

A LITERATURA LATINO-AMERICANA E AS ALEGORIAS NACIONAIS DE “CONCIERTO BARROCO”

Maryllú de Oliveira CAIXETA
(Universidade Federal de Uberlândia)

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

PALAVRAS-CHAVES: barroco; antropofagia; literatura latino americana.

ABSTRACT: The troublesome identity of Latin America reflects on the addressing of the issue in the literature made in this part of the continent. The images of the Caliban and anthropofagy, along with the attribution of a baroque meaning to the latin american experience characterize a expressive part of such literature. By means of the character called Amo, Carpentier's “Concierto Barroco” exemplifies the difficulties of the creole elite in finding a nobel origin for themselves in their grandparents' Europe, and in identifying themselves with it. The musician slave Filomeno instances the fabled narrating, as well as Amo, and abusedly transits between the hierarachies, turning the baroque meaning of such identity to an allegory.

The jazz is a creole, anthropofagic and baroque product which origin (faded from the history) was replaced by the fabled narrating in the spirituals in a musical way that renewed the modern music in general. It is meaningful that Carpentier had created, by means of Filomeno, the unity of the american experience bounded by Mexico.

KEYWORDS: Barroc; anthropophagic; latin-american literature

1 AMÉRICA LATINA: CALIBAN ATROPÓFAGO BARROCO

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

Estes traços seriam naturalmente devidos ao fato de os nossos países terem sido colonizados pelas duas monarquias da Península, cujas afinidades eram notórias; ao fato de terem conhecido a escravidão, como regime de trabalho, a monocultura e a mineração, como atividade econômica; de passagem em geral por um processo amplo de mestiçamento com povos chamados *de cor*; de terem produzido uma elite de *crioulos* que dirigiu o processo de independência em períodos sensivelmente paralelos, e depois o capitalizou em benefício próprio, a fim de manter mais ou menos intacto o estatuto econômico e social (CANDIDO, 1989, p. 200).

Como bem salienta Ahmad (2002), a heterogeneidade coexiste nos países de capitalismo atrasado, entre os quais os latino-americanos estamos obviamente incluídos, e também nos países de capitalismo avançado, nossos colonizadores e demais impérios. Então, para o ensaísta indiano, o mundo é um conjunto em que

todas as partes caracterizam-se internamente pelos conflitos entre o capital e o trabalho, refletidos de modo heterogêneo nas literaturas de todos os países. Contrapondo-se ao teórico norte-americano Jameson, para quem toda a literatura do que chama equivocadamente de “Terceiro Mundo” representaria uma “alegoria nacional”, Ahmad esclarece que esse tipo de alegorização acontece, por exemplo, também nos Estados Unidos como nos demais países do “Primeiro Mundo”. Privilegamos, nesse estudo, textos da literatura latino-americana que apresentam um compromisso com a construção do que seria nossa identidade *barroca*, sem pretender reduzir a diversidade de nossa literatura ao projeto americanista. Mesmo que as disparidades entre os povos da América sejam maiores que as da Europa, pelas “tremendas distancias idiomáticas [...], sociales, cronológicas, discriminatórias” (CARPENTIER, 1984, p. 28), precisamos atentar para não incorreremos na mesma miopia de Jameson e cremos que o *barroquismo*, que para Carpentier (1984) nos constitui, caracterize as heterogeneidades culturais ou espaço-temporais como exclusividade nossa. Admitindo-se que haja uma cultura latino americana, alguns de nossos intelectuais, ficcionistas e poetas, cada um a sua maneira, perseguem nela uma imagem de feição barroca: ficcionalidade independente, valorização dos significantes e da percepção sensual, redimensionamento das paixões na aproximação do sujeito com o mundo, estranhamento num olhar de superfície, multiplicidade espaço-temporal, identidade incógnita, primazia de um conhecimento não racionalizado da realidade, experiências cotidianas do fantástico e do maravilhoso. A euforia dos intelectuais latino-americanos acerca da “afirmação nacional” e da “justificação ideológica” de seus interesses teóricos é herança das “projeções utópicas” da América em expectativas produzidas nos processos de Independência vistos pelas elites crioulas como a consumação utópica dos destinos do homem do Ocidente (CANDIDO, 1989, p. 141). Portanto, o interesse romântico pela configuração de uma identidade nacional, em si já plural, filiada às dos demais países da América Latina, está vinculado a uma

perspectiva que nos contrapõe ao colonizador¹, como seu *outro*; e, nesse sentido, nos afirmamos positivamente como Calibans, no sentido rebelde e pré-lógico com que Retamar (2005) interpreta o personagem de Shakespeare.

Sabemos que a antropologia, ciência tributária da consideração do *outro* redimensionado no contato com o americano autoctone, tem estudado as culturas do Novo Mundo que emergiram na consciência fracassada Ocidental/mundial já num primeiro momento como utopia terrena, lugar da alteridade (FIGUEIREDO, 1994, p. 18). O etnocídio que teve início na chegada do europeu (gripado, piolhento, sífilítico) financiou o projeto de modernização moderno por meio do espólio imperialista deste continente, a partir do século XVI. A obra de Lévi-Strauss ajudou a eliminar o mito da distinção entre “povos naturais”, estudados pelos naturalistas, e povos civilizados, objeto de estudo dos historiadores”, favorecendo uma visão plural da história que inclui memória e esquecimento (MATTA, 2003, p. 189), de modo a abarcar os processos históricos, vivenciados por nós, adequados à nossa formação cultural *híbrida* (CANCLINI, 1997). Nossos pais civilizados construíram, por meio do poder, uma tradição histórico-imperialista, viabilizada pela escrita, herdada do mundo greco-romano, depois apropriada pelo cristianismo e seu épico Bíblia, cânone milenar, *best seller* que predomina em conferir ao Ocidente uma origem (religiosa) judaico-cristã, ainda que o sincretismo religioso seja um exemplo de conquista do colonizador pelo colonizado. No sentido oposto ao da linearidade histórica, nossos pais ameríndios, ágrafos, vivenciavam uma temporalidade circular dentro de uma tradição oral que integrava o homem à natureza favorecendo a abundância comum dentro de suas sociedades (CLASTRES, 1990). Nossos pais africanos, como grande parte dos autóctones, tiveram suas línguas suplantadas, no processo de

¹ Aliás, uma perspectiva cara ao colonizador, que canoniza em língua inglesa nossos textos que realizam a “alegoria nacional”, ou o exótico, ou o realismo, ou qualquer representação explícita de nossa experiência cultural.

escravização, sendo que essas línguas eram o veículo de sua tradição oral, incrivelmente resistente pela apropriação do outro e reelaboração de si que conta apenas com “rastros/resíduos” (GLISSANT, 2001, p. 19). Também muitos povos de todos os continentes somaram-se a nossa mestiçagem desde que a América entrou para a consciência do Ocidente como espaço de multiplicidade.

Tendo em vista que a memória recorta interpretações dos fenômenos de acordo com os afetos que os tornam vivamente, ou não, acessáveis por ela como um portal espaço-temporal; uma “coexistência de tempos” (BOSI, 1977, p. 13) própria da imagem poética encontra correspondência nessa “pluralidade de tempos” característica da América (FIGUEIREDO, 1994, p. 21), cuja identidade em construção encontra forma nas imagens: Caliban, antropofagia e barroquismo. A imagem poética estrutura com perfeição nossa face misteriosa, privilegiando a contorção herdada do confronto entre as noções de espaço e tempo relativas a nossos pais civilizados e primitivos. No caso da América Latina, enigma aberto, os esquecimentos e lembranças, o registrado e o eliminado fundem-se oferecendo muitas vezes na ficção a ênfase ignorada pelo “humanismo ginásial” (SLOTERDIJK, 2000, p. 14) que a tudo uniformiza. Colonizados, não temos familiaridade com nossa própria história, mas com a do colonizador. Nossa literatura, no entanto, possui como traço comum o interesse temático, alegórico, ensaístico, imagético, pelo modo como as diversas populações híbridas, marginais, participam ativamente da realidade latino americana. Nesse sentido, a segunda parte deste texto refere-se ao “Concierto Barroco”, de Alejo Carpentier, que alegoriza os processos culturalmente interativos da colonização, sendo ao mesmo tempo ficção barroca independente.

Os costumes das aldeias americanas correspondiam às necessidades da “sociedade de abundância” (CLASTRES, 1990, p. 143) caracterizando tipos de cultura alheios à noção ocidental de história, escrita, estado e mercado. Híbrido da civilização e de

culturas primitivas, o difundido interesse intelectual-emocional (imagético de Caliban²) dos intelectuais latino-americanos pela nossa constituição incógnita recorre à história e antropologia, esta ciência tardia dos séculos XVIII e XIX. No que se refere à contribuição dos negros para a América, a história contempla seus focos de resistência, como Quilombos, seus cárceres, culinária, religiosidade, contribuições lingüísticas, as igrejas que ergueram, seus filhos eminentes, o folclore, a arte – sobretudo a música –, as cidades velhas em que seus fantasmas exibem-se nos traços dos nativos desfocados pelo comércio histórico da América, o *outro* ainda iluminado ao [turístico] sol do Novo Mundo. Soma-se à parcela africana da América a história das civilizações sem história, que diz respeito às situações de contato entre as culturas dos “povos testemunhas” (GLISSANT, 2001, p. 15) autóctones, além de mitos coletados e observações antropológicas. Tal contato resultou em transfiguração desfigurada e não-democrática de tempo, espaço e miscigenação do Velho com o Novo. A contribuição do Velho tornou possíveis o Estado, a escrita, a História, o mercado (CLASTRES, 1990, p. 133), os etnocídios, a escravidão, o latifúndio, a inserção na civilização, sem esquecer que dela herdamos inclusive a literatura, como bem lembra Candido (1989).

Encontrar na miscigenação uma essência latino-americana e valorizar sua positividade são pontos comuns nas obras de Oswald e Retamar; poetas cujas imagens do antropófago e Caliban, respectivamente, contrapõem-se aos discursos de história oficial para demonstrar os processos pelos quais incorporamos o mundo e nos constituímos como parte dele (RETAMAR, 2005, p. 148-149). No entanto, Retamar sublinha em seguida o absurdo bestial da metáfora antropofágica, que objetivava alarmar, sobretudo o burguês, numa atitude de sobressalto provinciano que imitava o

² Trata-se da imagem de *Caliban*, que inspirou o teórico Retamar a ler o personagem homônimo de *A tempestade* de Shakespeare como representação positiva do autóctone americano. Esta metáfora repercute em estudos realizados por toda a América Latina.

espírito das vanguardas européias. Para Carpentier (CHIAMPI, 1980, p. 160), a pré-lógica nos seria natural ao passo que artificialmente forjada pelo europeu que concebe as coisas na ordem das causalidades. Ao contrário da imagem de Caliban, específica para nossa situação colonizada, a antropofagia é uma prática de povos do mundo inteiro, que inclusive sobrevive sutilizada em cerimônias modernas. Mas na trajetória da vida-obra oswaldiana, à antropofagia vanguardista seguiu-se a maturidade relativa ao que Retamar considera o maior trabalho desse nosso poeta de espírito anárquico: “A crise da filosofia messiânica” (1950). De acordo com esta tese, o mundo se divide entre o Matriarcado antropofágico e o Patriarcado messiânico, sendo que o primeiro vai engolindo o segundo, aliado às conquistas técnicas, o que resultará na solução dos problemas atuais do homem e da filosofia³. A técnica da civilização possibilitará o ócio de nossa extinta vida natural, pois pela preguiça, a mãe da fantasia, da invenção e do amor, nos será restituído o instinto lúdico. O Matriarcado diz respeito ao “filho de direito materno”, à “propriedade comum do solo” e ao “Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado”. O Patriarcado representa as relações de poder pelas quais uma classe dirige outras de acordo com as propriedades,

³ A lúdica ousadia desta conclusão positiva, acerca dos rumos de nossa história, remete à proposição existencial roseana: “Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (ROSA, 1979, p. 12). O resgate do instinto lúdico é um projeto comum na poética roseana e oswaldeana, favorecendo a vida como devoração contraposta às relações causais. Ao invés de um sentido trágico para a história, o movimento do ser e da história. Também se nota um misticismo íntimo que resgata a fé como importância anterior e superior ao negócio, como o que nos coloca “à espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico” (ANDRADE, 1970, p. 83), e compromete a autoridade sacerdotal messiânica sobre a ideologia do escravo. A fé vem ao encontro do que Oswald denominou “sentimento órfico” (ANDRADE, 1970, p. 172) correspondente à anedota expressiva de nosso desejo de sermos restituídos “à invulnerabilidade e plenitude primordiais”: “é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: - ‘Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!’” (ROSA, 1979, p. 5).

o direito como defesa dos interesses da classe dominante ao invés de qualquer direito natural, o Estado como organização coercitiva personificadora da lei que nega, “pela coação, a própria natureza do homem” (ANDRADE, 1970, p. 80).

Não há pecado do lado de baixo do equador, axioma célebre. Na perspectiva positiva do “Matriarcado Pindorama”, a extrema violência da colonização favoreceu a sobrevivência do pensamento pre-lógico indo-africano, do qual alimentou-se o que viria a ser, no século XX, o *boom* de produção e consumo de nossa literatura fantástica. O fantástico e o maravilhoso seriam variáveis da cultura latino americana, admitindo-se que ela exista em uma feição barroca. Porque não há pecado, veio ao paraíso a esquerda burguesa anti-feudal do século XVIII: jesuítas, utopistas, desiludidos do Velho Mundo decadente de Spengler, colonos pobres e sonhadores, depois anarquistas, antropólogos, artistas a procura de cor, biólogos. Mas não foi somente essa parcela predominantemente ibérica com suas imagens medievais do Novo Mundo que somou-se a nós; ainda não há pecado para coronéis, valentões, jagunços, prostituição, corrupção, velhacaria. No século XVI, a completa ausência de Instituições, a Monarquia, a República, depois a precariedade da modernização não ofereceriam a regularização eficiente da prática que distinguisse e punisse o erro. Não haver pecado sustenta-se nessa mesma precariedade institucional, que torna possíveis a extrema violência e a positiva deglutição do Bispo Sardinha, imagem oswaldiana de nossa selvageria e resistência revolucionária. Também as expulsões dos Holandeses e da Reforma religiosa são fatos históricos de importância simbólica na poética-utópica oswaldiana do “Matriarcado Pindorama”. A Contra-Reforma, instrumentalizada por jesuítas descendentes de árabes, morenos, guerreiros e mestiços, é valorizada pelo olhar de Oswald como a negação da razão e sistematividade que construíram os projetos de civilização daqueles países que nos seriam opostos: Holanda, Estados Unidos, Alemanha (FIGUEIREDO, 1994, p.24). A violência e o isolamento possibilitam a ausência de pecado diversamente no sertão e no litoral,

de implicações irreduzíveis a uma avaliação positiva ou negativa. O regionalismo interessa-se pelos interiores brutos e seus heróis de dimensões épicas, e para Carpentier o novelista americano não pode hoje adiar a tarefa de encarar o espaço urbano nosso contemporâneo, com a “complexidade dialética” cabível como a denomina Fuentes (RETAMAR, 2005, p. 55), em narrativa universalizante que comporia uma novelística americana (CARPENTIER, 1984, p. 14). O canibal devorou o bispo Sardinha numa imagem vivíssima na sátira mestiça oswaldiana: violência, perigo e humor.

2 A GALERIA DO AMO

No primeiro capítulo de “Concierto Barroco”, de Carpentier, o narrador apresenta a galeria do Amo, por meio de que vislumbramos o gosto barroco por convergir fabulosamente a representação de tempos históricos diversos como as antiguidade greco-romana e a do *outro* americano do século XVI. A memória do aristocrata mexicano é representada em moldes europeus nas pinturas de sua galeria e na ópera “Montezuma”, sendo que em ambas encontramos representações da Grande História que narra a conquista do México. Os impérios de lá e de cá ofereceram à representação histórica a grandiosidade fabulosa que o poder encena “en el gran teatro de los acontecimientos” para aquele que viaja, vê e narra. O teatro é um motivo barroco recorrente na novela, em diálogo com a pintura e a música, que dissolve limites no conteúdo barroco. A programática novelística americana de Carpentier representa a história nos terrenos da fabulação. As linguagens com que o texto dialoga, a música, a imagem (pictórica), a arquitetura renascentista italiana, a ópera e o *jazz* contribuem para movimentar sentidos barroquizados da história. A imagem barroca em que convergem as contribuições dessas linguagens situa-se na história dos séculos XVI, XVII, quando a Europa tomou consciência da existência da América e resgatou-se opulenta da decadente herança

medieval. A modernidade nasceu prometendo o paraíso na terra, as utopias de que as revoluções são filhas. O paraíso da religião deixou de ser apenas a alternativa ao inferno pós-morte, para ser a promessa terrena da conquista feita aos eleitos: cada Próspero europeu, e sua descendência aristocrática. Também uma nova geografia tropical corporizava o paraíso do homem e da mulher nus: o lugar da ausência de pecado. Imagens inspiradas pela inédita alteridade americana ambientaram a auto-representação do barroco europeu. O barroco italiano nos legou imagens claramente etnocêntricas como tentativas de alteridade. A Grande História barroca, fabulada “en el gran teatro de los acontecimientos” (CARPENTIER, 1975, p. 11), converge anacronicamente a antiguidade greco-romana ao primitivismo americano. O quadro das grandezas, entre o retrato naturalista da sobrinha casta-ardente e o do dono da casa, narra o embate entre os impérios de Montezuma e do herói Hernán Cortés.

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

“Tres belas venecianas”, da pintora Rosalba, criou no Amo expectativas naturalizadoras da representação da beleza das mulheres europeias, que se frustrariam após a viagem do México à Itália. A utopia terrena, transferida da América para a Europa, atrai o Amo que se verá contrastado com o *outro* da civilização, se caracterizará como Montezuma no Carnaval e retornará Índio para a terra de origem, que descobriu não ser a Europa de seus avós. “A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca” (CARPENTIER, 1975, p. 97). O Amo criou expectativas fabulosas, com base na representação pictórica rococó realizada pela italiana Rosalba Carriera (1675-1757), de encontrar na prostituta europeia a extrema sensualidade representada na pintura graças a sua experiência com a mulher americana: a esposa

“casta y buena”, santa barroca, e a amante a quem chingou, no dia do enterro de sua companheira, de “fregona de pátios, rayadora de elotes” (CARPENTIER, 1975, p. 13). O Amo sonha com a mulher veneziana cuja “sonrosada poma de um peito” (CARPENTIER, 1975, p. 12) entreveria enquanto passeasse pelos canais. Mas quem lhe exhibe os peitos despididamente é sua amante americana. O protagonista frustra-se tanto com a mulher europeia, como com a Itália e a miopia europeia perceptível por meio da ópera de Vivaldi, “Montezuma”, que tematiza a conquista do México, a respeito de que grita no fim da execução: “Falso, falso, falso; todo falso” (CARPENTIER, 1975, p. 88). A sensorialidade da estética barroca europeia e de suas mulheres contrasta com a imagem da pujança sexual americana, que no primeiro capítulo havia sido reforçada pelo relato das experiências do Amo com a mulher na América, no primeiro capítulo: “[...] la visitante noturna se puso las tetas al fresco, cruzando las piernas con el más abierto descaro, mientras la mano del Amo se le extraviaba entre los encajes de las enaguas, buscando el calor de la *segrete cose*, cantada por el Dante” (CARPENTIER, 1975, p. 13). O discurso do Amo converge sagrado e profano, Dante e erotismo na representação que a novela faz de sua experiência com a mulher americana. A alegoria das situações peculiares da mulher e do escravo americanos ocupa a primeira parte da narrativa, deixando clara a posição ativa desses “subordinados” que agem como senhores.

3 FILOMENO: PROFANO POPULAR E MÍSTICA REVOLUCIONÁRIA

Na segunda parte da narrativa, os barrocos europeus, juntamente a Filomeno e Montezuma, alegorizam as experiências de contato entre as culturas. Devido à viagem, a história recria-se na perspectiva fabulosa que, para o Amo, a Europa perdera. Para Vivaldi “En América, todo es fábula: cuentos de Eldorado y

Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Ojejones que se nutren de jesuítas [...]” (CARPETIER, 1975, p. 91). No capítulo seguinte, o Amo faz a crítica à representação histórica do europeu.

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

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

Como ler o personagem Filomeno ante a afirmação de Sarlo sobre a morte da cultura popular (2004, p. 100) após sua objetivação científica? As mídias, primeiro a imprensa de Guttemberg, depois a invasão da cultura áudio visual no século XX, teriam exterminado a cultura popular que nunca existiu em estado puro. O negro trazido para a América como escravo renovou a música moderna. Dos guetos à incorporação pela indústria cultural, a música negra transformou-se em produto de ampla difusão por todo o mundo e em convergência ainda atual com os ritmos locais. O escravo-músico Filomeno permaneceu na Europa após a partida de Montezuma, fazendo questão de ver Armstrong, com o qual obviamente identificava-se, também negro, americano e músico. O Índio, ao fim da novela, volta para a América, onde a utopia terrena espera por ele e sua prata. O afro-americano, no entanto, desapegado da origem, desterrado por séculos, permanece na Europa atraído pelo ritmo universalizante do *jazz*: música barroca gerada pela criouliização afro-americana. O final do “Concierto Barroco” desestabiliza os lugares das culturas, nacionalidades, interesses, representantes, e ainda sobre quais seriam a força e a fraqueza dentro dos movimentos

da cultura, ainda que impura e não mais popular. As culturas mais frágeis têm sua memória apagada pela indústria cultural, outras se fortalecem. O advento do áudio-visual, veículo difusor do *jazz* por todo o mundo, tornou anacrônica a execução cotidiana da música popular, que foi relegada aos discos e rádios, o bem comum converteu-se em mercadoria, agora transformado em “tradição popular” para colecionadores e amantes da música, portanto morto na vida. Criou-se uma tradição jazzística difundida por suportes cujo advento coincide com a morte da música popular negra.

O personagem nomeado Filomeno, negro-escravo-músico do, sem nome nem identidade, Amo latino-americano-descendente-de-europeus-e-índios, alegoriza o movimento de produção e circulação da arte, no sentido de que esta se renova a partir da produção cultural popular em relação com as mais diversas classes e nacionalidades. A riqueza das diferenças hoje encontra espaço na discussão acadêmica, o que consolida a prática intelectual alheia à legislação e à profecia (SARLO, 2004, p. 165). Se o intelectual ocupar-se apenas de legislar acerca do cânone⁴ ou de profetizar, correrá o risco de fechar os olhos para o fato de que são as classes populares que tradicionalmente ocupam-se da renovação da linguagem cujo reconhecimento, apropriação e elaboração caracteriza a atitude antropofágica. É principalmente aos pobres que interessam as revoluções. Carpentier aproxima-se da estética contemporânea neo-barroca cujos recursos como “a interferência do mito na história ou a quebra da linearidade temporal” compartilham depois de esgotado o *boom* da década de 60, sendo que o cubano

⁴ A extinta revista *Cult* publicou um artigo de João Alexandre Barbosa, que conta com a autoridade de “um dos maiores críticos literários do país”, intitulado *O cânone do século*, em que abundam nomes das literaturas norte-americana e europeia. Uma das exceções é a de um dos poucos autores latino americanos de larga circulação em língua inglesa e, portanto, (re)conhecido pela *visão míope dos países de capitalismo avançado* (AHMAD, 2002), reproduzida por nossos intelectuais: Jorge Luis Borges (BARBOSA, João Alexandre. O cânone do século. *Cult*. São Paulo, n. 16, p. 10-12, nov. 1998).

centra-se muito mais no trabalho sobre a expressividade narrativa, o que o aproximaria da estética neo-barroca, de seus contemporâneos, apesar da discordância ideológica (Carpentier sempre se preocupou com o desenvolvimento de uma identidade nacional, enquanto seus companheiros respondiam a ímpetos internacionalistas) (JASINSKI, 2004, p. 84).

A crítica à obra de Carpentier divide-se em recebê-la como uma “ontologia de América Latina”, ou em analisar os “textos inseminadores de las teorías americanistas” (CHIAMPI, 1980, p. 155). Fica clara a histórica devoração do europeu por parte de Carpentier na própria biografia do autor, por meio da qual sua voz situa-se claramente num entre-lugar, de Havana a Paris. Chiampi intriga-se com o silêncio do cubano-europeu acerca de sua intertextualidade e convivência com os surrealistas franceses, o que sugeriria conflitos acerca de sua inserção na cultura européia. Devedor da noção de maravilhoso vanguardista, das utopias e alteridade românticas até a independência formal barroca, o americanismo de Carpentier é antropofágico. Insisto na metáfora da antropofagia, de acordo com Retamar no que se refere à não exclusividade americana do ritual e do escândalo provinciano previsto nessa imagem. Assim, a antropofagia mesma pode devorar o escândalo e as vanguardas, se compreendemos que a imagem de Oswald corresponde perfeitamente aos lugares de seu discurso, em cada fase de sua experiência. A antropofagia é trans-histórica como o Barroco, portanto a originalidade de sua imagem não pode ser vislumbrada de uma perspectiva espaço-temporal. Para Carpentier, já éramos originais antes que nós oferecemos a originalidade como meta. A antropofagia não é um ritual exclusivamente americano; a exemplo de Caliban, o barroco, as vanguardas e o romantismo, somos caracterizados como devoradores.

No capítulo 5, musical na forma e no conteúdo, antes de ser executado o concerto que une as setenta órfãs, os barrocos europeus e Filomeno, temos a descrição de uma outra pintura reparada pelo

escravo no orfanato onde o grupo se refugiou para o fim de noite. O quadro narra a cena em que Eva é tentada pela serpente, mito estruturador da cultura patriarcal e coercitiva do ocidente. A seguir, o afro-americano canta quadrinhas que invocam o momento do bote por meio de uma musicalidade ondulante que reproduz o movimento do animal e esconjura o medo que ele inspira. O tratamento íntimo “mi negra” quebra o medo que o ritmo tortuoso da cobra inspirara ao pintor, pois para o negro o jogo do ritmo imprevisível da serpente é sua terra.

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

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

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

Ao que o coro dos demais, puxado por Vivaldi, contagia-se por um ritmo adulterado: *Kábala-sum-sum-sum*. Então, a interpretação musical e popular de Filomeno desconstrói a narrativa pictórica renascentista.

Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del outro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorriendo las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el

jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván, que dejaba se ser boba cuando de cantar se trataba – en aquella cãs consagrada a la casa consagrada a la música y artes de tañer, donde, dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca [...] – “Ca-la-ba-són-són-són – cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. – Kábala-sum-sum-sum – respondían el veneciano, el sajón y el napolitano (CARPENTIER, 1975, p. 58).

A forma livre da música improvisada democratiza e ritualiza a prática artística que fabula a memória cultural cristã, comum a aristocratas, escravos, bobas, trabalhadores e eruditos. Para todos a contribuição de Filomeno revê os modelos culturais que, pela imposição e medo, asseguram as hierarquias. Nesse momento, o escravo libera todos de seus lugares fixos para a dança. Essa ação simbólica assegura a importância de sua contribuição dentro da trans-historiedade barroca. No entanto, Carpentier não relega a libertação da humanidade exclusivamente à música. Adiante, no capítulo 8, o escravo reflete sobre o papel revolucionário que os pobres têm no processo histórico. “Y los que tienen plata no aman las revoluciones...”. Adiante, passeando com o Amo por un loja, Filomeno encontra admirado a letra espiritual e a partitura difícilíssima de “El Mesías”, que Haendel escreveu para o instrumento trompete. O negro quer tocar trompete para pôr em ação o poder místico do instrumento. “Por ello es que suena tanto en Juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta” (CARPENTIER, 1975, p. 101). O Índio, reacionário, pondera que esse ajuste terá que esperar pelo juízo final, ao que o negro responde: “No tengo tiempo para esperar tanto tiempo” (CARPENTIER, 1975, p. 102). Filomeno permanece na Europa depois do retorno do Índio para ver o concerto de Armstrong.

Venecia parecia hundirse, de hora en hora, em sus águas turbias y revueltas. Una gran tristeza se cernía, aquella noche, sobre la ciudad enferma y socavada. Pero Filomeno no estaba triste Nunca estaba triste. Esta noche, dentro de media hora, sería el Concierto – el tan esperado concierto de quien hacía vibrar la trompeta como el Dios de

Zacarías, el Señor de Isaías, o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras (CARPENTIER, 1975, p. 103-104).

A partir da crítica que o Amo realiza da concepção histórica europeia, percebemos a verossimilhança ocupando um lugar na representação da história. Nesse sentido, a ópera “Montezuma” de Vivaldi, a despeito das intenções estéticas do frade, em seu disparate contribui para reinventar o europeu aos olhos dos americanos. Em nome da universalidade de sua estética, o italiano ofende a memória histórica do aristocrata mexicano. No pólo oposto, o da renovação necessária ao movimento contínuo da arte, o capítulo V apresenta a contribuição musical de Filomeno para o impasse gerado pelas limitações do barroco europeus: o ritmo compassado e a aproximação artificial do profano popular ao misticismo erudito.

O concerto barroco, executado no orfanato e no show de Armstrong, dispõe da história com liberdade sem falseá-la, sua materialidade invisível, vibrante, só é reconhecida mediante os sentidos não intelectuais da pele e do ouvido. A representação escrita da música europeia limita seu curso à discursividade arbitrária da escrita musical que possibilita ricas melodias e harmonias: linhas combinadas em originalidade moderna. Como resposta à linearidade da música medieval, a polifonia barroca constrói um emaranhado de linhas melódicas que se correspondem harmonicamente ou conflituosamente. No concerto, elas alternam-se, a exemplo da multiplicidade de sentidos que dá forma à novela de Carpentier. Filomeno e os barrocos são solistas, as órfãs são o coro e os instrumentos de base no concerto do orfanato. As particularidades culturais dos músicos ajudam a compor o todo múltiplo de que o concerto prescinde.

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 (JASINSKI, 2004, p. 90).

De outro modo, o ritmo livre do negro é favorecido por sua tradição oral e desempenhado por um corpo resistente ao comércio negreiro e à escravidão. Europeus e americanos executam juntos uma improvisação musical no orfanato, no momento em que as hierarquias são quebradas e o ritmo de caldeirões do negro impõe-se aos instrumentos dos eruditos. “Diablo de negro! – exclamaba el napolitano-: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caniballes”, enfatiza Haendel (CARPENTIER, 1975, p. 60). No momento desse concerto purgador, as setenta órfãs que compunham a filarmônica do maestro Vivaldi riem e batem palmas, depois dançam. Uma delas, “Catarina del Cornetto”, agrada-se de Filomeno e presenteia-lhe com seu trompete antes que todas desaparecessem ao final como “animas de teatro” (CARPENTIER, 1975, p. 61). Consta nas informações biográficas a respeito do frade Vivaldi que ele realmente chegou a morar num orfanato e compôs inspirado na convivência com os órfãos. A harmonia européia de Vivaldi (italiano), Haendel (saxão) e Scarlatti (espanhol), foi devorada pelo ritmo quebrado de Filomeno, resultando no que Haendel trataria depois como mera *jam session*: improvisação musical, dança, ritual coletivo em resgate da primitiva função da arte, jogo da imprevisibilidade melódica sempre única. O *jazz* é crioulo, no sentido que Glissant (2001) atribui a essa mestiçagem harmônica, filho da devoração antropofágica que o colonizado fez do colonizador: música e religiosidade. Desdobramento dos *spirituals* de domínio popular, no jazz convergem espiritualidade e corporalidade, o humano desterrado (representado pelo negro) e sua travessia. No capítulo final, Armstrong executa “Go down Moses e Jonah and the Whale”, que tematizam o desterro de Moisés e Jonas, personagens bíblicos com que os afro-americanos identificam-se. A diáspora de Moisés interessa mais que o sacrifício de Cristo, a promessa da terra – utopia do exilado, cativo e viajante – alimenta uma atitude de vitalidade contrária à do *escravo cristão*

(ANDRADE, 1970). As dissonâncias e quebras rítmicas não são para os negros a perturbação de Platão⁵. As relações culturalmente vivenciadas entre o negro americano Filomeno e o *jazz* são de conteúdo e forma, no sentido de que esse gênero musical é a própria forma crioula de experiência cultural do elemento negro da americanidade. As formas canônicas da pintura e da ópera num primeiro momento confirmariam o *status* do aristocrata Montezuma, posteriormente ultrajado pela artificialidade com que o tema do imperador que representa é abordado por Vivaldi. Mesmo a experiência do Carnaval italiano, que traz o teatro para a rua democratizando-o, que dilui os limites entre o popular e o cânone, além da suposta suspensão de valores que exclui prostitutas e Filomeno, inspira Vivaldi a compor uma ópera: forma tradicionalmente canônica e aristocrática. Ao optar pelo artificialismo da relação entre fábula e história, cuja grandiloquência sustentou-se por meio da engenharia de sua máquina instalada no lugar oficial do teatro, Vivaldi exemplifica a opinião do Amo de que o europeu perdera a percepção dos sentidos que a fábula constrói do ser histórico. O conteúdo cultural americano é deturpado pelas forma eurocêntrica que se ocupa da representação da história do outro tratando-a apenas como exotismo temático.

Haendel critica a irreverência do público no carnaval de Veneza, afirmando que “en su patria, escuchaban la música como quien estuviese en misa” (CARPENTIER, 1975, p. 47). O saxão não compartilha da cultura carnavalesca que mistura o profano popular à função mística da música que os eruditos contribuíram para canonizar dentro dos modelos formais adequados à influência da igreja católica. No capítulo 8, Filomeno encontra em uma loja certa partitura de Haendel com dizeres proféticos que associam o trompete à revolução.

⁵ No *Fedon*, após desqualificar o corpo como origem de todos os enganos, associar a dissonância ao vício e a virtude à harmonia, a tradição de Sócrates contraria a música moderna americana na pergunta que induz seus discípulos à afirmação: “Não repousa toda harmonia na concordância?” (PLATÃO, 1972, p. 160).

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

O trompete de Armstrong, no concerto final de *jazz* barroco, empresta sua retumbância às canções místicas sobre Moisés e Jonatas, de ressonâncias revolucionárias para o negro diaspórico.

A compreensão corporal, sensual, barroca, não oferece um entendimento intelectual do mundo, mas uma visão cósmica perceptível pela imagem poética. Essa visão cósmica primitiva, resgatada por Oswald, não é historicamente pontuada, mas apresenta-se como enigma de unidade e correspondência entre todas as coisas; seu movimento não é linear nem causal, portanto o limite do discurso não o aprisiona como “círculo-de-giz-de-prender-peru” (ROSA, 1979, p. 4). Por isso, a visão cósmica é exclusiva da imagem, visão instantânea da multiplicidade. A imagem americana seria barroca, nela o tempo e o espaço transitam anacronicamente por subterfúgios de línguas suplantadas: substratos. A essência americana não tem essência, mas pertence à unidade favorável ao contato com o outro, sendo a América a revisão desse *outro* e seu espelho. Desde o século XVI que fomos abertos, violados e miscigenados; por mais que houvesse morte proliferou uma vida inédita de nossos pais viajantes, autóctones e cativos. E como estamos aqui, um eixo nos atravessa a todos por esse solo em que plantamos e devoramos, morremos porque nascemos, somos daqui como os rios são daqui. O México, que no primeiro capítulo nos é musicalmente apresentado na linguagem como fonte da prata do Amó, torna-se a origem para que o Índio regressa da Itália. A imagem barroca oferece a cosmovisão nas ações mais mundanas como a do Amó mijando na vasilha de prata, imitado por Francisquillo que mija na vasilha de barro: “Aquí lo que se queda... Acá lo que se va” (CARPENTIER, 1975, p. 8).

Os tempos heterogêneos da prata e do barro convergem numa mesma compreensão da humanidade e da corporeidade. O exercício da alteridade, inspirado ao europeu pela América, transpõe a morosidade do relógio, do tempo medido e da utilidade lógica da prata, para inspirar no humano sua ligação afetiva com o mundo mediante o corpo. O tempo histórico do relógio fecha a novela, mas a energia de Armstrong deixa soando indefinidamente o concerto. A maior contribuição do barroco americano efetua-se pelo descendente de escravo Armstrong, assistido atenciosamente pelo escravo Filomeno. O percussionista, aprendiz de trompete, nos permite perceber a dimensão revolucionária do instrumento executado por Armstrong, cujo misticismo aproxima o tema popular do amor profano ao ritmo do corpo: “I can’t give you anything but love, baby” (CARPENTIER, 1975, p. 107).

REFERÊNCIAS

- AHMAD, A.. A retórica da alteridade de Jameson e a alegoria nacional. In: _____. *Linhas do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 83-107.
- ANDRADE, O.. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.
- BAKHTIN, M.. *Cultura popular na idade média e no renascimento*. Brasília: Unb, 1987.
- BARBOSA, João Alexandre. O cânone do século. *Cult.* São Paulo, n. 16, p. 10-12, nov. 1998.
- BOSI, A.. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, H. de. Barroco, transbarroco, neobarroco. In: _____. *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- CANCLINI, N. G.. Das utopias ao mercado. In: _____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 31-66.

- CANDIDO, A.. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____.
A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CARPENTIER, A.. *Concierto barroco*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- _____. *Ensaio*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CLASTRES, P.. *A Sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- DANIEL, C.. A escritura como tatuagem. In: _____. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 17-21.
- FIGUEIREDO, V. F. de F.. Na ilha da utopia. In: _____. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.
- GALEANO, E.. Dez erros ou mentiras freqüentes sobre literatura e cultura na América Latina. In: _____. *A descoberta da América*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1980, p. 21-42.
- JASINSKI, I.. Concierto barroco: desdobramentos musicais. *Outra travessia*. Santa Catarina: UFSC, 2004. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~pglb/Outra_Travessia_03.pdf>.
- MATTA, R. da. De volta aos tristes trópicos: notas sobre Lévi-Strauss e o Brasil. In: *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Top Books, 2003.
- PAZ, O.. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PLATÃO. *Fedon*. Porto Alegre: Abril, 1972. (Os Pensadores)
- RANCIÈRE, J.. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- RETAMAR, R. F. . *Todo Caliban*. Buenos Aires: Glascso, 2005.
- ROSA, J. G.. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- SARLO, B.. Culturas populares velhas e novas. In: _____.
Cenas da vida pós-moderna. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- SLOTEDIJK, P.. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.