

Alejo Carpentier e a música: entre sonatas, romances e ensaios

Amanda Brandão Araújo Moreno
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

Alejo Carpentier é um dos autores paradigmáticos da literatura hispano-americana e é considerado um dos fundadores do romance hispano-americano contemporâneo. Suas obras, além de relacionar-se diretamente com as temáticas sobre a América Hispânica, trazem um viés musical bastante evidente. O objetivo deste ensaio é comentar esse viés, que se demonstra nos romances do autor, ora como estrutura, ora como tema; e em seus trabalhos teóricos, nos quais desenvolve toda a teoria musical que aprendeu durante sua vida.

Palavras-chave: Música; Literatura; Alejo Carpentier.

Resumen:

Alejo Carpentier es uno de los autores paradigmáticos de la literatura hispanoamericana y es considerado uno de los fundadores de la novela hispanoamericana contemporánea. Sus obras, además de relacionarse directamente con los temas sobre América Hispánica, presentan un eje musical bastante evidente. El objetivo de este ensayo es comentar ese eje, que se demuestra en las novelas del autor, ya como estructura, ya como tema, y en sus trabajos teóricos, en los que desarrolla toda la teoría musical que aprendió en su vida.

Palabras-clave: Música; Literatura; Alejo Carpentier.

Nenhuma música lhe era humanamente indiferente.
Eduardo Rincón

É comum no âmbito da crítica e da teoria literárias isolar um aspecto da obra de determinado autor e analisá-lo de forma pontual a fim de melhor esmiuçar o tal aspecto desde um ponto de vista relacional, seja com outra obra do mesmo autor ou com um outro conjunto de obras que possam relacionar-se com a primeira, alvo maior da análise. É certo que muitas vezes essa prática privilegia um

método que acaba por negligenciar outras questões, também importantes, do projeto literário de um escritor. Por outro lado, essa metodologia oferece aportes mais densos e melhor embasados em teorias específicas. Há, entretanto, alguns temas presentes em obras de determinados autores que são constitutivos de sua produção como um todo, o que implica que tocar nesses assuntos leva a um comentário geral do projeto do autor. O tema desse ensaio, acredito, é um desses motivos através dos quais se pode pensar todo um conjunto de obras de um só autor através de um mote: trata-se das relações entre música e literatura no projeto literário de Alejo Carpentier. Não se pretende, aqui, comentar a tecnicidade da presença da música nos livros de Carpentier, haja vista a falta de ferramentas da teoria musical por parte da autora deste ensaio. Pretende-se, isso sim, apontar alguns momentos da literatura carpenteriana em que falar do texto é também falar de música. Nossa intenção é dar destaque a algumas relações propostas pelo autor cubano entre os dois fazeres artísticos, seja em forma de texto, em sua tessitura propriamente dita, seja como estrutura que subjaz ou complementa o texto. Estarão presentes, neste ensaio, referências não apenas a obras da ficção carpenteriana, mas também a textos teóricos e ensaísticos do autor.

Como é sabido, Alejo Carpentier é um autor cubano nascido nos primeiros alvares do século XX. Filho de um arquiteto francês e uma professora russa, passou muitos anos de sua vida transitando entre a América e a Europa, fatos que o levaram ao plurilinguismo, a uma educação que não se restringia aos moldes europeus –apesar de baseada neles– e a uma relação pouco trivial com várias culturas. No cenário literário, Carpentier é considerado um dos precursores da novelística atual e um dos principais expoentes do romance hispano-americano do século XX. O autor somou seus esforços aos daqueles que contribuíram para a discussão em torno da ideia de América. Suas obras dialogam com ressonâncias históricas ou literárias que de alguma forma tangenciam a temática ou fazem dela seu assunto principal. O continente americano figura em seus textos como uma realidade maravilhosa, dotada de privilégios estéticos extraordinários se comparados com os fornecidos pela Europa. Carpentier tratou de assumir a experiência latino-americana em sua totalidade, “o mito passou a ser o próprio real, compreendido na simultaneidade

de suas perspectivas prováveis” (JOSEF, 1993, p. 101); o autor procurou criar uma unidade entre os temas americanos e a cultura universal, integrando as ciências e as artes no romance. A busca realizada é não apenas da própria identidade, mas a de toda a Hispanoamérica.

Carpentier acreditava e propunha que todo escritor deveria conhecer pelo menos *uma arte paralela àquela que se dedica*, pois isso enriqueceria seu mundo espiritual e sua produção literária (DE VAN PRAAG, p. 225). A “arte paralela” escolhida pelo autor foi a *música*. Essa escolha dificilmente pode ser considerada arbitrária: seu pai, além de arquiteto, fora músico (violoncelista). Sua mãe também deixara uma veia musical como herança. Desde criança, o garoto Alejo foi posto em contato com a primeira arte e, durante muito tempo, quis dedicar-se a ela. Aos sete anos de idade já tocava ao piano prelúdios de Chopin. Antes de escolher a carreira de escritor, sua ambição era tornar-se compositor. Além de dominar alguns instrumentos, Carpentier também era especialista em teoria musical e isso se expressa em vários de seus romances – senão todos. Alguns títulos, inclusive, remetem diretamente a esse viés tão caro ao autor: *Concierto Barroco* (1974), *El arpa y la sombra* (1979), *La consagración de la primavera* (1978), *La música en Cuba* (1946) e *Ése músico que llevo dentro* (2007) são alguns exemplos. Tanto na vida quanto na obra do autor cubano, a música ocupou um lugar privilegiado: Carpentier foi também crítico musical, organizador de concertos musicais em Havana e testemunha das vanguardas artísticas de sua época durante seu período de estadia na Europa (de cujo cenário intelectual nunca se desvinculou totalmente). Carpentier advogava por uma união entre música e literatura que, por sua afinidade, ofereceria ao escritor as condições suficientes para o desenvolvimento de sua concepção vital (RUIZ BAÑOS, 1986, p. 65).

De acordo com Carlos Paz Barahona (2005, p. 73), “la música en la obra de Alejo Carpentier se filtra por entre los espacios de la palabra, adquiriendo funciones complejas dentro del texto”, e por isso mesmo é difícil precisar em qual de seus romances Carpentier dá mais espaço aos temas musicais. Em alguns deles, a música aparece como estrutura subjacente ao enredo; em outros, ela compõe parte expressiva

da temática desenvolvida. O que é certo é que em todos seus romances é possível estabelecer alguma relação mais ou menos aparente com o tema. Em *Os passos perdidos* (*Los pasos perdidos*, no original, publicado em 1953), um dos romances mais expressivos e bem cotados do autor, o personagem principal é um músico que trabalha numa grande cidade produzindo *jingles* comerciais. Frustrado com sua rotina, decepcionado com sua vida pessoal e profissional, aceita um trabalho extra oferecido por um antigo conhecido. Sua tarefa era viajar para a selva venezuelana, mais especificamente para as altas extensões do rio Orinoco, e encontrar alguns instrumentos indígenas de origem primitiva para compor um museu organológico da Universidade em que trabalhava o colega em questão. À medida que penetra e se integra aos labirintos da selva, a viagem se converte em uma profunda reflexão sobre as etapas históricas mais significativas da América e sobre a origem da música.

O personagem principal de *Os passos perdidos*, nos anos iniciais de sua formação de musicólogo, criara a “teoria do mimetismo mágico-rítmico”, a qual supunha que o nascimento da expressão rítmica primitiva, onomatopáica, se devia ao afã de arremedar o passo dos animais ou o canto dos pássaros. É por causa dessa teoria que o convite é feito ao personagem e se empreende a viagem. O contato com uma realidade bastante diferente da realidade urbana à qual já se havia habituado – os silêncios da floresta entremeados a ruídos nativos oriundos do vento, das águas, da existência dos seres habitantes do lugar –; além do posterior encontro dos instrumentos procurados, fizeram com que a teoria musical do personagem fosse diversas vezes reformulada, até que sua versão definitiva se esboça a partir do que o personagem chama de “grande revelação”. Assim, um *insight* sobre o nascimento da música acaba lhe ocorrendo através do som entoado pela boca de um feiticeiro. Esse canto pretendia afugentar os “mandatários da morte” do corpo de um homem que teria sucumbido à picada de uma cobra. A cena é composta pelo corpo, cercado pelos observadores silenciosos, enquanto o feiticeiro tange uma maraca e estabelece um diálogo com os tais mandatários. Ocorre que, nesse diálogo, as vozes que se alternam não são apenas a do próprio feiticeiro, mas também a da entidade ali presente através da garganta do primeiro. “Entre ‘ambos’ hay diálogo, fricción, combate. De

esse roce surgen trinos, portamentos, contratempos. Las sílabas repetidas forman un ritmo. Las notas que aparecen entre dos trinos forman una breve melodía. No es música aún, pero tampoco es ya palabra” (PEZZELLA, 2014, p. 206). De acordo com a personagem:

Estou em morada de homens e devo respeitar seus Deuses... Mas então todos começam a correr. Atrás de mim, sob uma massa de folhas penduradas nos ramos que servem de teto, acabam de estender o corpo inchado e negro de um caçador mordido por um crótalo. Frei Pedro diz que morreu há várias horas. No entanto, o Feiticeiro começa a sacudir uma cabaça cheia de cascalho – único instrumento que conhece essa gente – para tratar de afugentar os mandatários da Morte. Há um silêncio ritual, preparador do ensalmo, que leva a expectativa dos que esperam por seu apogeu. E na grande selva que se enche de espantos noturno, surge a Palavra. Uma palavra que já é mais do que palavra. Uma palavra que imita a voz de quem diz, e também a que se atribui ao espírito que possui o cadáver. Uma sai da garganta do ensalmador; a outra, de seu ventre. Uma é grave e confusa como um subterrâneo fervor de lava; a outra, de timbre médio, é colérica e destemperada. Alternam-se. Respondem-se. Uma repreende quando a outra geme; a do ventre torna-se sarcasmo quando a que surge da goela parece coagir. Há como que portamentos guturais, prolongados em uivos; sílabas que de repente se repetem muito, chegando a criar um ritmo; há trinados interrompidos de subido por quatro notas que são o embrião de uma melodia. Mas vem em seguida o vibrar da língua entre os lábios, o ronco para dentro, o arquejo em contratempo sobre a maraca. É algo situado muito além da linguagem, e que, no entanto, está muito longe ainda do canto. Algo que ignora a vocalização, mas já é algo mais que palavra. A ponto de se prolongar, parece horrível, pavorosa, essa gritaria sobre o cadáver rodeado de cães mudos. Agora, o Feiticeiro o encara, vocifera, golpeia com os calcanhares no chão, no mais desgarrado de um furor imprecatório que já é a verdade profunda de toda tragédia – intento primordial de luta contra as potências de aniquilamento que se atravessam nos cálculos do homem. Trato de me manter fora disso, de guardar distâncias. E, no entanto, não posso furtar-me à horrenda fascinação que essa cerimônia exerce sobre mim... Ante a teimosia da Morte, que se nega a soltar sua presa, a Palavra, de repente, abrandam-se e desanima. Na boca do Feiticeiro, do órfico ensalmador, estertora e cai, convulsivamente, o Treno – pois isto e não outra coisa é um treno -, deixando-me deslumbrado pela revelação de que acabo de assistir ao Nascimento da Música (CARPENTIER, 2009, p. 200)

A origem da música é um tema recorrente em *Os passos perdidos* e na obra de Carpentier como um todo. Mas não se trata de qualquer música. Carpentier tenta

abordar uma música universal, que escapa ao olhar puramente ocidental ou europeu. Seu objetivo é atingir a ideia da música primordial, comum a todos os homens. Existe uma constante tentativa de universalização do particular, a constante mescla de culturas para alcançar a Cultura, a mesclas de músicas para chegar à Música. Essa proposta está em praticamente todas as suas obras, mas talvez tenha especial desenvolvimento em *La consagración de la primavera*, a qual se relaciona diretamente com um ballet de Stravinsky, *A sagração da primavera*. Nesse romance, ritmos afro-cubanos contrapõe-se e mesclam-se com o eruditismo de Stravinsky, contribuindo para a teoria carpenteriana da universalidade da música. A ação começa no final da década de trinta do século passado, em um hospital de descanso dos feridos em brigadas internacionais, e culmina na Batalla de Playa Girón, fato histórico que comoveu Carpentier. O próprio autor classifica *La consagración...* como seu romance mais longo e ambicioso, por seu caráter político-revolucionário, que traz um novo olhar sobre a Revolução Cubana.

Outro romance de Carpentier que traz a música como parte essencial é *El acoso*. Nesse caso a música se manifesta não apenas como tema, mas como estrutura subjacente ao enredo. Trata-se de “um estudo psicológico dos efeitos do medo, causado pela perseguição, revolta e injustiça. Durante os 46 minutos que dura a execução da *Heróica* de Beethoven, as personagens culminam seu *fatum*” (JOSEF, 1986, p. 153, grifos da autora). Toda a estória se desenrola num teatro, enquanto é reproduzida a terceira sinfonia do famoso compositor. A estória, assim como a música em questão, desenvolve-se em vários temas: um introdutório, que se desenrola num ritmo rápido de um *allegro*, o qual, minutos depois, será reduzido ao ritmo lento do *adagio* e crescerá, numa última parte, num *andante* animado. O uso que Carpentier faz da música e a relação estrita que estabelece entre os seus preceitos e a literatura confere ao romance uma nova dimensão.

Em *Concierto barroco*, também se apresenta um novo encontro entre essas artes. Desta vez, o relevo é dado à ópera, e a relação que se estabelece, em primeira instância, é com o compositor Vivaldi, que teria escrito a primeira ópera já conhecida sobre a América. O livro problematiza essa questão, dado que a partitura

completa da obra vivaldiana não foi encontrada no romance de Carpentier. Em *Concierto barroco* vê-se “la convergencia de músicas diferentes en congregación de elementos, donde a la música tradicional europea se une la diversidad instrumental americana, un nuevo tratamiento del ritmo y la facilidad creadora de la improvisación (BARAHONA, 2005, p. 78).

Como já dissemos, o conjunto dos romances carpenterianos é indissociável da música. José Antonio Sánchez Zamorano reforça essa opinião:

La crítica, en repetidas ocasiones, ha puesto de manifiesto el hecho de que Alejo Carpentier traslade a su narrativa ordenaciones y esquemas relacionados, en principio, con el ámbito de la composición musical. Ya en su primer novela, *Ecué-Yamba-O* (1933), se rastrean algunas transposiciones: la materia narrativa aparece distribuida siguiendo ciertas simetrías, tendentes a cerrar la estructura – lo que constituye uno de los principios básicos del arte musical –, y se usa la técnica de la recurrencia temática – en música, variaciones sobre un tema. Sin entrar en repetidas discusiones sobre sus nombres, se puede llegar a convenir que casi la totalidad de las obras posteriores de Carpentier se adapta a estructuras de tipo musical. Así, se ha concebido *El reino de este mundo* (1949) como una suite de ballet. *Los pasos perdidos* (1953) se ha puesto en relación con una cantata. *El acoso* (1956) puede considerarse como sonata – o como sinfonía. *El siglo de las luces* (1962) se aproximaría al poema sinfónico. *El recurso del método* (1974) y *Concierto barroco* (1974) se ajustarían, respectivamente, a las cualidades de la ópera bufa y del “concerto grosso” (ZAMORANO, 2014, p. 327)

As conexões de Carpentier com a música não se expressam apenas em seus romances, mas também em textos teóricos sobre o tema. O autor foi o primeiro a escrever, por exemplo, uma História da Música em Cuba, seu país natal, onde foi organizador de eventos musicais. Em *La música en Cuba* traz um apanhado da história musical da ilha e suas interrelações com os acontecimentos culturais e sociais do país. Trata-se de um volume profundo, de análise consistente, que ainda hoje não foi superado. Escreveu também vários ensaios sobre a música na América Latina, embora não se limitasse ao cenário americano.

Em *Ése músico que llevo dentro*, traduzido para o português do Brasil como *O músico em mim* (2000), traz uma série de ensaios do autor, subdivididos em a) Sobre compositores – nesse espaço o autor traz um panorama de opiniões e contrapontos

entre grandes nomes da música do seu e de outros tempos. São comentados nomes canônicos, como Mozart e Beethoven, Chopin e Wagner. Há um grande espaço para Stravinsky e Villa-Lobos, para Mahler, Schumann, Puccini, Rossini, Debussy, entre vários outros; b) Intérpretes – nesse apartado o autor se estende menos, trazendo alguns nomes sempre relacionados aos compositores a que davam vida; c) Musicologia – nessa parte estão reunidos vários textos de opinião, resenhas, críticas musicais e ensaios sobre a música em geral (não só a erudita), os quais veiculavam uma perspectiva teórica acurada. Aqui há espaço para a ópera, para sinfonias e para o jazz; d) A música no teatro – a quarta parte se dedica, como o título tão claramente indica, à música no teatro, com especial ênfase à ópera; e) Reflexões sobre a música – no bloco número cinco se condensam textos menos teóricos sobre a música, nos quais se expressam problemas frequentes quanto ao tratamento do tema, quanto à profissionalização do músico, sua relação com a juventude e uma série de outras questões variadas em torno da atmosfera musical; f) Ensaios – à última parte do livro cabem apenas dois ensaios, um sobre o folclorismo musical, e outro intitulado “Música e emoção”.

Conclusão

Como se pode constatar, Carpentier deu espaço às mais variadas expressões da música em suas obras e em sua trajetória artística: em seus romances, o conhecimento musical lhe servia como subsídio para a estrutura da forma, como mote temático e como plano de fundo; em seus ensaios, discursou sobre a música a partir de diversos matizes, gerando variadas nuances, desde a mais teórica à mais reflexiva e desprendida de questões formais. A atuação de Alejo Carpentier frente à música reforça a frase de Jorge Luis Borges, que dizia que “todas las artes propenden a la música, el arte en el que la forma es el fondo”¹. Reforça também a afirmação de Eduardo Rincón sobre Carpentier, em prólogo a *O músico em mim*: “poderíamos dizer que nenhuma música

1. Em “Notas sobre Walt Whitman”.

lhe era humanamente indiferente”². À guisa de conclusão, repetimos as palavras de Sagrario Ruiz Baños (1986, p. 66) ao falar de Carpentier: um homem que conheceu tão a fundo o mundo da música não podia deixar de ser sensível às possibilidades expressivas que essa arte lhe oferecia. Grande conhecedor dos fenômenos musicais, Carpentier elaborou uma construção literária em que ambas as artes, Música e Literatura, interrelacionadas, oferecem um monumento perdurável de representatividade humana. Carpentier parece personificar à perfeição esse escritor que almeja realizar o sonho sinestésico: a simbiose plena e coerente entre o musical e o literário.

2. Em prólogo à edição brasileira de *O músico em mim*, p. 14.

Referências

- BARAHONA, Carlos Paz. *Juego, símbolo y fiesta en Concierto Barroco de Alejo Carpentier, una mirada desde la música*. Disponível em <<http://www.vinv.ucr.ac.cr/latindex/rfl-31-1/rfl-31-1-06.pdf>> Acesso em 20.jun.2014.
- CARPENTIER, Alejo. *La aprendiz de la bruja. Concierto Barroco. El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI editores, 1998.
- _____. *O músico em mim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Os passos perdidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CHORNIK, Katia. *Ideas evolucionistas en “Los orígenes de la música y la música primitiva”*: un ensayo inédito de Alejo Carpentier. Disponível em <<http://www7.uc.cl/musica/cita/Resonancias/26/Chornik.pdf>> Acesso em 20.jun.2014.
- FRANCIS, Norbert. *La ruta de Alejo Carpentier: teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos*. Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences, 28, 123-162 (2006). Disponível em <<https://oak.ucc.nau.edu/nf4/pdfs/CarpentierFinal.pdf>> Acesso em 20.jun.2014.
- JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura*. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- _____. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- LEAL, Bartolomé. *Memorialistas y viajeros*. Alejo Carpentier: “Ese músico que llevo dentro”. Disponível em <<http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/columnaramona/archivos/Alejo%20Carpentier.pdf>> Acesso em 20.jun.2014
- PEZZELLA, Daniel. *Significación de la música en “Los pasos perdidos”, de Alejo Carpentier*. Disponível em <<http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/177/hln2.pdf>> Acesso em 20.jun.2014.
- PRAAG, Jacqueline Chantraine de van. *El acoso de Alejo Carpentier estructura y expresividad*. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_026.pdf> Acesso em 20.jun.2014.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario. *La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de “La consagración de la primavera”*. Anales de Filología Hispánica. Vol. 2. 1986. Disponível em <<http://revistas.um.es/analesfh/article/view/58831>> Acesso em 14.jun.2014.
- VILLANUEVA, Carlos (org.). *Ciclo de miércoles: el universo musical de Alejo Carpentier*, enero 2012 [introducción y notas de Carlos Villanueva]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012. Disponível em <http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC762.pdf> Acesso em 20.jun.2014
- ZAMORANO, José Antonio Sánchez. *“El siglo de las luces”*: una sonata de Alejo Carpentier. Disponível em <http://institucional.us.es/revistas/philologia/5/art_24.pdf> Acesso em 20.jun.2014.