

CONCIERTO BARROCO: DESDOBRAMENTOS MUSICAIS

Isabel Jasinski
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

RESUMO: *Em Concierto Barroco, o tópico “Conquista do México” passa pela representação musical do tema no centro de produção cultural do cânone. Tal movimento se realiza pela interação entre palavra e música na trama da obra. A concepção barroca articula os fatos históricos com a ópera e o carnaval. Se naquela prevalece a ascendência da voz sobre os instrumentos, o concerto e o carnaval servem para configurar a polifonia recolocando, na obra literária, as referências temporais, espaciais, físicas e psíquicas do ser americano.*

PALAVRAS-CHAVE: *Barroco; literatura; música.*

ABSTRACT: *In Concierto Barroco, the chapter “Mexico Conquest” talks about the musical representation of the theme in the center of cultural production. Such movement takes place through the interaction between word and music in relation to the plot of the book. The barroc conception articulate the historical facts with the opera and the carnival. In an opera, the voice stands out above the instruments, the concert and the carnival are there to configurate the polyphony, replacing time references, the space, physics and psiquics of the American Being.*

KEYWORDS: *Barroc; literature; music.*

Os estudos críticos realizados no campo do Novo Romance Hispano-americano acentuam freqüentemente os temas do realismo maravilhoso, no estilo García Márquez, ou dos jogos experimentalistas de Cortázar, do neobarroco, com Severo Sarduy, Cabrera Infante e Lezama Lima, ou mesmo do Novo Romance Histórico, porém pouco se fala sobre renovadas tentativas de expressão que puseram em contato linguagens diferentes como a palavra literária e a imagem ou a música, a não ser quando elas estão relacionadas com os meios de comunicação de massa, como em Manuel Puig. Sabe-se muito bem que Julio Cortázar amava o jazz, muitos de seus contos o registram para além da simples temática, e Carpentier era apreciador de música erudita. Convém lembrar que as realizações artísticas desse movimento cultural latino-americano, que projetou internacionalmente o nome de inúmeros escritores do continente, e congelou um modelo de produção literária em prosa, buscou formas variadas para superar os limites expressivos do cânone ocidental, associando a subjetividade do artista, ligada à temática americanista, com a técnica vanguardista de linguagem e a liberdade de expressão. Diante disso, propomos oferecer uma leitura diferenciada de *Concierto Barroco*, de Alejo Carpentier (1988), publicado pela primeira vez em 1974, que considere na obra sua compleição material (enquanto articulação do corpo, movimento de significação e suporte técnico), anterior aos determinantes da história, quanto à mútua interferência da literatura e da música para a composição da trama.

Ao ponderar sobre a existência de personagens como Antonio Vivaldi, revisitando a história mexicana, ou Louis Armstrong, o hispanista norte-americano Seymour Menton, em *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993), engaveta *Concierto Barroco*, porque admite uma precedência da história sobre a narrativa, do passado sobre a narrativa do passado, acentuando seu vínculo realista. Alejo Carpentier sempre se interessou pelos temas históricos, não há dúvida, conforme o demonstram seus inúmeros livros que tratam do assunto, porém seria reducionista listá-lo como escritor de novos romances históricos. No caso dessa obra específica, em forma de apêndice e nota, que bem podem ser apócrifas, ele inclui fac-símiles do programa da ópera "Motezuma", de Vivaldi, e faz menção a dados que corroboram o fundamento histórico da obra. No entanto, tendo já se esgotado a euforia do "boom" dos anos 60, apesar de não prescindir de recursos como a interferência do mito na história ou a quebra da linearidade temporal, o autor centra-se muito mais no trabalho sobre a expressividade narrativa, o que o aproximaria da estética neo-barroca, de seus conterrâneos jovens escritores, apesar de sua discordância ideológica (Carpentier sempre se preocupou com desenvolvimento de uma identidade nacional, enquanto seus companheiros respondiam a ímpetos internacionalistas). Entretanto, a condição barroca da obra do escritor cubano vai muito além do que possamos deduzir pelo título, tema e contexto ficcional; nós a encontramos na conformação da ação dos personagens e na evolução do argumento, afirmando-se, pela música, como obra de literatura barroca.

Assim como a história, o interesse pela música marcou a produção intelectual de Alejo Carpentier, concretizando-se principalmente em várias crônicas publicadas durante os anos 50 no jornal *El Nacional*, de Caracas, e reunidas sob o título *O músico em mim*, publicado no Brasil em 2000. Seu domínio da técnica e sua experiência ficam evidentes pela erudição musical que fundamenta seus textos, associando o conhecimento de grandes músicos,

partituras e estilos do passado com a pertinaz informação sobre as produções contemporâneas. Vale apontar para algumas idéias que terão relação direta com a análise do romance *Concierto Barroco*, desenvolvidas sobre o tema do Barroco em torno à música, como a possibilidade de improvisação no canto e no baixo-contínuo, marcando a ascendência do indivíduo (principalmente o solista, no Barroco médio europeu) sobre a diversidade dos instrumentos, o que não comprometia o caráter racionalista das elaborações musicais, cujas notas obedeciam antes à necessidade de expressão que às emoções. Sobre a ópera, particularmente, ele chama a atenção para a importância da música na realização literária no teatro clássico e na trovadoresca medieval.

Temos que lembrar que as tragédias gregas foram óperas, com suas árias, seus cantos, seus coros, suas lamentações antifônicas (veja-se, a respeito, a versão de Sófocles, por Paul Manzon, onde as partes musicais aparecem em itálico). Óperas foram, de certo modo, os mistérios medievais, com seus músicos e menestres em ação. E, desde o Renascimento até os nossos dias, o drama lírico ocidental se desenvolve constantemente, alcançando expressões tão prodigiosas como as de Wagner, de Debussy ou de Alban Berg. E nos dias de hoje estamos assistindo a um verdadeiro renascimento da ópera, após um período de transição de vinte anos, durante os quais os compositores se viram mais solicitados por questões de ordem sinfônica. Nunca o drama lírico teve mais vitalidade, na Europa e nos Estados Unidos, do que no momento atual (Carpentier, 2000, p. 309, 310).

Frente a estas afirmativas, devemos nos questionar sobre qual o papel atribuído à ópera e ao concerto na dinâmica literária de *Concierto Barroco*. Veremos que sua presença na obra não serve para repetir o cânone ocidental, no caso de um pretenso renascimento da ópera como valor literário atualizado, mas justo o contrário: sendo uma forma de criação pré-estabelecida, que se choca com certo discurso histórico requerido pelo personagem em função do tema tratado, a Conquista do México, produz-se um deslocamento de valores que acentua a consciência das relações entre arte e história, poesia e prosa, literatura e música, nacional e universal, e a reconceitualização de referências culturais relacionados ao corpo articulatório do ser latino-americano, não a significados institucionalizados.

II

A maneira mais comum de realizar-se uma aproximação entre a prosa literária e a música é, talvez, via temática, se não houver um recurso visual sobre a materialidade da palavra. É bastante óbvia a referência musical da obra de Carpentier, nas relações intertextuais, na reverência colonial “criolla” aos modelos europeus de música, encenação, por exemplo, ou na caracterização da origem social dos personagens, como o negro Filomeno. Porém, superando a obviedade, revela-se como elemento fomentador de conflitos e valores culturais, como nesta passagem em que o Amo e seu servo, Francisquillo, estão a ponto de partir para a viagem à Europa.

El fámulo, para ponerse a tono con el ambiente, tomando su vihuela de paracho, se dio a cantar las mañanitas del Rey David antes de pasar a las canciones del día, que hablaban de hermosas ingratas, quejas por abandonos, la mujer que quería yo tanto y se fue para nunca volver, y estoy adolorido, adolorido, adolorido, de tanto amar, hasta que el amo, cansado de aquellas antiguallas, sentándose la visitante nocturna en las rodillas, pidió algo más moderno, algo de aquello que enseñaban en la escuela donde buena plata le costaban las lecciones. Y en la vastedad de la casa de tezontle, bajo bóvedas ornadas de angelitos rosados, entre las cajas – las de quedarse y las de ir – colmadas de aguamaniles y jofainas de plata, espuelas de plata, botonaduras de plata, relicarios de plata, la voz del servidor se hizo escuchar, con singular acento abajeño, en una copla italiana – muy oportuna en tal día – que el maestro le había enseñado la víspera: / *Ah, dolente partita / Ah, dolente partita!*... (Carpentier, 1988, p. 16, 17).

Nesse trecho, percebemos uma perspectiva hierarquizada de valores culturais que se alterará ao longo da narrativa, o Amo deixará de ser “senhor”, para chamar-se Montezuma e, logo, *indiano*, assim em minúscula, e a referência já não será a Itália, mas o México. A temática da “Conquista do México”, por outro lado, possibilita a sua leitura como um jogo de contraponto e variações em torno a um tema, pois ele aparece como uma pintura pendurada na sala do personagem principal, no estilo renascentista, como realização operística barroca de Vivaldi, como memória cultural do mexicano. Este jogo temático, uma forma de realização do contraponto literário, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2002, p. 126), juntamente com a articulação sintática e os jogos metafóricos, pode ser observado também em relação às variações dos objetos de prata, cuja sonoridade coordenativa, e percussiva das consoantes, marca um ritmo irônico sobre o valor que tinha o México para o Amo, dinheiro; uma postura que repete, de outra parte, o clichê do colonizador.

Este recurso de origem musical na organização literária, denuncia uma grande preocupação formal por parte do autor que, como o compositor barroco, faz a expressão adequar-se ao conteúdo do pensamento, produzindo uma emoção subjugada à razão. A concepção fabular de *Concierto Barroco*, como se vê, projeta uma elaboração estrutural que definiu uma nova textualidade, onde as imagens se desdobram e proliferam significados. Deste modo, a linguagem cumpre um papel de intermediador que produz uma afinidade entre ritmo e imaginação, quebrando a diferença entre percepção e sentido, conforme compreende Gumbrecht (1994, p. 180). Carpentier individualiza sua linguagem ao relacionar a

literatura e a música, diante do deslocamento de ser e sentido ao expressar formas de sensibilidade próprios de outra época e de outros lugares, dinamizando uma significação que o texto por si só não expressaria. Porém, pode requerer uma interpretação que evidencie o diálogo hermenêutico de expressão e conteúdo, recuperando um sentido da literatura e da pintura barrocas, como consideraram Carpeaux e Gilles Delleuze, o movimento para fora da moldura, que inclui o ser histórico, não buscando a elevação espiritual característica da homofonia barroca da ópera. De qualquer forma, cria-se um estado de tensão em que a obra de Carpentier aponta para um sentimento de inadequação entre o conteúdo cultural americano (seu imaginário e as condições de emergência de sua linguagem) em relação à forma de expressão eurocêntrica, enriquecedora de sentido, por outro lado.

Seja temático, estrutural ou interpretativo, o cruzamento entre palavra literária e música se dá, antes, com o que Gumbrecht chamou de “materialidade da comunicação”, que se realiza como articuladora de significados num processo de acoplagem de segundo nível, diferente da simples percepção de primeiro nível, e que se define pelo seu caráter produtor, onde “a acoplagem engendra novos estados, previamente desconhecidos”(Gumbrecht, 1998a, p. 150). Enquanto a hermenêutica parte da materialidade da expressão, o filósofo alemão se ampara no conteúdo, como forma (exterioridade) e substância (imaginário), para abordar a materialidade incorpórea da palavra, um âmbito da comunicação em que o corpo e mesmo o suporte técnico, ou a história, intervêm na significação. No meu entendimento, a acoplagem da materialidade da palavra e da música, em relação ao conteúdo cultural, é que permite ao protagonista de *Concierto Barroco* dizer, depois da vivência da viagem: “para mi es otro el aire que, al envolverme, me escupe y me da forma” (Carpentier, 1988, p. 106).

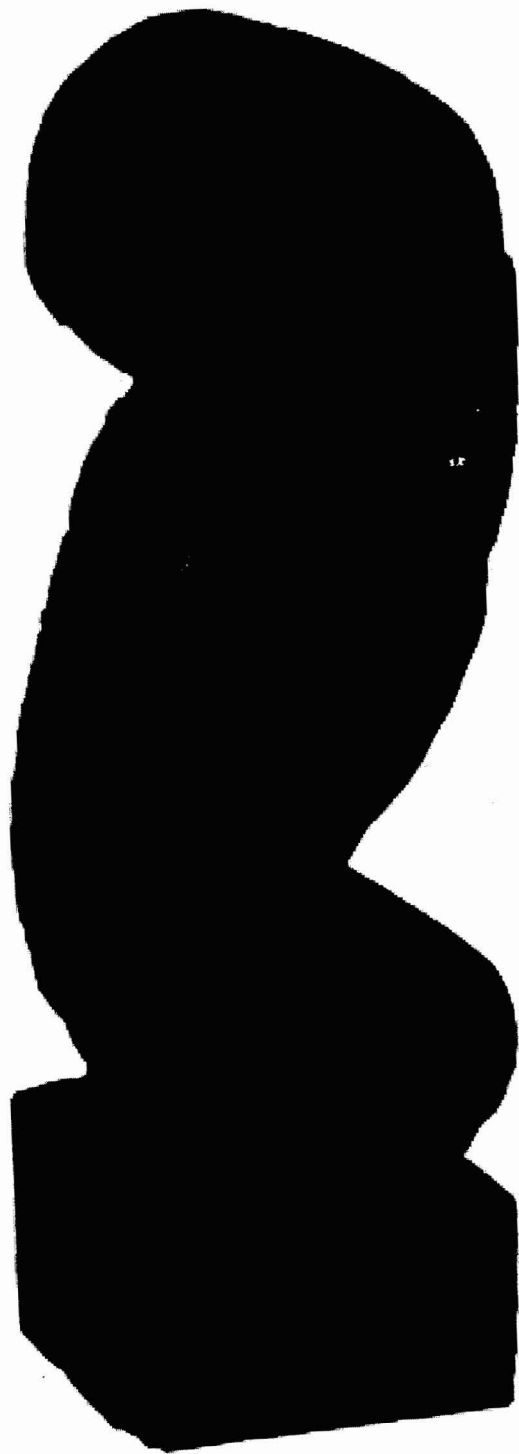
Na novela de Alejo Carpentier, a musicalidade não dá suporte para a performance da linguagem, mas sim à trama, permitindo movimentos de significado que desafiam a estabilidade dos sentidos e requisitam uma percepção vinculada à memória cultural, para além da lógica, que potencializa a significação. A relação entre literatura e música, nessa obra, define um ritmo sobre as constrições do tempo narrativo (vinculadas ao ir e vir do protagonista, aos percalços do caminho, à relação de elementos díspares, por exemplo), que renova a visada a respeito da progressão linear do tempo histórico, atribuindo-lhe outra dinâmica, subordinada à ascendência da subjetividade, um corpo, e sua possibilidade de escolha, a intervenção. Assim, produz-se a emergência de um novo estado de coisas, que revela a passagem de uma desarticulação caótica à articulação de uma nova forma, definindo um ritmo, correspondente à acoplagem de primeiro nível, no entendimento de Gumbrecht (1998a). A trama, em *Concierto Barroco*, é a organização rítmica que relaciona a palavra literária, o corpo do protagonista e do leitor, e a música, arranjada segundo uma ordem peculiar de elementos temporais, a narrativa. Cada personagem que participa da trama narrativa de *Concierto Barroco* corresponde a uma temporalidade diferente, talvez mais que isso, a um cronotopo diferente, conforme o compreendeu Bakhtin (1993). A articulação do mexicano, do africano e do italiano equivaleria a um acorde de distintas notas, cuja narrativa conformaria uma harmonia relacionada à evolução polifônica da música instrumental barroca, não à ópera. Esta é a distância estabelecida entre a novela de Carpentier e a peça musical de Vivaldi. O trecho que segue revela o nó narrativo que introduz um salto fundamental para a definição

da trama, produzindo a tensão polifônica do concerto barroco.

Por descansar del barullo y de los empellones, de los zarandeos de la multitud, del mareo de los colores, el Amo, vestido de Montezuma, entró en la Botteghe di Caffé de Victoria Arduino, seguido del negro, que no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos que daban, a quienes los llevaban, un medio rostro de estatua. Allí estaba sentado ya, en una mesa del fondo, el Fraile Pelirrojo, de hábito cortado en la mejor tela, adelantando su larga nariz corva entre los rizos de un peinado natural que tenía, sin embargo, como un aire de peluca llovida. – “Como he nacido con esta careta no veo la necesidad de comprarme otra” – dijo, riendo. – “¿Inca?” – preguntó después, palpando los alaborios del emperador azteca. – “Mexicano” – respondió el Amo... (Carpentier, 1988, p. 49)

A tensão se desenvolve em crescendo até culminar na discussão entre o *indiano* e o *maestro*, onde aquele se pronuncia contra a distorção dos dados históricos pelo oportunismo do espetáculo operístico. O debate se realiza contrapontisticamente, uma configuração da ópera na novela, e revela uma correspondência biunívoca entre dois pontos sobre diversas linhas, o americano e o europeu, o popular e o clássico, tal como observa Gilles Deleuze sobre o contraponto e a polifonia (Deleuze, 1991, p. 224). Esta é definida pela fixação das linhas segundo pontos diversificados, o que se resolve na obra mediante a inserção da figura do carnaval e do concerto improvisado na sala de música da Ospedale della Pietá. Deste modo, proporciona diversas texturas da linguagem elaborada por variados pontos de vista. No entanto, contraponto ou polifonia, a tensão não produz o suspense, porque desde o momento do encontro, mencionado acima, o desenlace da trama já estabelece o diferencial como resolução. Isso se deve a uma ascensão da matéria sobre a moldura, um movimento que faz transbordar os limites da linguagem, condicionando a expressão ao conteúdo, e buscar o infinito atual no eu finito, uma “posição de equilíbrio ou desequilíbrio barroco” (Deleuze, 1991, p. 152), ao constituir a universalidade humana do sujeito histórico. Isso explica o interesse de Vivaldi pelo drama espiritual da Conquista do México, que nada tem a ver com os fatos, porque “a ópera é a *transposição* da realidade a um plano meramente artístico, onde os sentimentos e paixões nos situam num clima de absoluto lirismo” que não é realista, como entende o próprio Carpentier (2000, p. 310). Para o mexicano, esse processo suscita uma consciência atroz do seu corpo e da impossibilidade de violentá-lo a favor de uma universalidade que não é a sua, o que apresenta um conflito com os postulados canônicos. Afinal, ele é herdeiro também de uma tradição oral que não combina com a necessidade de encontrar na função do autor uma orientação frente à instabilidade de sentido.

O elemento barroco também recupera a conformação teatral da ópera e sua dimensão mágica de produção de sensações, como o prazer ou o espanto, em função de uma realização técnica, a da maquinaria cenográfica, para a qual colaboraram todas as artes (a arquitetura, a pintura, por exemplo), subjugada à personalidade do maestro, sua cultura e seus preceitos religiosos. Mais que o solista durante as árias, o maestro estipula as prerrogativas da sua expressão, harmonizando uma única voz e concretizando, por outro lado, o individualismo na música diante da sua soberania, uma característica da música barroca, na opinião de Otto Maria



Carpeaux (s/d, p. 30). Deste modo, se opõem Vivaldi e Haendel, ou os maestros barrocos e Stravinsky, como na passagem que segue.

Es que estos maestros que llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado – y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos. En eso, nosotros somos más modernos. A mí se me importa un carajo saber como eran las óperas, los conciertos, de hace cien años. Yo hago lo mío, según mi real saber y entender, y basta. (Carpentier, 1988, p. 73, 74).

A precedência da intenção, em Vivaldi, se constrói sob a forma da evolução melódica em detrimento da densidade polifônica. O efeito de fortes contrastes dramáticos, como consequência das relações harmônicas, é contribuição de Domenico Scarlatti. Por sua vez, George Friedrich Haendel faz renascer tardiamente a polifonia vocal no Barroco. A alternância dos solistas, do coro e dos instrumentos desenvolve o estilo concertante. Nessa época, como nos explica Carpeaux, toda música instrumental é camerística e o gênero típico da música instrumental barroca é o Concerto Grosso, que “pela sua natureza, inspira veleidades polifônicas” (Carpeaux, s/d, p. 48). Quanto a Vivaldi, Otto Maria observa que ele não negava a influência da ópera, mas associava as artes da orquestração à alternância entre os solistas e à diversidade das formas, como fugas e variações. A ópera e a música de câmara foram gêneros musicais essencialmente aristocráticos, que buscaram criar um paradigma universalizante para o movimento do corpo, recuperando a harmonia das esferas.

Em contraste com o caráter elitista da ópera e do concerto, o carnaval tem importância como inserção da relativização dos valores paradigmáticos e contraste cultural. “O carnaval pode ser visto como uma peça imensa em que as principais ruas e as praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e os espectadores, que assistiam à cena de seus balcões”, diz Hiram Araújo (2003, p.40). O carnaval é o teatro nas ruas, a democratização do entretenimento. Mikhail Bakhtin, por outro lado, considera a suspensão dos parâmetros de comportamento social como o elemento articulador do carnaval. Em *Concierto Barroco*, tanto o negro Filomeno quanto o mexicano estão mais próximos dessa forma de expressão corporal; não é à toa que Montezuma era uma fantasia, ou que Vivaldi não aceita o tema de Salvador Golomón, bisavô de Filomeno, cantado por Silvestre de Balboa, porque “los negros están buenos para máscaras y entremeses”, provocando uma reação contrariada do Amo. Isso caracteriza a conformação corporal dos personagens como ex-cêntrica, cujo deslocamento orgânico inaugura uma nova sensorialidade e requer uma visão diferenciada sobre a realidade. O carnaval institui a dimensão do profano popular frente à sacralidade do gênio virtuose.

– “Todos los instrumentos revueltos – dijo Jorge Federico –: Esto es algo así como una sinfonía fantástica.” Pero Filomeno, ahora, junto al teclado, con una copa puesta sobre la caja de resonancia, ritmaba las danzas rascando un rayo de cocina con una llave. – “!Diablo de negro! – exclamaba el napolitano –: cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales” (Carpentier, 1988, p. 64).

Os ouvidos polifônicos de Haendel, ou Jorge Federico, ou o compasso de efeito conduzido por Domenico Scarlatti, o napolitano, contrastam com a interferência da percussão de Filomeno, apontada

como música de canibais. Seu ritmo é marcado pela sensualidade e pela voluptuosidade da improvisação configurada pelo seu elemento cultural e pelo modo como se expressa. Assim, o indivíduo se constitui pela relação do corpo sensorial com o seu ser espiritual, definindo a percepção, as idéias e a memória. Essa conformação se define por uma zona de expressão clara e distinguida, nas palavras de Gilles Deleuze, para quem, ao analisar Leibniz, “o que expresse claramente, chegado o momento, concernirá a meu corpo, agirá diretamente sobre meu corpo, sobre a circunvizinhança, circunstâncias ou meio” (Deleuze, 1991, p. 166). Consiste numa nova concepção filosófica em que o Ser é substituído pelo Ter, ter um corpo, que obedece a variáveis de diversos tipos e se desenvolve como conteúdo do ser.

III

Com estes movimentos e contrastes, a elaboração da trama põe em questão o indivíduo latino-americano, muitas vezes passivo frente às contingências históricas. A articulação barroca do enredo apresenta zonas claras e obscuras do sujeito, fragmentando-o e descaracterizando uma concepção homogênea da cultura ocidental. Isso resulta, como consequência, no efeito desarticulador e irascível do protagonista, ao final da apresentação da ópera, contra o caráter programático da música de Vivaldi. De fato, o que se depreende é a não identificação do personagem originada pela estreita vinculação de corpo e consciência, contrário ao ato receptivo, conforme entende Gumbrecht, porque “o ato receptivo de ‘identificação’ depende de que o corpo seja separado da consciência do receptor e depende também do estabelecimento de uma fronteira entre o espaço do receptor e o espaço (dramatizado ou escrito) do ‘mundo ficcional’” (Gumbrecht, 1998b, p. 92). Na obra de Carpentier, deixa de existir separação entre corpo e consciência, e os espaços entre ser e ficção se confundem.

–“¿Y qué se busca con la ilusión escénica, si no sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad? – pregunta Filomeno –: Gracias al teatro podemos remontarnos en el tiempo y vivir, cosa imposible para nuestra carne presente, en épocas por siempre idas.” – “También sirve – y esto lo escribió un poeta antiguo – para purgarnos de desasosiegos ocultos en lo más hondo y recóndito de nuestro ser... Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve del Maximiliano Miler por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío. Me parecía que el cantante estuviese representando un papel que me fuera asignado, y que yo, por blando, por pendejo, hubiese sido incapaz de asumir. Y, de pronto, me sentí como fuera de la situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo... *A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca*” (Carpentier, 1988, p. 104, 105).

Esta passagem nos apresenta inúmeros pontos que contribuem para o esclarecimento da relação estrutural entre a música e a trama de *Concierto Barroco*. O primeiro movimento é o da desterritorialização, que produz uma mudança de ambiente. O protagonista possuía um sistema de valores, sua herança colonial de descendente de europeus, como representativo do seu ser

americano. O procedimento de desterritorialização resulta na conquista da consciência de si e superação do modelo secularizado porque confronta uma idéia cristalizada ao corpo do ser, antes relegado a uma posição secundária, e à imagem dele construída pelo modelo canônico, pelo corpo canonizado que foi feito modelo de cultura pelo indivíduo. Deste modo, enfatiza-se a problemática do conteúdo e da expressão, relacionada a forma e substância, conforme Gumbrecht, como instâncias não equivalentes, tal como requer a análise hermenêutica. O que se destaca, nesse movimento, é a performance do choque entre corporeidades distintas, tanto do ser mexicano como do ser europeu, numa relação de excentricidade, para lembrar a Linda Hutcheon, como da palavra literária e da música.

A música, sendo a mais abstrata de todas as artes, porque não visa a representação, na opinião de Solange Ribeiro de Oliveira, caracteriza-se por ser altamente formalizada, estipulando uma relação interna estreita dos seus componentes e, deste modo, explicitando sua estrutura (Oliveira, 2002, p. 37). Essa explicitação da estrutura interna de significação, sem preocupar-se pela referencialidade externa, é o que revela a fundamentação musical de *Concierto Barroco*. Assim, produz-se como efeito o que Gumbrecht chamou de desreferencialização (1998a, p. 138), enquanto conceito característico da situação pós-moderna, que resulta da apropriação da natureza realizada através do corpo, questionando a imanência dos significados. Esse procedimento é o que permite que o protagonista adquira consciência do seu corpo, do seu deslocamento, proporcionando a distância necessária para poder “ver as coisas de perto”, de modo a perceber a artificialidade do modelo cultural europeu para o ser latino-americano. Uma artificialidade que é acentuada pela técnica barroca musical e cenográfica, da produção das *machinas* e do trabalho dos “tramoyistas” para a realização do espetáculo, como comentamos anteriormente. Esse descompasso entre a referencialidade externa e interna promove o surgimento de uma nova forma do conteúdo e da expressão sobre o imaginário americano e a palavra articuladora.

– “¿Y ese dio Uchilibos?” – “Yo no tengo la culpa de que tengan ustedes unos dioses con nombres imposibles. Los mismos Conquistadores, tratando de remendar el habla mexicana, lo llaman Huchilobos o algo por el estilo.” – “Ya caigo: se trataba de Huitzilopochtli.” – “¿Y usted cree que hay modo de cantar eso? Todo, en la crónica de Solís, es trabalenguas. Continuo trabalenguas: Iztlapalca, Goazocoalco, Xicalango, Tlaxcala, Magiscatzin, Qualpopoca, Xicotencatl... Me los he aprendido como ejercicio de articulación. Pero... ¿a quién, carajo, se le habrá ocurrido inventar semejante idioma? (Carpentier, 1988, p. 96).

Neste movimento de conquista do seu próprio ser identitário, também coincidem os outros efeitos mencionados por Gumbrecht, que inscrevem a obra de Alejo Carpentier no âmbito pós-moderno de percepção e produção artística, o da destotalização e o da destemporalização. O primeiro, em relação à crítica realizada contra o objetivo programático da música de Vivaldi, ou quanto aos grandes discursos promovidos pela cultura ocidental, de origem clássica, que se pretendeu sempre universalista, da qual participou, por exemplo, a ópera (afinal, bem lembra Carpeaux, a ópera surgiu da incapacidade da música instrumental de representar o coro da tragédia grega). O outro, corresponde à quebra da progressão

linear do tempo e, conseqüentemente, à ubiqüidade do momento, inscrevendo-se a vivência do presente numa temporalidade circular em espiral, que permite a elaboração de um mosaico cultural para confrontar as diferentes referências culturais e promover a superação do sentido pré-estabelecido.

Ao analisar o barroco de Leibniz, Gilles Deleuze considera que o mecanismo psíquico da alma exclui toda causalidade externa, contradizendo o racionalismo cartesiano: “é sobretudo sentido da semelhança que muda completamente de função: julga-se a semelhança pelo semelhante, não pelo assemelhado. Assemelhar-se o percebido à matéria faz com que a matéria seja necessariamente produzida conforme essa relação e não que essa relação seja conforme a um modelo preexistente” (Deleuze, 1991, p. 162). Trocando em miúdos, a relação estabelecida entre o ser e a realidade não obedece a determinações anteriores e exteriores, porém se realiza no ato da confrontação entre eles, que produz uma percepção subjetiva assemelhada com a matéria, porque é impossível a sua representação. Essa prerrogativa de Deleuze revela, por outro lado, uma sintonia com a concepção lacaniana sobre a ascendência da linguagem em relação à realidade. Uma linguagem dinâmica que corrobora a composição ficcional de *Concierto Barroco*, pois produz-se como atualização dos estados de sentido do ser ao superar a inércia, a passividade diante das contingências, e criar a capacidade de interferência do sujeito.

A perspectiva fabular da história do México, que possuía Vivaldi, obedecendo a uma tradição medieval do imaginário europeu, não coaduna com o imaginário americano, referindo-se a substâncias diferentes do conteúdo, e constituindo distintas formas que se resolvem em expressões peculiares a cada contexto cultural. Além disso, a emergência e a forma da expressão configuram linguagens diferenciadas, a do europeu, conforme os modelos barrocos da música, tendendo para a homofonia da ópera, a do americano definindo-se ao longo da narrativa como inadequação, não aceitabilidade das imposições formais, uma linguagem que está sendo processada, mas que se apóia na diversidade, não nas relações binárias de causalidade. Com a comparação entre eles, estabelece-se o conflito cultural que reitera a consciência sobre as diferenças materiais que caracterizam estatutos de linguagem específicos. Deleuze lembra que “as relações diferenciais sempre selecionam as pequenas percepções que entram em cada caso e produzem ou obtêm a percepção consciente que delas saem” (1991, p. 152). O processo vivido pelo protagonista recupera uma sensorialidade primordial, ingênua, mediante a sua acoplagem ao curso da história com a percepção, não aceitando a interpretação alheia. Desta maneira, produz-se o salto de um tempo cronológico para um tempo perceptivo individual, inscrito no corpo, consciente de si.

Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de 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, como ocurrieron las cosas (Carpentier, 1988, p. 104).

Peripécias, ação, ilustração, são formas de realização da expressividade barroca européia que não correspondem à percepção

¹ Deleuze avalia que o indivíduo já não se define pelo Ser mas pelo Ter: "Ter ou possuir é dobrar, isto é, expressar o que se contém numa certa potência." (1991, p. 183).

do protagonista, nem respondem às suas necessidades de criação de sentidos. A superação da condição de espectador para a de ator, que ele mesmo identificou, é resultante da sua recepção da ópera "Motezuma", que desencadeia uma reação no indivíduo, tirando-o na inércia e imobilidade em direção à retomada da sua própria condição de mexicano. Na verdade, o primeiro movimento nessa corrente é a viagem do México para a Europa, em busca dos referentes culturais da aristocracia mexicana, que reproduziam modelos europeus. Encontrando-os lá, porém, não se vê representado por suas construções simbólicas. O deslocamento se produz pela percepção do tempo e do espaço por parte do corpo e da memória do protagonista – "não é o corpo que realiza, mas é no corpo que algo se realiza, com o que o próprio corpo se torna real ou substancial", compreende Deleuze (1991, p.175) –, a consciência do corpo provoca a quebra referencial quanto à hegemonia canônica. Isso institui um "reino de ação", na acepção de Gumbrecht (1998b, p.36), que se realiza nas "fronteiras entre" os seres. Nesse sentido, o carnaval é a máxima possibilidade de "excesso autorizado" que sustenta a transgressão dos limites.

O contato com a Europa promoveu a percepção dos diferenciais culturais, passando a marcar as singularidades num processo de individuação distintiva do sujeito americano. O protagonista já não buscará resgatar uma identidade determinada, mas criará condições para a emergência de novas estruturas de sentido associadas à potencialidade do ser semovente, vinculada, por sua vez, ao corpo dinâmico, articulador. Sua ação, por outro lado, não ignora a existência de fronteiras, ao contrário, tende a defini-las mediante sua relação mútua, como podemos identificar na relação entre os indivíduos, ou as mônadas leibnizianas, a partir de "fenômenos de subjugação, de dominação, de apropriação, que preenchem o domínio do ter, e este encontra-se sempre sob certa potência (eis por que Nietzsche sentir-se-á tão próximo de Leibniz)."¹ No entanto, considero que Alejo Carpentier não permanece simplesmente no âmbito do imaginário potencializado, anterior à estruturação de sentido, mas requisita a formação de um novo sentido identitário, frente à quebra de premissas totalizadoras e referenciais.

O ser americano se conscientiza sobre o espaço que ocupa seu corpo em função dessas mudanças de valor. No entanto, esse movimento parte de uma noção conservadora que se ancora, em parte, na soberania dos fatos históricos e da interpretação legítima, não admitindo uma abordagem representativa segundo os moldes europeus de linguagem artística, talvez por considerar pejorativa a apropriação de conhecimentos intimamente relacionados a uma condição material de existência. O novo sentido é produto do deslocamento do ponto de vista sobre seu paradigma cultural (modelo de valor, identidade, história), é nessa direção que a materialidade do corpo se torna produtora de significados. Deste modo, reintegram-se o indivíduo e a comunidade, fazendo sua expressão conformar-se aos efeitos da interferência dos outros no espaço do seu corpo. Além da configuração do personagem, esse arranjo de elementos é produzido pela acoplagem de valores estéticos da proposta literária de Alejo Carpentier, junto ao movimento da nova narrativa hispano-americana, a seus conhecimentos musicais, conforme vimos, redimensionando constantemente os limites da linguagem literária.

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 más jubiloso salmo de las Escrituras. Y como tenía muchas tareas que cumplir todavía dondequiera que una música se definiera en valores de ritmo fue, con paso ligero, hacia la sala de conciertos cuyos carteles anunciaban que, dentro de un momento, empezaría a sonar el cobre impar de Louis Armstrong. Y parecía a Filomeno que, al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre, era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo, inexistentes en otros lugares donde los hombres habían comprobado – muy recientemente, por cierto – que las esferas no tenían más música que las de sus propias esferas, monótono contrapunto de geometrías rotatorias... Filomeno, por lo pronto, se las entendía con la música terrenal – que a él, la música de las esferas, lo tenía sin cuidado (Carpentier, 1988, p. 112, 113).

IV

No marco da literatura cubana, os ritmos africanos configuram a percepção do mundo expressa pelo corpo e pela linguagem, definindo-se no âmbito material do “reino deste mundo”. O ritmo narrativo de *Concierto Barroco* realiza-se pela revolução temporal e espacial por meio da elaboração da trama, que define movimentos relacionados à materialidade da comunicação, vinculando corpo, intervenção e técnica literária. Deste modo efetiva a inter-relação da ficção e da música como um desempenho, numa operação que inclui as linguagens artísticas e o leitor. Não solicita um sentido intrínseco para a literatura, para a música ou a história, assim se define a articulação da arte literária e da arte musical para Alejo Carpentier, nessa obra. Como adverte Solange Ribeiro de Oliveira, “a tentativa de transcender esquemas específicos, harmoniza-se com o clima do pós-modernismo, com as inquietações de nossos dias e sua visão problematizadora das artes, ficando a unidade científica assegurada pela natureza do objeto escolhido” (Oliveira, 2002, p. 40). Sem pretender aprofundar-me na questão, são constantes as associações da produção literária da nova narrativa com a expressividade pós-moderna, colocando-a numa nova ordem estética que, por outro lado, adquire contornos muito específicos a partir da configuração imaginária latino-americana. E Alejo Carpentier pleiteia uma singularidade que delimite um âmbito criativo propriamente americano, como possibilidade de projeção cultural.

Concierto Barroco propõe uma reorganização da experiência visceralmente relacionada com a materialidade do corpo, relacionada a uma memória cultural que ampara o lugar de onde se fala, tanto do personagem como do autor e, por consequência, dos leitores. Assim, realiza-se uma acoplagem da palavra ao corpo que articula significados, não ao contrário, supondo a prerrogativa da palavra, ou da expressão. O elemento musical, na obra, permitiu ao personagem a vivência conflituosa dos valores e parâmetros, antes que seu entendimento racionalizado. Daí a adequação do elemento “concerto barroco”, porque potencializou o apelo sensorial do paradoxo vida e arte, história e ficção, palavra e música, atendendo para uma simbiose de linguagens que rompeu com o aspecto representativo da palavra literária, e recuperou

a singularidade corpórea do indivíduo. Arrisco dizer que esta é uma possibilidade de leitura que passou inadvertida pelos estudos realizados até agora em torno da nova narrativa, oferecendo-se como uma possibilidade de recuperação das condições de emergência de uma nova expressão, tão significativa para a literatura hispano-americana do século XX.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphos, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura, a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. "O barroco". In: *Uma nova história da música*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto Barroco*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- _____. *O músico em mim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Rhythm and meaning". In: *Materialities of communication*. Stanford University Press, 1994.
- _____. "O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação". In: *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998a.
- _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: 34 Letras, 1998b.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música, modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.