

Jazz e tango em Julio Cortázar e António Lobo Antunes

Isabel Araújo Branco

CHAM, FCSH-UNL/Aç

Resumo: António Lobo Antunes refere com frequência a sua admiração em relação a vários autores hispano-americanos, entre eles Julio Cortázar. “Cortázar por vezes tem uma prosa extraordinária”, declarava em 2002. Neste artigo esboçamos uma leitura comparada de alguns textos de Cortázar e Lobo Antunes, procurando reflectir nomeadamente o papel da música, em particular do jazz e do tango, nas obras de ambos.

Palavras-chave: Julio Cortázar, António Lobo Antunes, música, jazz, tango, literatura comparada

Resumen: António Lobo Antunes afirma frecuentemente su admiración por varios escritores hispanoamericanos, como Julio Cortázar. “Cortázar por vezes tem uma prosa extraordinária”, declaraba en 2002. En este artículo esbozamos una lectura comparada de algunos textos de Cortázar y Lobo Antunes, intentando reflexionar sobre el papel de la música, en particular del jazz y del tango, en la obra de ambos.

Palabras-clave: Julio Cortázar, António Lobo Antunes, música, jazz, tango, literatura comparada

O escritor português António Lobo Antunes refere com frequência a sua admiração em relação a vários autores hispano-americanos, revelando conhecer bem os principais nomes, indo muito para lá dos mais óbvios. Em 1992, numa entrevista, Lobo Antunes adianta que “gosta muito de Juan Rulfo, José Lezama Lima, Ernesto Sabato e Julio Cortázar” (Arnaut 2008: 155). Noutra ocasião, refere que prefere os contos aos romances:

Cortázar por vezes tem uma prosa extraordinária, embora eu a trabalhasse mais porque tem repetições inúteis, mas os relatos [sic] são muito, muito bons. Não gosto nada dos romances *Rayuela* e tudo isso, penso que são romances que morrerão, que não vão ficar, mas os relatos [sic] sim, são muito, muito bons. (Blanco 2002: 222)

Seguindo as concepções teóricas da Literatura Comparada e da Estética da Recepção, a leitura implica um acto de apropriação do leitor, que, no caso de este ser também escritor, poderá reflectir-se posteriormente nas suas obras. E, sendo Lobo Antunes leitor das literaturas hispano-americanas, haverá sem dúvida um processo de recepção nos seus textos. É o próprio que afirma em 1994: “Eu continuo a achar que a gente não inventa nada. A gente rouba.” (Arnaut 2008: 213).

O músico norte-americano Charlie Parker é a figura central tanto de “De Deus como apreciador de jazz”, de Lobo Antunes, como de “El perseguidor”, de Cortázar, embora neste sob o nome de Johnny, ambos descrevendo a sua decadência final. Lobo Antunes conta que a música o ajudou a amadurecer o seu trabalho dizendo que passou a “compor por conta própria juntando o que aprendi com os saxofonistas de jazz, principalmente Parker, Lester Young e Ben Webster” (Antunes 2002: 131ss). Associa o primeiro a uma frase retirada de *Arte Poética*, de Horácio: “uma bela desordem precedida do furor poético é o fundamento da ode.” Trata-se, portanto, do jazz e do seu aparente caos. Catarina Vaz Warrot comparou a estrutura deste estilo musical com alguns trabalhos de Lobo Antunes e encontrou pontos em comum, como a quase simultaneidade de vozes, “um ritmo rápido, a divisão em três partes, as repetições como uma espécie de refrão, os silêncios que pontuam e estruturam o discurso ou as vozes que se respondem umas às outras, numa espécie de polifonia” (Warrot 2011: 134).

O mesmo género musical marcou fortemente o trabalho de Cortázar, nomeadamente na estrutura de *Rayuela*, em que se passa do capítulo 73 para o 1, daí para o 2, depois para o 116 e assim sucessivamente, em saltos constantes. Também Cortázar escreveu sobre a importância do jazz na sua obra, como forma de libertar o artista das normas na arte e de toda a mediação do pensamento, em particular através da improvisação e da espontaneidade. Em “Take it or leave it”, em *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar

considera que um elemento fundamental na sua obra é o ritmo, o *swing*, que aprendeu ao ouvir jazz: “Y *mutatis mutandis*, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos.” (Cortázar/ Prego Gadea 1997: 283) Já em entrevista, o autor argentino contava que, para si, “las frases tienen un *swing* como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento.” (Garfield 1978: 130) No texto referido, são abordados os *takes*, ou seja, as várias gravações de uma mesma composição. Cortázar faz um paralelo com a literatura e afirma que esta é sempre um *take*, um risco na execução: a literatura é perigo que traz consigo o prazer e a perda, a perfeição da imperfeição. “Yo no quisiera escribir más que takes”, confessa. Noutra entrevista, defende que a improvisação do jazz corresponde à escrita automática, tão desejada pelo surrealismo, “una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido, sino que nace de las profundidades” (Bermejo 1978, 105).

Em “Del cuento breve y sus alrededores”, Cortázar aponta como ingredientes fundamentais do conto e de uma peça de jazz a tensão, o ritmo, a pulsão interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, “libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable” (Cortázar). Explica Cortázar que o que o atrai no jazz é:

la manera en que puede salirse de sí mismo (...) permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de la creación espontánea, total (...). Cada músico crea su obra, es decir que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete (...). (Bermejo 1978: 104ss)

Várias figuras do jazz internacional estão presentes na obra de Cortázar. Na referida *La vuelta al día en ochenta mundos*, compõe o que ele classifica como uma espécie de almanaque em que aborda diferentes temas. Entre eles, a música, em particular o jazz. O trompetista Clifford Brown é recordado como o homem que “busca con un tanteo infalible la única manera de rebasar el límite”, num “arrimo precario” (Cortázar 1973: 112), alcançando o excepcional. Fisicamente desaparecido, deixa um testamento especial, algo como “un aletazo que desgarrá lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden”. O contrário do caos, portanto.

Um dos textos da obra foi escrito após um concerto de Louis Armstrong em Paris, em 1952, em que este é caracterizado, por um lado, como um cronópio e, por outro, como um demiurgo. Vejamos primeiro esta faceta. O texto começa com as seguintes palavras: “Parece que el pajarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu. Si en vez del pajarito hubiera estado ahí Louis para soplar, el hombre habría salido mucho mejor.” Armstrong é, portanto, melhor do que Deus. Pena não ter estado presente no momento da criação. Mas está ali, à sua frente, depois de descer sobre Paris “como un ángel”. O narrador antecipa a sua chegada como um poderoso corte no tempo: “dentro de un minuto va a salir Louis y va a empezar el fin del mundo.” O mundo acaba, pois, quando o músico surge no palco com um grande lenço branco “que flota en el aire” e um “chorro de oro” – o seu trompete –, objectos alados que só podem pertencer a uma personagem divina. Esse “jorro” transforma-se numa “espada de ouro” que desenha no ar uma “caliente escritura amarilla” que se abate sobre os espectadores como uma “caricia de leopardo” e faz com que se agarrem a tudo o que têm à mão transformando-se em aparentes “pulpos enlouquecidos”, enquanto ouvem uma “música que crea y que se deshace en el instante”, manifestação de uma “maravillosa libertad”. Louis Armstrong provoca um novo corte ao começar a cantar, pois “el orden establecido de las cosas se detiene”. Da sua boca saem “banderolas de oro”, “un mugido de ciervo enamorado, un reclamo de antílope contra las estrellas, un murmullo de abejorros en la siesta de las plantaciones”.

Falávamos na “carícia de leopardo” que a música faz ao público, nos balidos de animais selvagens que saem da boca de Armstrong. As metáforas ligadas à natureza repetem-se, reforçando a concepção do músico como um criador do mundo que se exprime através dos seres por si criados e que, talvez por isso, toca tão fundo a plateia e que faz com que, no fim, os espectadores resistam a sair da sala, “perdidos en su sueño”. Tal não acontece a todos os espectadores, apenas aos cronópios, gente igual a Armstrong. Este ser remete para outra obra de Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*. Os cronópios são personagens bondosas que nunca desanimam, sonham continuamente, se abstraem do mundo e se deixam atropelar, concentrados, a cantar, que “dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos” (Cortázar 2004: 133). Armstrong é um deles, mas não um

qualquer. É, como indica o título, um “enormísimo cronopio”. É compreendido apenas por outros cronópios, embora haja também no concerto famas e esperanças, outros tipos de seres do bestiário de Cortázar. Estes ficam entre desconcertados e aflitos, esforçando-se por acompanhar e entender o prodígio que sabem ter à frente, frustrados por o não conseguir.

Em “La vuelta al piano de Thelonious Monk”, a música surge uma vez mais como o limiar entre dois mundos, como a passagem do Hades, o rio grego que separa a vida da morte. Monk é descrito como um urso, nova expressão natural de um deus supremo, que, “investigando las colmenas del teclado”, faz com que o tempo ganhe uma nova dimensão: “ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk.” (Cortázar 1973: 67) Estão três músicos em palco, concentrados “en el misterio mismo de su trinidad”. Figuras divinas, portanto. Thelonious Monk mexe no tempo, mas também no espaço, pois “viaja a su manera, apoyándose en un pie y luego en otro sin salirse del lugar, cabeceando en el puente de su Pequod varado en un teatro, y cada tanto moviendo los dedos para ganar un centímetro o mil millas” (*idem*). Como um Cristo, o piano de Monk ecoa todas as dores dos espectadores, que são “salvos” quando o pianista recomeça a tocar.

Referimos a música de Louis Armstrong que “se crea y que se deshace en el instante”, na música de Thelonious Monk que proyecta quem a ouve para “fuera del tiempo”. Escrevia Cortázar em “Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto”: “en una *jam session* la música está naciendo y muriendo instantáneamente, es la creación por el acto mismo de crear, como me sospecho que habrá sido la Otra”. O tempo é uma questão central nos textos de Cortázar sobre a música, em particular “El perseguidor”, cujo protagonista, Johnny Carter, é inspirado no saxofonista norte-americano Charlie Parker, como referimos. Para esta personagem, o tempo nem sempre está ordenado, como acontece no aparente caos do jazz: “Esto ya lo toqué mañana.” (Cortázar 2004: 106) A música é, aliás, uma forma de explicar e integrar o sujeito no tempo, não o levando a abstrair-se, mas a distanciar-se de coisas secundárias da vida. Johnny fala em “cosas elásticas” (*idem*: 112), como a concepção do tempo de Einstein:

¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito ni una hojita – agrega como un chico que se excusa –. Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero – agrega astutamente – sólo en el *métro* me puedo dar cuenta porque viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (*idem*: 117)

O tempo modifica-se e ganha outros contornos quando Johnny toca, por isso comenta que as pessoas “podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo” (*idem*: 118).

Johnny é, pois, um perseguidor, não um fugitivo, utilizando a música como a arma na sua busca incessante, usando-a para “morder en la realidad que se le escapa todos los días” (*idem*: 135), insistindo em explorar novas dimensões e em ultrapassar o humano: “Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el ejemplo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad.” (*idem*) As suas conquistas, contudo, são como um sonho, “las olvida al despertar” (*idem*: 136), como acontece com a música de Armstrong, que “se que crea y que se deshace en el instante” em que é criada. É uma luta que desaparece no momento em que os gestos são concluídos, atrapados nas gravações feitas das interpretações de Johnny de “Amorous” e que todos admiram excepto o próprio, um *take* genial, possibilidade técnica que a tecnologia do século XX permite.¹

Trata-se da aspiração a uma suspensão do tempo, o estar e a ausência do estar simultaneamente, num momento de eternidade a que se acede através da música:

Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después... sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música (...). (Cortázar 2004: 176ss)

Essa outra dimensão é real, porque “no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta...” (*idem*: 178).

O que representa, então, a música em “El perseguidor”? Para o narrador, um crítico musical, uma das suas piores missões é servir de “biombo delante del espejo, borrarnos del mapa durante un par de horas” (*idem*: 132), o contrário, portanto, do que deseja Johnny. O músico não quer fugir, não se quer alhear. Quer, sim, ir mais além da realidade. É para isso que a música lhe serve. A música mantida em liberdade liberta quem a toca, aproximando-se da metafísica e afastando-se das abstrações. Porque “el jazz no es solamente música” (*idem*: 174).

Se o músico consegue de alguma forma controlar ou moldar o tempo (mesmo se não de uma forma que o satisfaz), torna-se numa espécie de criador do mundo ou de um mundo – um demiurgo. A personagem Johnny fá-lo. Também os reais Armstrong e Monk, entre outros.

Apesar de ter escrito a letra de vários tangos, Julio Cortázar considera que a capacidade libertária do jazz não está presente no tango, devido à ausência de improvisação e de criação espontânea²:

El tango es muy pobre con relación al jazz, el tango es pobrísimo, paupérrimo, y solo algunos instrumentistas muy buenos —en este caso los bandoneonistas— se permiten variaciones o improvisaciones mientras todos los demás de la orquesta están sujetos a una escritura. (Cortázar/Prego Gadea 1997: 272)

Contudo, em *A Morte de Carlos Gardel*, de António Lobo Antunes, o tango é visto pela personagem Álvaro como libertador. A figura do cantor é, aliás, encarada como um elemento de um universo alternativo e real. Obcecado por Gardel, Álvaro, ao conhecer um imitador do cantor em Lisboa, assume que se trata do intérprete real e passa a depender dele para o seu equilíbrio interno, mesmo contra a vontade do homem.

Cada capítulo do romance é designado pelo título de um tema de Gardel, de certa forma ilustrando a narrativa que lhe corresponde. Consultando as letras dos tangos e cruzando-os com a narrativa, podemos afirmar que o primeiro, “Por una cabeza”, aborda o tema do conflito razão/coração: pelas circunstâncias actuais ganha o pensamento, mas o sujeito sabe que, caso tenha possibilidade, os sentimentos retomam o controlo. Também

Álvaro revela uma forte indecisão em relação à primeira mulher, Cláudia, não sabendo se gosta ou não dela, querendo separar-se e depois arrependendo-se. O “noble potrillo/ Que justo en la raya/Afloja al llegar” tem correspondência em Nuno, jovem toxicodependente, frustrado com a família, que acaba por morrer de hepatite, e que por pouco não vence. No fim, diz que não se deve apostar e brincar com a vida: “Yo jugué mil veces,/ No vuelvo a insistir. (...) /Basta de carreras,/Se acabó la timba.”

“Milonga sentimental” é o título do segundo capítulo. A canção fala sobre a desilusão amorosa. O sujeito, apesar de magoado, perdoa a mulher, visto que o amor é mais forte. “Yo canto pa no llorar”: o mesmo fazem Graça até acabar a relação com Cristiana, suportando com boa vontade todas as pressões, e Alzira no lar, recusando a nova realidade e projectando o seu passado e os seus desejos num mundo que já não existe. “Tu amor se secó de golpe/nunca dijiste por que”: Cristiana não compreende a reacção repentina e sem explicações de Graça; Álvaro recusa a morte inevitável do filho, bloqueando na sua mente os comentários do médico e insistindo numa cura impossível; Alzira foi obrigada a sair do bairro de que tanto gostava mas não aceita a razão por que tal sucedeu. Tanto ela como Álvaro rejeitam a nova realidade, pois “no es facil cortarse/los tientos de un metejon/cuando estan bien amarrados/al palo del corazón”.

O terceiro capítulo tem como título “Lejana tierra mía”, tema que principia com os seguintes versos: “Lejana tierra mía/ bajo tu cielo,/ bajo tu cielo,/ quiero morirme un día/ con tu consuelo”: Cláudia, que havia abandonado a sua Alemanha natal em jovem, decide deixar Portugal e regressa ao seu país de origem. “Tu no estás, faltas tu.../ Oh! Mi amor...”: falta-lhe o amor, sem marido, sem filho, sem família, sozinha. O penúltimo capítulo é designado “El día que me quieras”. “El día que me quieras/endulzará sus cuerdas/ el pájaro cantor”: rebelde, Nuno, na verdade, tem uma forte sede de amor. A insegurança leva-o a mostrar-se desinteressado (evitando revelar a sua fragilidade interior) e empurra-o para as drogas. No fundo, apenas deseja ser amado e sentir-se em segurança. Finalmente, “Melodia de arrabal” é o título do quinto capítulo. “Barrio, barrio,/ que tenés el alma inquieta/ de un gorrión sentimental./ (...) Viejo barrio/perdoná si al evocarte/ se me planta un lagrimón.”: são os arrabaldes, os subúrbios onde se movem com naturalidade e afecto algumas

personagens e que tanto repugnam outras, em particular Álvaro: a Cidade Nova do Senhor Seixas, o Monte Abraão de Beatriz e o Barreiro de Raquel:

(...) e quando o grande Carlos Gardel colocou Melodia de Arrabalde na grafonola o que me apeteceu foi o Barreiro, os pátios do Barreiro, a estação dos comboios e a oliveira no meio dos carris, apeteeceram-me os eucaliptos a ramalharem na água, e eu de sandálias brancas, meias brancas, saia branca, casaco de malha branco e um laço branco na trança, correndo, igualzinha a uma noiva, ao longo do pontão. (Antunes 2002: 364)

A figura de Carlos Gardel é vista de diferentes formas pelas várias personagens. Vejamos apenas o caso de Álvaro. Gardel, cantor de uma terra distante, longínquo no espaço e no tempo, encerra em si uma forte componente de identificação e sedução para Álvaro. Funciona como a possibilidade de evasão de um mundo que não lhe agrada e em que se sente invariavelmente deslocado. A sua obsessão e a insistência em ouvir continuamente os discos do argentino contribuem fortemente para o fim do primeiro casamento. O encontro com o Senhor Seixas, o sócio do cantor, representa o confronto entre o sonho perseguido, ou melhor, a ilusão criada por Álvaro, e o mundo real dos pensamentos e preocupações práticas do dançarino:

(...) esperava-me na rua, encantado, feliz, a avançar para mim com um ramo de rosas como se eu fosse a namorada dele ou a namorada que gostaria de ter

– Sempre quis conhece-lo, sabia?

e a Laurinda, incrédula, a olhar para mim, e eu, incrédulo, a olhar para a Laurinda, e os arcanjos à nossa roda, e os bêbados da igreja a disputarem aos encontrões uma sobra de garrafa, (...) quando o senhor canta Melodia de Arrabalde, caro Gardel, não se importa que o trate assim, pois não?, compreendo o sentido das coisas, que a gente entrevê com absoluta nitidez, preciso, perfeito, luminoso, um segundo antes de acordar, e a maçada é que mal despertamos se esfumou, e as raparigas a saírem aos pares da discoteca, e eu a dirigir-me ao Campo Grande para a primeira camioneta da manhã, e ele pressuroso, capaz de beijar-me a fimbria da túnica de gratidão e eu a suspeitar que lhe faltavam parafusos (...). (*idem*: 346ss)

Um dos capítulos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar, é dedicado a Carlos Gardel, abordando a sua relação com admiradores populares argentinos e

destacando os seus tangos da primeira fase, como “Flor de fango”, “Mi noche triste” e “Mano a mano”. “El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño satisfactorio” (Cortázar 1973: 137), lemos. Acontece o mesmo com o protagonista de *A Morte de Carlos Gardel*, que vive para admirar o cantor, num universo fechado e auto-suficiente, afirmando inclusive que aquele continua vivo e projectando a sua fantasia no imitador.

Jazz e tango: duas expressões musicais vistas de diferentes formas por estes dois escritores, mas ambas como profundas e ricas expressões do Homem.

Bibliografia

Antunes, Lobo, António (2002), *A Morte de Carlos Gardel*, 6.^a ed, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2002a), *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote.

Arnaut, Ana Paula (ed.) (2008), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina.

Blanco, María Luisa (2002), *Conversas com António Lobo Antunes*, Trad. de Carlos Aboim de Brito, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote.

Bermejo, Ernesto González (1978), *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa.

Cortázar, Julio, *Del Cuento Breve y sus Alrededores*, disponível in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm

Cortázar, Julio (1973), *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo xxi de España, tomo i.

-- (2004a), *Historias de cronopios y de famas*, Madrid, Punto de lectura.

-- (2004b), *Las armas secretas*, Madrid, Punto de lectura.

Warrot, Catarina Vaz, “António Lobo Antunes: da escrita romanesca à enunciação musical» in Cammaert, Felipe (org.) (2011), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, Alfragide, Texto.

Julio Cortázar y Omar Prego Gadea (1997), *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara.

Evelyn Picon Garfield (1978), *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Isabel Araújo Branco é licenciada em Ciências da Comunicação e em Estudos Portugueses (Universidade Nova de Lisboa) e mestre em Literatura Comparada (Universidade Nova de Lisboa) e em Estudos Contemporâneos da América Latina (Universidad Complutense de Madrid). É doutorada em Estudos Literários Comparados na UNL, com uma tese intitulada “A recepção das literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea: edição, tradução e criação literária”. É Professora Auxiliar na FCSH-UNL, vice-coordenadora do Grupo “Cultura, História e Pensamento Ibéricos e Ibero-Americanos” do Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar (CHAM, FCSH-UNL-Aç), membro do Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos (FCSH-UNL) e colaboradora do Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

NOTAS

¹ Sobre isso escreve em “Take it or leave it» (*La vuelta al día en ochenta mundos*), que “puede abrirnos la puerta del taller del artista, dejarnos asistir a sus avances, a sus caídas».

² No entanto, Cortázar escreveu a letra de alguns tangos.