concerto, elas alternam-se, a

exemplo da relativa pluralidade significativa da novela. Relativa, pois se trata de uma alegoria que marca as diferenças entre europeus e americanos segundo o projeto político da americanidade. Filomeno e os barrocos são solistas, as órfãs são o coro e os instrumentos de base no concerto do orfanato. As particularidades culturais dos músicos ajudam a compor o todo múltiplo de que o concerto prescinde. O ritmo livre do negro ilustra a tradição oral e sua pujança. Europeus e americanos executam juntos uma improvisação musical no orfanato, no momento em que as hierarquias são momentaneamente suspensas e o ritmo de caldeirões do negro impõe-se aos instrumentos dos eruditos. “Diablo de negro! – exclamaba el napolitano: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales”, enfatiza Haendel (CARPENTIER, 1975, p. 60). Durante esse concerto, as setenta órfãs que compunham a filarmônica do maestro Vivaldi riem e batem palmas, depois dançam. Uma delas, “Catarina del Cornetto”, agrada-se de Filomeno e presenteia-lhe com seu trompete antes que todas desaparecessem ao final como “animas de teatro” (CARPENTIER, 1975, p. 61).

Consta na biografia do frade Vivaldi que ele realmente chegou a morar num orfanato e compôs inspirado na convivência com os órfãos. A harmonia européia de Vivaldi (italiano), Haendel (saxão) e Scarlatti (espanhol), foi devorada pelo ritmo quebrado de Filomeno, resultando no que Haendel trataria depois como mera *jam session*: improvisação musical, dança, ritual coletivo em resgate da primitiva função da arte, jogo da imprevisibilidade melódica sempre única. O *jazz* é crioulo, no sentido que Glissant (2005) atribui a essa mestiçagem harmônica, filho da devoração antropofágica que o colonizado fez do colonizador: música e religiosidade. Desdobramento dos *spirituals* de domínio popular, no *jazz* convergem espiritualidade e corporalidade, o humano desterrado (representado pelo negro) e sua travessia. No capítulo final, Armstrong executa “Go down Moses e Jonah and the Whale”, que tematizam o desterro de Moisés e Jonas, personagens bíblicos com que os afro-americanos identificam-se. A diáspora de Moisés interessa mais que o sacrifício de Cristo, a promessa da terra – utopia do exilado, cativo e viajante – alimenta uma atitude de vitalidade contrária à do “escravo cristão” (ANDRADE, 1970). As relações culturalmente vivenciadas entre o negro americano Filomeno e o *jazz* são de conteúdo e forma, no sentido de que esse gênero musical é a própria forma crioula de experiência cultural do elemento negro da

americanidade.

A galeria do Amo é o ponto de partida de uma busca da origem que aproxima o aristocrata Montezuma (o Amo, o Índio) dos músicos europeus. A abordagem de Vivaldi, na ópera, os afasta e cria nele o desejo de retorno à América. Mesmo a experiência do Carnaval italiano, que traz o teatro para a rua democratizando-o, que dilui os limites entre o popular e o cânone, além da suposta suspensão de valores (que exclui prostitutas e Filomeno), inspira Vivaldi a compor uma ópera. A ópera de Vivaldi alegoriza, na novela, um artificialismo de fábula alheia à história. Sua grandiloquência sustenta-se graças à engenharia da máquina instalada no lugar oficial do teatro. Vivaldi exemplifica a opinião do Amo de que o europeu perdera a percepção dos sentidos abertos que a fábula constrói do ser histórico, liberando-o para o futuro. O conteúdo cultural americano é deturpado pela ópera que representa a história do outro apenas como tema exótico.

Haendel critica a irreverência do público no carnaval de Veneza, afirmando que “en su patria, escuchaban la música como quien estuviese en misa” (CARPENTIER, 1975, p. 47). O saxão não compartilha da cultura carnavalesca que mistura o profano popular à função mística da música que os eruditos contribuíram para sacralizar dentro dos moldes cristãos. No capítulo VIII, Filomeno encontra em uma loja certa partitura de Haendel com dizeres proféticos que associam o trompete à revolução.

The trumpet shall sound
And the dead shall be raised
Incorruptible, incorruptible,
And we shall be changed.
And we shall be changed!
The trumpet shall sound,
The trumpet shall sound!
(CARPENTIER, 1975, p. 100).

O trompete de Armstrong, no concerto final de *jazz* barroco, tem ecos nos personagens bíblicos Moisés e Jonas, com ressonâncias revolucionárias para o negro.

Conclusão

A alegoria dessa novela-concerto propõe uma compreensão corporal, sensual, barroca e americana, contrapondo-a ao saber intelectual já esgotado pelo velho mundo. Essa visão cósmica primitivista, também pontuada por Oswald, apresenta-se como enigma de unidade que escapa à compreensão histórica. A imagem americana seria barroca, nela o tempo e o espaço transitam anacronicamente por

subterfúgios de línguas suplantadas: substratos. A essência americana não tem essência, favorece a integração com o outro, sendo a América também a revisão desse “outro” e seu espelho. Uma americanidade barroca é um paradoxo, já que os pólos se fecundam e se reconduzem a ritmos próprios e revigorados. Desde o século XVI, o paraíso foi encontrado, violado e miscigenado. Por mais que tenha havido morte, proliferou uma vida nova de viajantes, autóctones e cativos. E como estamos aqui, um eixo nos atravessa a todos por esse solo em que plantamos e devoramos, morremos porque nascemos, somos daqui como alguns rios são daqui. O México representado, no primeiro capítulo, por uma linguagem que retine à prata do Amó, torna-se o lugar do Índio que regressa da Itália. A alegoria barroca oferece uma cosmovisão por ações mundanas como a do Amó urinando na vasilha de prata, imitado pelo primeiro escravo Francisquillo que urina na vasilha de barro: “Aquí lo que se queda... Acá lo que se va” (CARPENTIER, 1975, p. 8). Os tempos e os valores heterogêneos da prata e do barro alegorizam uma compreensão humanizada do homem por sua corporalidade. O exercício da alteridade, descoberto pelo europeu junto com a América, transpõe a morosidade do relógio, do tempo medido e da utilidade lógica da prata, para inspirar no humano sua ligação afetiva com o mundo mediante o corpo. O tempo histórico do relógio fecha a novela, mas a energia de Armstrong deixa soando indefinidamente o concerto. A contribuição do barroco americano exemplifica-se pelo descendente de escravo Armstrong, assistido atenciosamente pelo escravo Filomeno. O percussionista, aprendiz de trompete, nos permite perceber a dimensão revolucionária do ritmo americano no trompete de Armstrong, cujo misticismo aproxima o tema popular do amor profano ao ritmo do corpo: “I can’t give you anything but love, baby” (CARPENTIER, 1975, p. 107).

Referências

- AHMAD, A. A retórica da alteridade de Jameson e a “Alegoria Nacional”. In: AHMAD, A. (Ed.). **Linhagens do presente**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.83-107.
- ANDRADE, O. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANCLINI, N. G. Das utopias ao mercado. In: CANCLINI, N. G. (Ed.). **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997. p. 31-66.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. (Ed.). **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CARPENTIER, A. **Concierto Barroco**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- CARPENTIER, A. **Ensaio**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- FIGUEIREDO, V. F. F. Na ilha da utopia. In: FIGUEIREDO, V. F. F. (Ed.). **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. p. 15-36.
- GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- RETAMAR, R. F. **Todo Caliban**. Buenos Aires: GLACSO, 2005.
- SARLO, B. Culturas populares velhas e novas. In: SARLO, B. (Ed.). **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. p. 99-122.

Received on February 28, 2009.

Accepted on June 1, 2010.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.