

PROCESSOS CORRELATIVOS EM CONCIERTO BARROCO: DIÁLOGO COM UM ESTILO DATADO

Rosa Maria da Silva

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/SJRP – SP)

RESUMO: *De natureza estilística, o texto analisa, à luz de um aspecto da quarta categoria wölffliniana, transcodificada para o estatuto literário, o discurso do escritor cubano Alejo Carpentier em Concierto Barroco (1974). O enfoque recai sobre a linguagem da multiplicidade na unidade, particularmente sobre a técnica correlativa, que se manifesta em pleno vigor na narrativa carpentieriana, e revela uma fina trama de relações que sustenta, do ponto de vista lingüístico, a composição da obra como um todo orgânico e bem urdido.*

PALAVRAS-CHAVE: *literatura cubana, narrativa, correlação.*

ABSTRACT: *This is a stylistic analysis, in the light of an aspect of Wölfflin's fourth category, transcodified into the literary code, of the Cuban writer Alejo Carpentier's discourse in Concierto Barroco [Baroque Concert] (1974). It focuses on the language of multiplicity in the unity, particularly on the correlative technique, which is manifested with full strength in Carpenterian narrative and reveals a fine plot supporting, from the linguistic point of view, the work composition as an organic and well woven whole.*

KEYWORDS: *Cuban Literature, narrative, correlation.*

No ano em se celebra o centenário de nascimento de Alejo Carpentier (1904-1980), toma sabor de festa revisitar as páginas de *Concierto barroco*, obra-síntese da produção literária, das preocupações ideológicas e experimentações formais do escritor cubano.

As relações dialógicas que o discurso carpentieriano estabelece com o Barroco não se reduzem ao título da narrativa, o qual, sob a aparente simplicidade de construção formal (justaposição do substantivo concierto, palavra polissêmica que veicula múltiplos significados, e o adjetivo modificador barroco, palavra-chave do ideário estético do autor – e sempre polêmica), oculta grande parte do universo criado pelo escritor cubano. Além de retomar a temática da identidade americana, o real-maravilhoso, o tempo plasmado em várias dimensões, a obra tematiza os contrastes culturais por meio da história, da música, da pintura e da literatura. Tudo isso ao longo de uma singular viagem que transcorre sob a égide de uma forma de expressão deliberadamente barroca.

Com efeito, essa narrativa relativamente breve, mas densa, constitui um amálgama de elementos de diferentes universos culturais (o europeu e o americano, sobretudo), que se revelam artificiais ao entrarem em contato uns com os outros e que, juntos, representam uma espécie de soma barroca do artificial. Toda a obra é, diga-se a propósito, artifício, fundamenta-se na idéia carpentieriana do barroco como transformação, mutação, inovação, simbiose, mestiçagem (Carpentier, 1981, 111-35) e contém simultaneamente, como quer o escritor, todos os mecanismos do barroquismo.

1. UMA VONTADE DE ESTILO

Numa primeira instância, *Concierto barroco* refere-se à música, arte que sempre exerceu forte atração em Carpentier e que freqüenta, de um modo ou de outro, as páginas de toda sua obra narrativa e muitos de seus ensaios. Trata-se concretamente do concerto improvisado de três notáveis figuras da música barroca européia: Vivaldi, Haendel e Scarlatti, às quais se juntam dois personagens de ficção, um americano criollo e outro afro-cubano, não menos barrocos, segundo a concepção de barroquismo proposta pelo autor, o Amo mexicano e o seu criado Filomeno.

Contudo, *Concierto barroco* pode abarcar outros significados, além daqueles que a expressão assume no âmbito musical, uma vez que concerto também quer dizer ‘ato ou efeito de pôr em boa ordem’, ou ‘de dar melhor disposição a alguma coisa’; ‘harmonia, acordo’; ‘comparação, cotejo, confronto’.

Sem desprezar nenhuma faceta da multiplicidade de sentidos da palavra concerto, pode-se entender *Concierto barroco* como um modo de ordenar ou sistematizar o mundo; como uma maneira de pôr em harmonia ou de conciliar mundos ou pontos de vista diferentes; ou, ainda, como uma forma de comparar, de confrontar culturas distintas mas que, em dado momento, se combinam ou se completam.

Por outro lado, o adjetivo barroco, freqüentemente tomado como sinônimo de “muito ornamentado, sobrecarregado, exuberante, irregular, extravagante, estrambótico”, atualiza um ingrediente essencial tanto da teoria quanto da praxis carpentieriana a respeito da literatura latino-americana e da própria América¹, além de especificar, na música, o gênero de concerto (concierto grosso ou concerto barroco) consagrado por Vivaldi.

Nesta obra, o escritor, que antes já se autoqualificara de barroco, volta-se para um período – histórico, cultural e artístico – barroco por excelência (o século XVII e meados do XVIII), descortinando cenários, reunindo e revelando personagens históricos e literários autenticamente barrocos, num espaço barroco em todos os aspectos: a cidade de Veneza, um microcosmos dentro da Itália setecentista e um dos principais centros irradiadores da arte musical da época.

Para haver, portanto, coerência entre forma e conteúdo, a linguagem de *Concierto barroco* deve ser, necessariamente, barroca, tal como são barrocos os seus cinco principais personagens: o Amo prateado ou sem rosto, cuja metamorfose, psicológica e onomástica, remete paródicamente ao dinamismo formal da arte barroca; Filomeno, cuja densa caracterização, além de associá-lo às formas em movimento, o projeta num ambíguo jogo de luz e sombra com o personagem mexicano; Vivaldi, personagem histórico, barroco por excelência; Haendel, o mais claro barroco alemão, aceito na Inglaterra e Scarlatti, admirável cravista e compositor fecundíssimo, de enorme importância histórica, todos reunidos no concerto grosso do Ospedale veneziano.

Numa análise da obra à luz das cinco categorias opositivas estabelecidas por Wölfflin (1976) e discutidas por Hauser (1957), originariamente para as artes plásticas, mas que podem ser traduzidas para o estatuto literário², com a mediação da teoria da correspondência das artes, defendida por Étiene Souriau (1983), *Concierto barroco* parece confirmar as intenções de Carpentier, pelo menos no que diz respeito à plena realização de uma vontade de estilo barroquista.

¹ Numa entrevista concedida em 1970, Carpentier afirma: “Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguirlo siendo, por una razón muy sencilla, que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo (...) siempre se es barroco.” (Cf. Toth, 1981, p. 96). Em outro lugar, o autor cubano sustenta: “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura (...), por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos”. (Carpentier, 1981, 131-2).

² Para o tema da transposição das categorias wölfflinianas para a literatura, leia-se o texto “Literatura barroca e categorias não-literárias”, de Antonio Manuel dos Santos Silva (Silva, 2001, p.210-27). Para um exercício de aplicação, a tese de doutorado Alejo Carpentier: *Um ensaio de caracterização estilística*, de minha autoria, defendida no IBILCE - UNESP/SJRP, em 1998, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva.

³ Por se tratar de obra cuja estrutura formal parece assemelhar-se, em muitos aspectos, à de um concerto, preferimos usar a palavra *fragmento* (frag.) para designar cada um dos oito “capítulos” que compõem o texto narrativo.

Diante da necessidade operacional de analisar *Concierto barroco* à luz de apenas uma das cinco categorias propostas por Wölfflin, optamos pela quarta oposição (multiplicidade/unidade), pois consideramos que a linguagem da multiplicidade na unidade constitui um dos aspectos mais ricos e interessantes desta narrativa, embora seja difícil a tarefa de isolá-lo dos demais procedimentos barrocos, estando como estão todos estreitamente relacionados entre si. Além disso, esta categoria resulta da confluência das anteriores que a preparam (linguagem pictórica, linguagem profunda, linguagem aberta).

Na linguagem da multiplicidade na unidade, do ponto de vista formal, a unicidade da obra nos remete ao predomínio dos processos de subordinação sintática sobre os processos de coordenação; no plano da construção do discurso, a unicidade se configura por meio dos processos técnicos das construções plurimembres (seriações e paralelismos), das correlações e da disseminação com recolha dos elementos compostivos.

Ainda por uma mera questão de espaço, limitamos nossa exposição a um recorte das formas de correlação existentes na obra. Embora os procedimentos correlativos não sejam originários nem exclusivos do Barroco, tiveram largo uso na literatura européia durante esse período histórico. Dámaso Alonso (1976, 435-6), que estudou exaustivamente a técnica da correlação em diferentes escritores de diversas épocas literárias (Ariosto, Ronsard, Du Bellay, Petrarca, Juan Ramón Jiménez, Unamuno), afirma que também se dedicaram ao jogo correlativo (de forma rigorosa, quase matemática, ou suavizada, esfumada, dissimulada) importantes autores do Siglo de Oro espanhol como Góngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, além de Shakespeare e Cervantes –estes aludidos, por mecanismos de intertextualidade, em *Concierto Barroco*.

2. PROCESSOS CORRELATIVOS

Um dos processos de ordenação de conjuntos, baseado menos no sensorial do que as seriações e paralelismos, é a correlação. De forte caráter intelectual e, portanto, cerebral, a correlação representa uma análise de fenômenos ou uma ordenação do mundo por categorias genéricas (Alonso & Bousoño, 1963, 68), com o fim de conseguir, juntamente com outras apoiaturas semelhantes, uma fina trama de relações que sustenta, do ponto de vista lingüístico, a composição literária como um todo orgânico e bem urdido. Em *Concierto barroco*, as formas correlativas são, não raras vezes, mais semânticas do que sintáticas e podem manifestar-se de variadas formas: correlação situacional, correlação à distância, por inversão, por sugestão, por oposição.

O leitor de Carpentier recordará que as primeiras páginas do fragmento inicial³ de *Concierto barroco* situa a ação no México colonial de princípios do século XVIII, e apresentam a relação de alguns dos bens do Amo mexicano, senhor de vasta casa e muita prata – nos seus vários sentidos –, quando este seleciona, ordena e acomoda em embalagens adequadas os objetos que o acompanharão durante a viagem à Europa e os que permanecerão aguardando o seu regresso. O inventário de tais objetos se atualiza no texto carpentieriano mediante enumeração descritiva, a qual, disposta em frases paraleísticas, ressalta a qualidade (de prata) dos utensílios e a riqueza (material) de seu dono. Mencionados em

plural, os membros do conjunto constroem uma imagem mental multiplicada, variada e abundante:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos [...]; de plata los platos fruteros [...]; de plata los jarros de vino [...]; de plata los platos pescaderos [...]; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas [...] (p. 147) (Carpentier, 1986).

A maioria dos dez membros do conjunto, todos substantivos, recebe, além do atributo de *plata*, uma qualidade particular que os diferencia dos demais, e acaba constituindo a série de adjetivações, eixo de aplicação da correlação. Esquematicamente, o conjunto pode ser configurado em dois eixos principais: o dos objetos nomeados e o dos atributos correlatos:

Eixo dos objetos nomeados:	Eixo de aplicação da correlação:
cuchillos	delgados (= delicados, finos)
tenedores	finos
platos (para os assados)	árbol de plata labrada
platos fruteros	granada de plata
jarros de vino	amartillados
platos pescaderos	pargo, entrelazamiento de algas
saleros	Ø
cascanueces	Ø
cubiletes	Ø
cucharillas	adorno de iniciales

Observe-se que, no eixo dos objetos nomeados, o elemento unificador é a destinação desses mesmos objetos: todos eles consistem em suportes para a ingestão de alimentos (categoria genérica); no eixo dos atributos correlatos, o traço semântico comum é o *lavor*, o trabalho artístico e artesanal de cada objeto fabricado no material precioso. Nesse sentido, o adjetivo *delgados*, atribuído a *cuchillos*, supera o seu significado primeiro ('finos, de pouca espessura') e acumula o sentido 'finos, delicados', correlato, pois, de *finos* (= lavrados), referido a *tenedores*. Os *platos* para assados exibem, como qualidade particular, uma árvore de prata (= *lavor*); uma *granada*, também de prata (correlato do *lavor*), distingue os *platos fruteros*; o trabalho de *tauxia* (= *lavor*) caracteriza os *jarros de vino*; um gordo *pargo*, em relevo, nadando entre algas entrelaçadas (= *lavor*) particulariza decorativamente o fundo dos *platos pescaderos*; as *cucharillas* recebem, como atributo, as iniciais do dono dos objetos (= *lavor*).

Entretanto, causa certa inquietação no espírito do leitor o fato de que três dos dez elementos do conjunto (*saleros*, *cascanueces* e *cubiletes*) não possuam nenhum correlato no eixo dos atributos. Contrariando as expectativas, o narrador cria vazios na descrição, em aparente inovação do barroco. Tal procedimento acaba constituindo-se numa pista para o leitor moderno, que deve preencher os espaços deixados em branco. Para tanto, o texto lhe oferece dois caminhos. O mais simples consiste na abertura de possibilidade para o exercício da livre imaginação. O outro, menos arbitrário, é

também mais complexo e interessante porque justifica, em certa medida, a ausência de menção a lavor nos referidos objetos. E o percurso semântico a ser seguido vem, maliciosamente sugerido, na seqüência do próprio discurso narrativo. Com efeito, quando se pensa que a lista nomeadora dos objetos destinados ao circuito alimentar terminou, o narrador acrescenta um novo elemento: 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... (p.147).

Desse modo, a posterior inclusão do urinol de prata (recipiente reservado à expulsão de excrementos) forneceria a chave para que o leitor desvende o enigma da criação de vazios entre os objetos adornados, referentes à ingestão de alimentos. Note-se que o urinol traz como ornamento um “malicioso ojo de plata” que, no contexto, parece suportar dupla conotação, por sua simultânea referência ao plano da enunciação e ao do enunciado. No primeiro caso, apelaria para o metabolismo intelectual do leitor, no sentido de fazê-lo entender (olho) os aludidos vazios como um intervalo de silêncio necessário para que, paralelamente, se complete, no plano do enunciado, o metabolismo fisiológico do Amo: o percurso simbólico da ingestão-digestão-expulsão, concernente ao ciclo alimentar. No segundo caso, a malícia do leitor será tanto mais aguda se ele for capaz de perceber o alcance metonímico do espesso significado de ‘riqueza’, conotado pela expressão anafórica de plata. Atribuído inicialmente aos objetos-suporte da ingestão de alimentos, estender-se-ia, por contigüidade, à urina do personagem, ao seu respectivo órgão excretor e, até mesmo, ao sujeito do metabolismo fisiológico. Afinal, “de tanto reflejar la plata”, o próprio Amo “acababa por parecer plateado”.

Em correlação com a bacinilla de plata adornada tem-se o tibor de barro (p.147-8), recipiente de uso pessoal do criado Francisquillo, correlato e imitador do Amo plateado. Como se pode inferir, o urinol de barro, necessariamente sem adorno porque referido a outro universo, corrobora o preenchimento dos espaços vazios e o percurso simbólico da digestão, além de enfatizar a diferença de classes: amo-criado, rico-pobre. Vem sugerir, por outro lado, que os utensílios, suportes de alimentos do criado, não são de prata, mas também de barro.

Na relação criado-Amo se encontram novos elementos correlativo-paralelísticos: o criado reproduz os gestos do Amo (andando pelo pátio, do saguão aos salões, e urinando ao compasso do urinar do outro). Numa espécie de coro, repete a mesma fala do senhor: —“Aqui lo que se queda... Acá lo que se va” (p. 148).

Essas imitações vão-se refletir ao longo de todo o discurso, em correlação cruzada, por inversão, à distância. Assim, do mesmo modo que Francisquillo imita o Amo, este espelhará, mais adiante, Montezuma, primeiro por meio do disfarce para a festa carnavalesca em Veneza; depois, pela identificação psicológica com o vencido imperador asteca. Mas isso não é tudo: ao recontar a história da conquista do México a Vivaldi, o Amo imita a maneira de narrar do criado Filomeno (Cf. p.177-8).

Para descrever os quadros que adornam as paredes da luxuosa casa mexicana (p. 148-9), o narrador estabelece o posicionamento dos mesmos no eixo do espaço, mediante um conjunto de quatro advérbios de lugar: aqui, enfrente, allá e más allá. Os elementos correlativos de cada um deles são o retrato da sobrinha professsa (aqui), o retrato do dono da casa (enfrente), o quadro histórico (allá)

e o quadro "Tres bellas venecianas" (más allá). Mas a correlação não se limita à correspondência indicador situacional-quadro: está presente também na relação de um quadro com outro.

No retrato da sobrinha do mexicano, um dos elementos de destaque é o adorno; o outro, a ambigüidade da figura da religiosa: "Aquí, un retrato de la sobrina profesa, de hábito blanco y largo rosario, enjoyada, cubierta de flores – aunque con mirada acaso demasiado ardiente – en el día de sus bodas con el Señor" (p.148).

Encerrado em moldura negra, o retrato do dono da casa que, em desenho caligráfico, parece ter sido conseguido com um só traço, "enredado en sí mismo, cerrado en volutas, desenrollado luego para enrollarse otra vez" (p.148), corresponde, de certa forma, à ambigüidade e à abundância de adornos presentes no retrato da sobrinha professa.

Correspondendo ao indicador situacional allá, o terceiro quadro, representação do "máximo acontecimiento del país" (p.148), apresenta uma série de figuras ambíguas e de elementos compostivos cujos adornos podem ser vistos como correlatos do ornamento dos quadros precedentes.

A ambigüidade dos detalhes que compõem as figuras (um Montezuma romano e asteca ao mesmo tempo, cuja coroa de louros dá lugar às plumas de quetzal; um indeciso Cuauhtémoc – sobrinho do imperador asteca –, com cara de Telêmaco – filho do Ulisses grego – de olhos amendoados; um religioso com cara de poucos amigos; uma índia amante e intérprete do conquistador espanhol, de sandálias e típico traje de Yucatán) é também correlativa da ambigüidade contida nos quadros antes descritos.

Dividido em três partes, o quadro da conquista apresenta uma subcorrelação imperfeita com o posicionamento espacial correspondente aos advérbios já referidos, e, nesse aspecto, é também correlativo do conjunto maior: a figura do imperador asteca está ladeada por Cuauhtémoc (a su lado); à sua frente se encontra Hernán Cortés (delante de él); atrás, o frei Bartolomé de Olmedo e Doña Marina (detrás). Com as suas aparentes incoerências e ambigüidades, o quadro se projeta no futuro de *Concierto barroco*, mais precisamente na ópera de Vivaldi; consiste, portanto, na versão pictórica da obra lírico-dramática (em três atos) representada no teatro veneziano.

Tal composição artística em três volumes é correlata, por sugestão, à das três belas venezianas que aparecem no pastel de Rosalba Carriera, situado más allá. A profusão de cores ténues (grises, rosas, azules pálidos, verde de agua marina) e a "belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto eran distantes" (p.149) ocupam, agora, o lugar correspondente ao adorno dos demais quadros. Como a anterior, esta pintura constitui um elemento de correlação à distância e vai-se refletir em outros espaços da narrativa: nas cores e nos ambientes de Veneza e no conjunto das mulheres com quem, supostamente, o personagem mexicano se relacionará, num futuro não tão distante.

O caráter ambíguo do pastel de Carriera não se liga à descrição da tela, mas à frase parentética introduzida com a finalidade de explicar em que consiste o licencioso juego de astrolabios, com o qual o viajante pretende divertir-se em Veneza (Cf. p.149-50).

Um detalhe mais aproxima os dois últimos quadros: o fundo de ambos. Embora não se explice na descrição, o da obra em pastel bem poderia ser a paisagem veneziana (gôndolas passeando

⁴ Alusão ao Quixote: na obra cervantina, a menção ao bálsamo de Fierabrás aparece nos capítulos X e XVII, (I). Neste último, a referência ao bálsamo milagroso é, segundo nota de Martín de Riquer, uma burlesca e paródica resposta do escritor espanhol a um motivo freqüente nos livros de cavalaria, perfeitamente compreendida pelos contemporâneos de Cervantes. (Cf. Cervantes Saavedra, 1988, p. 163). Observe-se a refinada burla de Carpentier, ao atualizar, mediante alusão, a passagem do Quixote neste contexto de sua obra.

por estreitos canais). Em contraste cromático, a sugestão de um possível fundo aparece também, em frase parentética, na descrição do quadro da conquista do México. A expressão “Todo en óleo muy embetunado” oferece uma visão de conjunto da realidade representada e estabelece correlação à distância, por oposição, com a pintura de “Rosalba pittora, cuyas obras pregonaban, con colores difuminados, en grises, rosas, azules pálidos, verdes de agua marina, la belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto eran distantes”(p.149):

Todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás – ahora que allá el cielo de las cúpulas, con sus caídas de Titanes, se abría sobre claridades de cielo verdadero y usaban los artistas de paletas soleadas –, con puertas al fondo cuyas cortinas eran levantadas por cabezas de indios curiosos, ávidos de colarse en el gran teatro de los acontecimientos, que parecían sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la Tartaria... (p.149).

Do ponto de vista diegético, o fundo deste quadro terá reflexo na postura do personagem sem rosto de *Concierto barroco*, já psicologicamente transformado em indiano, após assistir à Ópera de Vivaldi. Assim, a imagem dos índios “ávidos de colarse en el gran teatro de los acontecimientos” encontra seu correlato, à distância, no desejo do indiano de ter participado dos acontecimentos históricos, não como espectador mas como ator, ao lado dos astecas e contra os seus antepassados espanhóis (frag. VIII, p.197-8).

Outro conjunto correlativo, que descreve o objeto e seu atributo, é o das encomendas feitas pelos amigos do Amo viajante. Em primeiro lugar, tem-se um conjunto hexamembre reunindo os tais amigos (o fiscal de pesos e medidas, o mestre da prata Íñigo, o pároco, o notário, o juiz emérito e o professor de música do criado Francisquillo); depois, o conjunto de objetos solicitados (raros, porque europeus), com o seu adorno ou detalhe correspondente.

Assim, o fiscal de pesos e medidas pretende conseguir coisas raras, tais como “esencias de bergamota, mandolina con incrustaciones de nácar a la manera cremonense [...] y un barrilete de marrasquino de Zara” (p.152). O pedido de Íñigo não é menos raro: “dos faroles a la moda boloñesa para fronteleras de caballos de tiro” (p.152). O pároco deseja um raro exemplar da *Bibliotheca Orientalis* do caldeu Assemino, algumas “monedillas romanas para su colección de numismática” e um “bastón de ámbar polonés con puño dorado” (p.152). Coisas raras, na América.

A raridade é também a marca do pedido do notário: um jogo de baralho, “de un estilo desconocido aquí, llamado minchiate, inventado por el pintor Miguel Ángel” (p.152) e adornado com estranhas figuras (as vinte e duas figuras alegóricas do Tarô). O juiz emérito deseja nada menos que um monstruário “de mármores raros, para su gabinete de curiosidades” (p.152), com uma impressionante variedade de tipos dessa rocha.

O indicador de que se trata de elementos correlativos, agrupados na categoria genérica raridade, encontra-se na fala irritada e zombeteira do Amo ao terminar a leitura da relação de pedidos: “Pueden irse todos a hacer puñetas, que no pienso malgastar el tiempo de mi viaje en buscar infolios raros, piedras celestiales o bálsamos de Fierabrás”⁴ (p. 153).

A correlação se dá, portanto, através da recolha parcial de alguns elementos constantes da lista (infolios raros = ejemplar de la *Biblioteca Orientalis*; piedras celestiales = muestrario de mármoles; bálsamos de Fierabrás = esencias de bergamota, barrilete de marrasquino) e da esquisitice dos objetos, por sua raridade, em contraste com as coisas modestas (partituras musicais) solicitadas pelo professor de Francisquillo: “[...] sonatas, conciertos, sinfonías, oratorios –poco bulto y mucha armonía...” (p.153).

No fragmento II de *Concierto barroco* o narrador, expressando o ponto de vista do personagem mexicano, dá início a uma cadeia de correlações entre o allí (= Coyoacán, México) e o aquí (= Villa de Regla, Cuba). Na verdade, trata-se de contraste mais que de correlação propriamente dita, ou talvez se pudesse falar de correlação por oposição. Nesse momento da narrativa, devido à divina epidemia de fiebres malignas, o personagem se encontra em Villa de Regla, em vez de estar em La Habana, e recorda a suntuosidade e a beleza da cidade mexicana. As correlações incidem no contraste entre a aldeia cubana e Coyoacán, e se apóiam nos pólos alto/baixo, adorno/não adorno (Cf. p. 154).

Ao focalizar a capital cubana, cidade sob o castigo divino (epidemia), o narrador descreve a recordação do personagem a respeito das festas, bailes e espetáculos populares. A idéia de carnavalização presente na normalidade de Habana tem seu correlato distanciado na cidade de Veneza durante a festa carnavalesca (Cf. p. 155-6).

A inserção no relato do personagem Filomeno, singular e definitivo escudeiro do Amo viajante, desencadeia no discurso novas relações correlativas, ao propiciar a recuperação, imaginada no texto, da primeira épica cubana de que se tem notícia (*Espejo de paciencia*, de 1608). A recordação do episódio pelo personagem, além de resgatar o esquecido poema de Balboa (1941), repercute na composição do próprio *Concierto barroco*, pois Carpentier recupera mais adiante, imaginariamente, o encontro dos três músicos barrocos os quais, segundo registros biográficos, estiveram em Veneza no ano de 1709.

Como se recordará, convertido em rapsodo-bululu, Filomeno narra e encena a gesta cubana, estimulando, assim, a memória inconsciente de seu Amo, cuja primeira abertura para a dualidade inerente à identidade mexicana enseja nova relação correlativa: “Así cuentan algunos feriantes en los mercados de México [...] la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés” (p.157).

As interrupções para introduzir considerações críticas acerca do narrado, que caracterizam a atuação de Filomeno como rapsodo-bululu, têm seu correlato à distância no momento em que o negro e o indiano criticam analogamente a representação literário-operística do espetáculo de Vivaldi (p. 186-94).

O estilo narrativo de Filomeno e dos feirantes mexicanos se espelha, numa espécie de correlação situacional, quando o indiano é convidado por Vivaldi a repetir a história da conquista do México:

—“¡Magnífico para una ópera!” —exclamaba el pelirrojo, cada vez más atento al narrador que, llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes (p.177-8).

Entretanto, não apenas a forma de narrar de Filomeno, mas também o conteúdo de sua narração, terão projeções no futuro de *Concierto barroco*. Nesse sentido, a gestualidade, a improvisação e a musicalidade inatas ao negro, facilmente verificáveis já na sua primeira intervenção,

[...] atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeno de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches, y cuyos instrumentos enumeró el poeta Balboa en filarmónico recuento: flautas, zampoñas y "rabeles ciento" [...], clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas tipinaguas, de las que hacen los indios con calabazos – porque, en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros (p. 160),

repercudem no concerto grosso do Ospedale, “el más tremendo concerto grosso que pudieron haber escuchado los siglos” (p.172), em meio ao qual Filomeno

[...] había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopeas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara (p.173).

Evidentemente, esses dois concertos se espelham no espetáculo protagonizado por Armstrong que, no final do texto carpentieriano, reúne e sintetiza todos os demais concertos. Assim, o improvisador Filomeno (antecipação de Armstrong) encontra seu correlato no prodigioso e não menos capaz de improvisar Louis (herdeiro, no texto, do virtuoso Vivaldi):

Y concertábanse ya en una nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas “tipinaguas” mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillo de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano [...] (p.203)

Enfim, se por um lado a primeira intervenção de Filomeno (frag. II) propicia a recuperação e a crítica do texto de Balboa (1941), por outro, constitui uma antecipação do concerto barroco propriamente dito. De modo análogo, o concerto de Carpentier é correlativo desses momentos correlatos, pois, sendo anacrônico, superpõe diferentes personagens, diferentes intervenções, distintas situações históricas cujo sustentáculo correlativo é o próprio livro: um concerto barroco.

A passagem dos personagens carpentierianos por Madri (frag. III) enseja uma série de descrições de ambientes da capital espanhola que, tendo mais uma vez Coyoacán como ponto de referência, ressalta a supremacia da cidade mexicana. Tal procedimento narrativo conduz o leitor a estabelecer correlações à distância com

as oposições de ordem semelhante contidas no fragmento anterior (Villa de Regla/Coyoacán); ao mesmo tempo, o leitor reconhece a repetição de motivos com variações, também freqüentes na composição musical. Assim, reiteram-se o lado triste e ruim da cidade por onde passam os personagens e o espaço de onde procedem, a oposição entre o aquí (Espanha) e o allá (México). Os adjetivos atribuídos à Madri estabelecem outra correlação interna no fragmento, pelo menos do ponto de vista formal (Cf. p.162).

O tema da culinária proporciona novos conjuntos correlativo-paralelísticos: as insossas almôndegas madrilenas são correlatas por oposição (ruim/bom) dos perus mexicanos; as merluzas, dos peixes guachinangos. Correlação semelhante existe entre as verduras e grãos espanhóis e o abacate mexicano e os bulbos de malanga cubanos (Cf. p. 162).

Na descrição dos autos sacramentais (p. 164), representados ao ar livre na capital espanhola, a decadência (gachos, afónicos, mordidos de ratones) é o traço semântico comum aos adjetivos do eixo de aplicação da correlação aos substantivos referidos no eixo bíblico-religioso (diablos, Pilatos, santos), dentro do conjunto correlativo.

No fragmento IV, as cores na primeira imagem visual de Veneza se apresentam organizadas em conjunto correlativo cuja característica comum é a suavidade, manifestada por meio de reiterações matizantes ou reforçadoras: num só trecho se reúnem duas ou mais palavras de valor semântico equivalente ou complementário. Nestes termos, o tom suave está presente tanto no cinza da água e do céu nublado, na evanescente neblina que envolve e desfaz o contorno dos edifícios e dos ciprestes quanto no movimento natural da cidade lacustre (suaves e preguiçosas ondulações marítimas, ondas silenciosas que lambem as paredes, a quietude dos canais): o presumível fundo do pastel de Carreria. Suavidade e serenidade contrastam, em seguida, com a agitação, o ruído e a estridência das cores do carnaval, indicativos da metamorfose do ambiente. A festa profana vem interromper a monotonia e o silêncio da cidade e inundá-la de cores alegres e vibrantes, cujas matizações em tons e semitons restauram a relação do texto literário com a música.

No encontro do mexicano com o compositor veneziano tem-se outro momento em que aflora nova correlação situacional: o personagem conta a Vivaldi a história da conquista do México e o músico vai imaginando a situação (à semelhança do Amo quando este ouviu o relato de Filomeno) e um virtual aproveitamento da história, como argumento de ópera para os palcos dos teatros italianos (p. 168).

A alusão ao Hamlet no fragmento II (p.156), ao se repetir, com variações, nos fragmentos IV (p.170) e VI (p.183), configura outra correlação situacional. Nos dois primeiros casos, tem lugar a partir de referências à Dinamarca; no terceiro, deve-se às derivações do assunto discutido pelos personagens no cemitério: teatro inglês/tragédia/morte. Para o personagem mexicano, qualquer alusão a Shakespeare corresponde ao elo de ligação com a Dinamarca e Hamlet: "Ser ou não ser, eis a questão" de identidade?

O fim do fragmento IV também pode ser visto como correlativo do final do segundo: ambos terminam com um repertório de palavrões em língua nativa (dialeto africano e italiano, respectivamente). A diferença reside em que, no primeiro caso, Filomeno é o emissor dos insultos; no segundo, é o destinatário (Cf. p.161 e 170).

Os nomes das discípulas de Vivaldi também se organizam em correlação com os designativos dos instrumentos que lhes correspondem musicalmente:

El Maestro – pues así lo llamaban todas – hacía las presentaciones: Pierina del violino... Cattarina del corneto... Bettina della viola... Bianca María organista... Margherita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone... Claudia del flautino... Lucieta della trompa... (p.172).

Nessa mesma linha de correspondências, o músico Haendel tem como correlato o órgão; Scarlatti, o cravo; e Vivaldi, o violino (Cf. p.172). De modo semelhante, surgem outros elementos correlativos na descrição do concerto grosso: Vivaldi é correlato da sinfonia com fabuloso ímpeto; Scarlatti, das vertiginosas escalas; e Haendel, das deslumbrantes variações (Cf. p. 172).

Em meio ao delírio criativo dos músicos barrocos, intensificam-se as relações correlatas no texto carpentieriano: Haendel inventiva prodigiosa; Scarlatti arpegos y floreos; Vivaldi infernal virtuosismo (Cf. p.172-3), até que se alcança o ponto máximo, preparatório para o gran finale:

Y parecía que el movimiento hubiese llegado a su colmo, cuando Jorge Federico, soltando de pronto los grandes registros del órgano, sacó los juegos de fondo, las mutaciones, el plenum, con tal acometida en los tubos de clarines, trompetas y bombardas, que allí empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final. “¡El sajón nos está jodiendo a todos!” –gritó Antonio, exasperando el fortíssimo. “A mí ni se me oye” –gritó Doménico, arreciando en acordes. (p.173)

Todos esses elementos correlativos se projetam na profusão de ritmos, síncope e tons do improvisado solo de percussão executado por Filomeno, na igualmente improvisada bateria de caldeirões de cobre (p. 173), e todo o conjunto que forma o concerto grosso equivale ao escândalo celeste, à inspiração divina. No anticlímax, enquanto Antonio Vivaldi solta o arco, Doménico Scarlatti fecha o teclado e Haendel enxuga o suor do rosto (parcial retorno à correlação inicial desta cena), Montezuma improvisa ou inventa uma nova bebida, misturando o diferente conteúdo de várias garrafas. Tal bebida seria, pois, o correlato simbólico da nova música criada nessa noite memorável, síntese da genial invenção de músicos extraordinários, de ritmos, instrumentos e culturas diferentes (Cf. p. 173).

Na cena em que Filomeno introduz a música afro-cubana no concerto grosso, a leitura e as correspondentes traduções, de ida e volta, das distintas culturas (européia e africana) feitas pelos personagens podem ser vistas, de igual modo, como correlatas. Assim, enquanto Filomeno transcodifica para seu universo cultural a figura da serpente do quadro bíblico e improvisa o estribilho da conga de “La Culebra” (Ca-la-ba-són, són, són), o Preste Antonio reverte a frase melódica para o latim (Kábala-sum-sum-sum) (p.175), referencial mais próximo no âmbito de sua cultura greco-latina.

Desse modo, o carnaval de Veneza culmina com a representação, na Europa, da comparsa cubana. Inevitavelmente vem à memória do leitor a festa representada em Espejo de pacienza e o comentário irônico do Amo: “Infernal cercerrada resultaría aquéllo...” (p.161), o que equivale a dizer que, do ponto de vista temático, esse trecho do

fragmento V é correlato à distância daquele do segundo fragmento. Mas a reunião ou integração de diferentes tempos, espaços, sons, raças e instâncias históricas – sinfonia de uma modulação sincrética – possui outro correlato à distância, no final do fragmento VIII. O concerto tem, então, “nueva ejecución” (p.203), e aqui se configura, mais uma vez, a noção de espiral como complemento, fundação e reciprocidade de um fazer literário no qual a escolha do constituinte barroco (Burgos, 1984, 42) é notoriamente deliberada.

Alcançando êxito ao competir com os três gigantes da música barroca europeia, Filomeno lhes impõe, portanto, uma dança ritual, um solo de percussão e o ritmo afro-cubano, em cena de profundo significado sincrético, de extrema importância enquanto manifestação do universal concerto de culturas, revelado pelo Senhor no deserto.

Por meio de frases híbridas de correlação e paralelismo, dois dos personagens exprimem as suas sensações físicas mais urgentes (sono e fome):

- “Tengo sueño” —dijo Montezuma.
- “Tengo hambre” —dijo el sajón— [...]
- “Tengo sueño” —repetía el disfrazado. (p.177)

Tais frases, situadas no final do fragmento V, encontram correlato à distância no fim do fragmento seguinte, onde duas vezes mais se repete o motivo com variações. Essas reiterações constituem um indicativo de enlace entre ambos e são bastante significativas do ponto de vista simbólico ou metafórico, pois o sono é uma espécie de morte e essa sensação se manifesta justamente pela boca de Montezuma: —“Tengo sueño” —dijo Montezuma, repentinamente agobiado por un enorme cansancio (p.183).

O discurso descritivo-narrativo que prepara o cenário do ato seguinte (frag. VI) situa o embriagado quinteto no cemitério de Veneza. Trazido pela brisa, o ruído carnavalesco chega a esse lugar de silêncio e solidão, ainda pouco iluminado pelas luzes do amanhecer. Mas o apagar das luzes das tavernas e dos palcos improvisados indicam que, em breve, aqueles ambientes estarão desertos (Cf. p. 177).

A continuidade da festa carnavalesca na cidade lacustre é, em certa medida, correlata do divertido café-da-manhã protagonizado pelos personagens que, como foliões incansáveis, resistem ao descanso (sono) e continuam a beber e a comer. Por outro lado, correlato do iminente esvaziamento daqueles ambientes é o cemitério, cujas lápides se assemelham a mesas, já sem toalhas, de um café fechado para o público (p. 177). Cansados da farra noturna mas dispostos a continuar bebendo, os personagens carpentierianos encontram seu correspondente nos foliões de “máscaras trasnochadas” que não pensam em descansar. O vinho tomado no desjejum lhes devolve a animação e esta, por sua vez, é correlata da diversão ruidosa entre as tavernas e tablados de luzes já apagadas (Cf. p. 177).

Arrancado de seu torpor, sob a pressão de conteúdos da memória inconsciente, Montezuma narra outra vez a história da conquista do México e, como já se disse, sua narração é estilisticamente correlata à de Filomeno no fragmento II. A idéia de Vivaldi de transformar o tema em ópera desencadeia uma longa discussão entre os músicos sobre assuntos ultrapassados na música teatralizada. A intenção do veneziano é encontrar personagens e temas novos para as suas obras

⁵ Aliás, a produção global do músico veneziano é o resultado de uma busca ardente e constante da “novidade”. Não por acaso deu o título de *L'Estro armonico* ao célebre op. 3, aproveitando a proposta do coetâneo Vico, para quem o “estro” (o “engenho”), definido como “a faculdade de descobrir o novo”, constitui a base do pensamento. O título da obra de Vivaldi deve ser entendido como “inspiração dentro das regras da harmonia” e esta última era algo inteiramente novo, quase inexplorado, no primeiro quartel do século XVIII (Cf. Pérez de Arteaga, 1983, p. 91-2 e 104-5).

e se explicita mediante a frase “Habrá que buscar asuntos nuevos, distintos ambientes, otros países, no sé...” (p.178), cujo correlato se encontra na frase: “Soplan aires nuevos” (p.178).⁵

Uma lista de velhos personagens teatrais apresenta correlação parcial no discurso vivaldiano: Orfeos pastores enamorados; Apolos coronas de laurel; Ifigenias Ø; Didos e Galateas ninfas fieles:

¡Cuántos Orfeos, cuántos Apolos, cuántas Ifigenias, Didos y Galateas! [...] Traer Polonia, Escocia, Armenia, la Tartaria, a los escenarios. Otros personajes: Ginevra, Cunegunda, Griselda, Tamerlán o Scanderbergh [...] Pronto se hastiará el público de los pastores enamorados, ninfas fieles, cabreros sentenciosos, divinidades alcahuetas, coronas de laurel, peplos apolillados y púrpuras que ya se vieron en la temporada pasada (p.178).

Ao menos do ponto de vista formal, velhos personagens têm seus correlatos na lista dos novos: Ifigenia Ginevra; Dido Cunegunda; Galatea Griselda; Orfeo Tamerlán; Apolo Scanderbergh. Essa substituição do velho pelo novo se refletirá na página 180 quando, mediante o artifício da elasticidade e fusão de tempos utilizado pelo narrador, os personagens, em estado de semilucidez, deparam-se com o túmulo de Stravinsky (1882-1971). Comentando algumas obras do músico moderno, os compositores barrocos criticam nelas a presença de temas, personagens, estrutura e forma antigas; referem-se, inclusive, a uma etapa da criação musical de Stravinsky (*Édipo Rei*) calcada nos sistemas do próprio Haendel. Ou seja, aludem à música de um artista do futuro cujas preocupações com a construção orgânica da obra pertencem ao passado: “Buen músico – dijo Antonio –, pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos. Se inspiraba en los temas de siempre: Apolo, Orfeo, Perséfona – ¿hasta cuándo?” (p.180).

Com o propósito de lhes sugerir um tema novo (a história de seu bisavô Salvador Golomón, cantada em *Espejo de Pacienza*, de Balboa), Filomeno interfere na discussão dos músicos europeus. Como se sabe, a inusitada sugestão do negro tem o poder de lhes arrancar um coro de gargalhadas; Montezuma, então, pressionado por conteúdos da memória inconsciente, sai em defesa do servidor negro (p.179). Esse segundo vislumbre da própria identidade histórica enseja outra correlação (Salvador Golomón e Scanderbergh), onde transparece a quixotesca crença no texto literário como espelho da verdade histórica.

Em decorrência da sugestão de Filomeno, aflora no texto nova alusão ao teatro de Shakespeare: Otelo, o mouro de Veneza. Diante dos argumentos de Vivaldi e Haendel, avessos à possibilidade de êxito de um protagonista negro no teatro, o irreverente Filomeno contra-argumenta com o exemplo do escritor inglês:

“[...] Me contaron que en Inglaterra tiene gran éxito el drama de un moro, general de notables méritos, enamorado de la hija de un senador veneciano... ¡Hasta le dice un rival en amores, envidioso de su fortuna, que parecía un chivo negro montado en oveja blanca – lo cual suele dar primorosos cabritos pintos, sea esto dicho de paso!” (p.179).

A rejeição de Vivaldi aos dramas e tragédias do teatro inglês, com suas histórias de horror, propicia o reconto de argumentos de tais obras, o que dá lugar a outras situações correlativas com base em alusões. Desta vez, apresentam-se no texto cenas cruéis e sangrentas

de *Tito Andrônico* e de *O Rei Lear* de Shakespeare, tradução de uma sensibilidade que se compraz no macabro e no horrendo:

Y fue, en el alba que iba blanqueando el cementerio un escalofriante recuento de degollinas, fantasmas de niños asesinados; uno a quien un duque de Cornualles saca los dos ojos a la vista del público, taconeándoles luego, en el piso, a la manera de los fandangueros españoles; la hija de un general romano a quien arrancan la lengua y cortan las dos manos después de violarla, acabando todo con un banquete donde el padre ofendido, manco a seguidas de un hachazo dado por el amante de su mujer, disfrazado de cocinero, hace comer a una Reina de Godos un pastel relleno con la carne de sus dos hijos – sangrados poco antes, como cochinos en vísperas de boda aldeana... (p.179-180).

Nessa passagem narrativa de tom tragicômico, o eixo correlativo dos argumentos reproduzidos gira em torno dos motivos olhos arrancados e pisoteados (*O Rei Lear*, Ato 3, cena 7), língua arrancada, mãos cortadas (*Tito Andrônico*, Ato 2), filhos sangrados como porcos (Id., Ato 5). Por outro lado, a torta recheada com a carne dos filhos (nariz, orelha e garganta), servida à rainha Tamora, é correlata da ensaimada e do focinho de javali ao escabeche que Vivaldi come, enquanto comenta, com mórbido prazer, a crueldade das referidas cenas:

— “¡Qué asco!” – exclamó el sajón. — “Y lo peor es que en el pastel se había usado la carne de las caras – narices, orejas y garganta – como recomiendan los tratados de artes cisorias que se haga con las piezas de fina venatería...” — “¿Y eso comió una Reina de Godos?” – preguntó Filomeno, intencionado. — “Como me estoy comiendo esta ensaimada” – dijo Antonio, mordiendo la que acababa de sacar – una más – de la cesta de las monjitas. — “¡Y hay quien dice que éas son costumbres de negros!” – pensaba el negro, mientras el veneciano, remascando una tajada de morro de javalí escabechedado en vinagre, orégano y pimentón [...] (p.180).

Por trás de toda essa discussão sobre ambientes e temas de óperas existe mais um elemento correlativo: o extravagante. Nesse sentido, uma ópera que tivesse como protagonista o herói Salvador Golomón seria extravagante porque é coisa de negro (tal como o *Otelo* de Shakespeare); os dramas do teatro inglês são extravagantes devido à exposição da morte e da mutilação em público; a ópera *Oedipus Rex* de Stravinsky é extravagante porque se trata de uma cantata profana sobre um texto em latim (p.180); o *Canticum Sacrum*, do mesmo músico russo, é extravagante porque recorre a “melismas de estilo medieval” (p.180) em tempo moderno. A extravagância é também a marca de sua polca para elefantes de Barnum (p.181). A visão do cadáver de Wagner (1813-1883) no final do fragmento VI – outro salto temporal na narrativa – favorece a menção dos elementos fantásticos utilizados pelo músico alemão em suas óperas estranhas: dragões, cavalos alados, gnomos, titãs e sereias que cantam debaixo d’água (p.183). Pura extravagância.

Quanto à morte de Wagner, cuja referência no texto se reduz à cena em que se assiste rapidamente ao transporte do seu ataúde em gôndola até a estação ferroviária, é correlativa à paródia de sacrifício humano a que é submetido o rei das Saturnais, depois de

⁶ A insistência de Carpentier em ressaltar o aspecto extravagante das obras mencionadas em *Concierto barroco* induz o leitor a inferir que se trata de uma evocação dos doze concertos de Vivaldi, incomparáveis por sua qualidade inovadora, que formam o ciclo *La Stravaganza* (1712-1713).

ter gozado das prerrogativas do último imperador asteca, em meio ao carnaval de Epifania.

Tal como Wagner, o disfarçado Montezuma, em companhia de Filomeno, é transportado em barca, através do Estige veneziano, desde o cemitério até a hospedaria da cidade lacustre. Mais tarde, já ressuscitado e transformado psicologicamente em indiano, o personagem também tomará o deslizante trem, para depois regressar ao México ou ao ayer da criação literária. Por outro lado, quando Montezuma está prestes a morrer simbolicamente, a cadeia ritualística que propicia esse sacrifício primordial dá lugar a uma imagem visual ou concreta de tal morte:

—“Gracias de todos modos” – dijo el indiano, cerrando los ojos con tal peso de párpados que apenas si advirtió que lo sacaban de la barca, lo subían por una escalera, lo desnudaban, acostaban, arrebujaban, metiéndole varias almohadas debajo de la cabeza (p.184).

Note-se que a figura do indiano – estendido na cama, com o corpo coberto e os olhos fechados, a cabeça apoiada sobre travesseiros – reproduz a presumível figura de Wagner, morto e acomodado em sua urna funerária.

Retomando os fragmentos II, IV, V e VI, observa-se que todos terminam com a figura de Filomeno acompanhado de um ou mais instrumentos de percussão, de sopro ou objeto similar. Estes seriam, assim, correlatos, na medida em que denotam a função do personagem como mediador para tematizar o ritmo, a percussão e o instrumento de sopro, fundamentais no jazz. No fragmento II, o introdutor do ritmo jazzístico no concerto grosso leva, numa caixa, a guitarra e os seus tambores; no IV, passeia por Veneza com uma garrafa pendurada no pescoço por uma fita de cetim e de vez em quando a leva à boca, à maneira de um trompete. No fragmento V, esconde no interior do casaco, a trombeta, presente de Cattarina del Cornetto. O VI termina com a frase do negro: “Voy con mi trompeta a donde pueda hacer bulla” (p.184). Como coroamento das correlações desses finais de fragmento, o oitavo e último se encerra ao som do trompete de Armstrong, ponto culminante da linha musical opositora e perturbadora da produção européia, desenvolvida ao longo da narrativa.

Dedicado à representação teatral da ópera de Vivaldi – esta também aparentemente uma extravagância⁶ ou um verdadeiro disparate, segundo o espectador Amo-viajero-mexicano-Montezuma-indiano –, o fragmento VII oferece outros elementos correlativos importantes para a interpretação da totalidade da obra. Concorrem para isso a versão vivaldiana da história do México e a áspera discussão entre o músico e o indiano. Entram em jogo a história e a arte.

Percorrendo o texto, tem-se uma correlação entre três motivos importantes que servem de suporte para a narrativa como um todo. O primeiro deles é a consciência de que existe uma história real, porém ambígua, porque o tempo se encarrega de apagá-la da memória dos homens: é algo que ficou num passado distante, incapaz de renascer no presente em sua possível verdade. Da história real restam apenas as contrafações, as falsificações refletidas em *Concierto barroco* sob a forma de quadro, de fantasia de carnaval, de livros, de ópera, de espetáculo, enfim. A história só se faz presente, de modo indireto, pelo texto de Balboa reproduzido por Filomeno; na seriação de óperas extravagantes comentadas pelos compositores europeus; na ópera inventada por Vivaldi, com base no reconto do próprio personagem fantasiado de Montezuma. E surge então a provável

pergunta formulada pelos europeus, ao tomarem conhecimento do relato sobre a conquista do México: mas a história dos historiadores reflete mesmo a verdade? É em nome da verdade que, recorrendo à crônica histórica de Antonio Solís (1947) e ao texto de Bernal Díaz del Castillo (1955), o indiano questiona a ópera de Vivaldi (1733). Porém, trata-se da mesma crônica onde o músico busca a justificativa para o libreto de Alvise Giusti e declara que a arte é a contraverdade da história.

Enquanto assistimos, na condição de leitores-espectadores, à representação literário-operística, única forma de sobrevivência da história dos vencidos (Cf. Vattimo, 1987, 13), o personagem narrador nos introduz no II Ato:

“[...] ábrese el escenario, y estamos en una vasta sala de audiencias, en todo parecida a la que se nos muestra en el cuadro que posee el indiano en su casa de Coyoacán, donde se asiste a un episodio de la Conquista – más fiel a la realidad, en cierto modo, que lo que hasta ahora se ha visto aquí”
(p.188-9).

Assim, perante tanto falseamento de fatos e personagens, o quadro parece mais verdadeiro, se comparado com o cenário operístico, extremamente falso em virtude da liberdade do libretista e da complacência de Vivaldi. Diante do protesto irado do indiano, Vivaldi arremata: “La ópera no es cosa de historiadores” (p.192); ou seja, a arte não é a representação da verdade. No espetáculo “lo que cuenta [...] es la ilusión poética” (p.193), a recriação da história e, portanto, a história fantasiada, artificiosa, o segundo dos motivos correlatos.

Essa idéia do falso na ópera, ou a arte como contraverdade, é o elemento que vai conduzir ao terceiro motivo da correlação: a história desejada. Convertido em indiano, Montezuma quisera que a história tivesse tido outro curso (frag. VIII). Despertado, pela extravagante ópera vivaldiana, para a consciência de seu ser mestiço, medita dramaticamente sobre a história de sua própria existência individual, refletida na representação teatral: neto de espanhóis (extremenos, como Cortés), quisera ter participado da história, que é uma ópera. Renegando os seus antepassados, toma partido dos mexicanos e deseja que eles tivessem vencido os espanhóis. Com a avessa esperança de um impossível desenlace, gostaria que a filha de Montezuma (Teutile, no teatro) tivesse atuado como Judite, e degolasse Ramiro, como a heroína bíblica degolou Holofernes. Identifica-se, no condicional, com o dom Quixote do Retablo de Maese Pedro. Conforme já se disse antes, seu desejo de participar dos acontecimentos é correlato ao dos índios representados no quadro de sua casa em Coyoacán. Mas, contrariamente a estes, o indiano gostaria de ter participado na condição de ator, para poder modificar a história representada pela ópera, e não como simples espectador: “[...] De haber sido el Quijote del Retablo de Maese Pedro, habría arremetido, a lanza y adarga, contra las gentes mías, de cota y morrón” (p.197-8).

Aqui se sintetiza a história desejada. Tudo isso leva a uma grande correlação, centro gerador de todo o texto: a relação de conformidade entre o “indiano” e o próprio Carpentier. Como escritor americano, Carpentier também deseja, com sua obra, participar da história.

Nessa perspectiva, o Amo, inicialmente identificado com o vencedor Cortés, ao contemplar o quadro da Conquista, transmuta-se em Montezuma-fantasia-de-carnaval, e se considera mais Quixote do

que Ulisses. Porém, depois parece identificar-se com o imperador vencido e, graças ao teatro, será mais Montezuma do que Quixote. Constante transformação, metamorfose ou inconstância, típicas do barroco:

“[...] Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve del Massimiliano Miler, por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremadamente mío [...] Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca” (p.198).

A avessa esperança do indiano é, portanto, correlata da avessa esperança de Carpentier como escritor americano; a reflexão do personagem tem muito de autobiográfica e está no centro ideológico do texto carpentieriano. *Concierto barroco* não é produto do trabalho de historiador, mas de um literato, um artista. Ao realizar a sua obra artística, o escritor cubano constrói uma narrativa que trata da história americana, mas ao mesmo tempo mostra-se a si mesma como literatura.

Graças à ilusão da obra de arte, o homem americano pode remontar-se no tempo e no espaço. É também por via da teoria aristotélica sobre a função catártica do teatro que personagem e autor parecem encontrar sua própria identidade histórica, depois de purgarem os “desasosiegos ocultos en lo más recóndito” de seu ser (p.198). Para isso, o homem americano, enganado pela miragem da culta Europa, teve que se deslocar até o Velho Mundo, até Veneza, cidade “en todo parecida” com a Tenochtitlán original, antes da drenagem de seus lagos – imagem guardada no inconsciente do mexicano.

Ao vivenciar a experiência da interferência do europeu no importante episódio da história nacional (a história da conquista do México), o personagem mexicano se choca com a visão de sua imagem traduzida pelo outro. No jogo de espelhos do outro, descobre o que ele não é: nem só Hernán Cortés, nem apenas Montezuma, mas outra coisa. Longe da América, descobre seu modo de ser mestiço e pode rejeitar o que agora vê, pela primeira vez, como coisa alheia a si mesmo.

A frase destacada pelo próprio autor (A veces es necesario alejarse de las cosas [...] para ver las cosas de cerca) é a síntese da explicitação de sua poética particular: afastar-se das coisas para poder vê-las com mais nitidez e clareza. O recurso artístico do distanciamento facultado pelo motivo da viagem-busca relaciona-se de algum modo com a experiência pessoal de Carpentier e se universaliza na formação de muitos artistas e escritores latino-americanos. Propõe, igualmente, a reflexão estética sobre a criação e a fruição da obra. Essa premissa remete também à postura do espectador diante de um quadro barroco, que exige um certo afastamento espacial para que se possa perceber a sua unidade, a sua totalidade.

Uma nova superposição temporal no fragmento VIII deixa para trás Vivaldi, Haendel e Scarlatti e situa o leitor na segunda metade do século XX. A presença de Armstrong baliza a ação no tempo e a sua música impõe no final da narrativa. Uma sucessão cronológica vertiginosa reveste os fatos de uma concentrada atemporalidade. O ponto de referência que une acontecimentos históricos dissímiles entre si, mas simultaneamente correlativos (a Revolução Cubana referida apenas como uma premonição de Filomeno, a chegada

do homem à Lua, os então recentes descobrimentos feitos pelas pesquisas espaciais), é o trompete do prodígio Armstrong que, com os seus *spirituals*, evoca a música sacra de Haendel e a mística de Purcell (Cf. p. 203).

Acompanhado de insólita orquestra, que reúne todos os instrumentos mencionados em *Concierto barroco*, Louis Armstrong domina a cena final e, ocupando o lugar antes destinado a Vivaldi, exibe os seus prodígios ao executar o mais novo concerto barroco, representação do mais elevado grau de oposição ao músico veneziano (Cf. p. 204).

Desse modo, Carpentier enlaça a música rítmica de origem afro-americana com a música barroca européia, elevando o jazz à categoria desta última quanto ao prestígio e a aceitação mundial.

O longo itinerário das correlações que acabamos de percorrer evidencia a fecunda recorrência do escritor cubano a esse procedimento estilístico, permanente não apenas na época barroca mas que também aflora nela, e demonstra o pendor carpentieriano para a composição de um discurso refinado e cerebral que, intencionalmente, rememora e revigora, na modernidade, uma estética vigente em um período datado: o Barroco.

Na técnica exercitada por Carpentier, as correlações acabam constituindo uma forma mais de reiteração ou espessamento de significado. Assim, os conjuntos compostos de variado número de membros, cujos elementos pertencem a uma determinada categoria genérica (suportes para ingestão de alimentos e explosão de excrementos; quadros / indicadores situacionais; amigos do mexicano e suas encomendas; pratos da culinária mexicana e espanhola; personagens bíblicos-religiosos; imagens visuais de Veneza; discípulas de Vivaldi; os três músicos barrocos; execução de concertos; personagens teatrais; argumentos de obras teatrais etc.) formam o que chamamos de "eixo dos objetos nomeados". Tais conjuntos se relacionam, no "eixo de aplicação da correlação", de forma total, parcial ou mesmo de modo sugerido com um modificador atributivo, que, exercendo influência semântica sobre seus membros ou elementos enumerados, permite sua organização em torno a um traço semântico comum, para conotar um significado (lavor, trabalho artístico e artesanal dos objetos de prata; adorno e ambigüidade; raridade; excelência / ordinariamente; decadência; suavidade e serenidade / ruído e estridência; instrumentos musicais; engenhosidade / estilização / virtuosismo; prodigioso encontro de culturas; novidade / antigualha; extravagância etc.).

Parece ter ficado evidente que o modificador atributivo pode variar, desde um simples adjetivo (delgados; afónicos) até uma ou mais orações de valor atributivo que se desdobram ou se proliferam nas mais variadas e diferentes formas de realização (enredado en sí mismo, cerrado en volutas, desenrollado luego para enrollarse otra vez; cuyas obras pregonaban con colores difuminados, en grises, rosas, azules plápidos, verdes de agua marina, la belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto eran distantes; etc.), o que talvez possa configurar uma nova ou diferente feição do procedimento.

A análise da narrativa carpentieriana sob o prisma do artifício correlacional mostrou que as correlações relativamente simples –nas quais os membros correlatos do conjunto podem ser identificados com mais facilidade e clareza– constituem o menor número de casos. Nos mais abundantes, a técnica correlativa se manifesta com suma complexidade e, em algumas passagens narrativas, a

percepção da presença e da engenhosidade do procedimento requer do leitor um olhar mais atento, enviesado.

Além disso, não é incomum que as formas correlativas, muitas vezes mais conceituais do que formais, apresentem-se híbridas de outras formas de ordenação de conjuntos freqüentes na linguagem da multiplicidade na unidade (seriações ou enumerações, paralelismos, recolha final de elementos disseminados), retardando, em virtude de sua densidade e espessura, o encontro do significado.

Em nossa análise rastreamos casos em que a correlação não se dá membro a membro, e alguns elementos constitutivos do conjunto têm seu correlato semântico apenas sugerido, o que estimula a participação ativa do leitor para desvelar os significados da obra. Outras vezes, os membros de um conjunto correlativo maior apresentam subcorrelações parciais ou imperfeitas com membros de outro conjunto, sugerindo novas inter-relações no tecido narrativo. No texto de Carpentier, figuram também correlações por oposição, que contrastam espaços e culturas diferentes; correlações situacionais, geralmente à distância, espelham situações antes apresentadas ou apenas insinuadas. Desse modo, os membros de um conjunto de determinada passagem encontram seus correlatos em outro trecho do mesmo fragmento narrativo, de outro fragmento ou, ainda, podem ser inferidos ou abstraídos da totalidade da obra.

Convém observar que, em alguns fragmentos da narrativa, o procedimento correlativo, ao lado de outras apoiaaturas semelhantes, favorece a percepção do caráter paródico da obra, contribui para o desvelamento do falso, ilustra a exposição da metamorfose, da transformação, através da fusão do múltiplo num todo único: Vivaldi e Armstrong se fundem num mesmo som, *Espejo de paciencia* (prefiguração do texto carpentieriano) e *Concierto barroco* (execução histórica e artística de seu modelo) fundem-se numa mesma dimensão espaço-temporal.

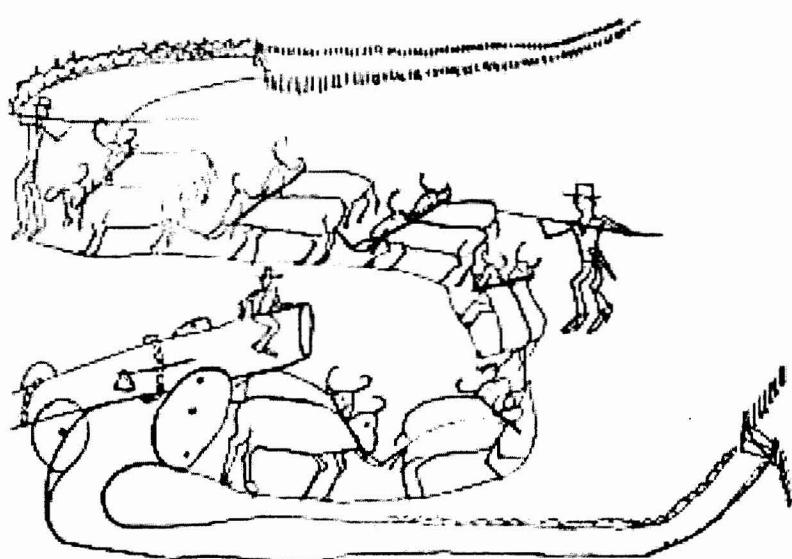
Embora a transformação final não alcance completamente todas as dimensões desejáveis, pois a metamorfose do “indiano”, ao não atingir seu lado ético, é parcial (daí um dos sentidos paródicos do texto), no concerto barroco a visão americana se impõe a uma visão puramente eurocêntrica da América.

Ao colocar a Europa como o espaço de diálogo entre culturas, Carpentier mostra o cerne da questão que poderia conduzir ao desvelamento da essência americana, e acaba pondo em crise os esquemas eurocêntricos. Contudo, permanece no âmbito das possibilidades, apenas um lampejo da verdade, provocado pela função catártica do teatro, nesse mundo de mediatização da experiência humana. Fica então a idéia de que o final da narrativa é portadora de futuro, carregada de sugestões que apontam para outros questionamentos, para novas descobertas.

Por fim, se resgatarmos o que dizíamos inicialmente a respeito da multiplicidade de sentidos que a palavra concierto pode atualizar na narrativa carpentieriana, e considerarmos a caracterização que o autor confere ao barroco (transformação, mutação, inovação, simbiose, mestiçagem), poderíamos arriscar-nos a afirmar que, ao trabalhar com formas permanentes, Carpentier não pretende fazer uma simples recuperação do arcaico, o que seria supérfluo na modernidade mas, antes, estabelecer um diálogo entre diferentes culturas, que redunda em destilação e aprofundamento no âmbito do cultural, para chegar a sua essência e ao enriquecimento humano. Por outras palavras, o escritor cubano não parece pretender apenas o resgate de um estilo que vigorava, predominantemente na Espanha,

à época da colonização americana, pois o original (o barroco) é algo permanente, embora marginal, que aflora através do diálogo com outras culturas e adquire um novo significado; tratar-se-ia, contudo, de ir à substância, de fazer que a essência não fique calada em suas fontes, sufocada numa realidade mista, em que a alteridade se consumou em contaminações difusas (Cf. Vattimo, 128).

Inscrito num mundo em que predomina o desenvolvimento tecnológico, o barroco de Carpentier se move num âmbito oscilante e ambíguo, no qual homem e ser perderam as qualificações metafísicas de sujeito e objeto; em que a linha divisória entre história e ficção ficou menos nítida e o fundamento se tornou supérfluo. Na tentativa de reconstruir a continuidade entre a tradição e o mundo da técnica, o projeto estético-literário de Carpentier se vincula a uma abordagem ontológica do mundo americano no texto literário; espelha a vontade barroca do escritor de descrever e tornar patente a essência da realidade e do homem latino-americano.



BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1976.
- ALONSO, Dámaso. & BOUSOÑO, Carlos. *Seis calas en la expresión literaria española. 3^a. ed.* Madrid: Gredos, 1963.
- BALBOA, Silvestre. de. *Espejo de paciencia*. La Habana: Instituto Cívico Militar, 1941.
- BURGOS, Fernando. "La elección barroca en la obra de Alejo Carpentier". *Escritura*, X. Caracas, 1984, v. 9, 17-18, p. 41-9, ener./dic.
- CARPENTIER, Alejo. "Concierto barroco". *Obras completas de Alejo Carpentier. 2^a. ed.* México: Siglo XXI, 1986. v. 4, p. 145-213.
- CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. 1^a. ed.* México: Espasa-Calpe, 1955.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama, 1957.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. "Vivaldi e a sua época". *Encyclopédia Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1983, Cap. 7, fasc. 13, p. 91-100.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. "A música de Vivaldi". *Encyclopédia Salvat dos grandes compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1983, Cap. 8, fasc. 14, p. 101-19.
- SHAKESPEARE, William. *O rei Lear*. Trad. C. A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s. d., v. 15.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. C. A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- SHAKESPEARE, William. *Tito Andrônico*. Trad. C. A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s. d., v. 8.
- SILVA, Antonio Manuel dos Santos. "Literatura barroca e categorias não-literárias". In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte sacra colonial: Barroco memória viva*. São Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 210-27.
- SOLÍS, Antonio. *Historia de la conquista de México. 2^a. ed.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: Elementos de Estética Comparada*. Trad. M. C. Q. de Moraes Pinto e M. H. Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix-EdUsp., 1983.
- THOT, Eva. "Tradición e invención en la obra de Alejo Carpentier". *Casa de las Américas*. La Habana, 1981, v. 21, 125, 96-9, mar.-abr.
- VATTIMO, Giani. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. M. F. Boavida. Lisboa: Presença, 1987.
- WÖLFFLIN, Henrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Trad. J. Moreno Viela. 6^a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.