

Cristina Petrescu\*

Universidade Babes-Bolyai

# Jazz e modernismo na obra de António Ferro

## Resumo:

O presente trabalho propõe uma releitura do modernismo adotado por António Ferro, à luz da sua relação com a música de jazz. Em que medida o jazz fomentou o modernismo expresso na obra do autor, de que maneira a música é capaz de transpor o seu plurifacetado imaginário para o campo da escrita, quais são as correspondências que se estabelecem, através do diálogo entre música e literatura, entre a Idade do Jazz Band e a Era do Jazz fitzgeraldiana e, por fim, se António Ferro pertence ou não à controversa série internacional dos autores de jazz, são perguntas para as quais se procurará uma resposta, ao longo deste ensaio.

## Palavras-chave:

António Ferro, jazz, modernismo, Jazz Band

## Abstract:

The present work proposes a reinterpretation of the modernism practiced by António Ferro, in the light of its relationship with jazz music. To what extent did jazz foster the modernism enunciated and employed by the author, how is music able to transpose its multifaceted imaginarium to the field of writing, what correspondences are established, through this aesthetic marriage between music and literature, between the Jazz Band Age and the Fitzgeraldian Jazz Age and, finally, whether or not António Ferro belongs to the controversial international series of jazz authors, are questions that are going to be answered throughout this essay.

## Keywords:

António Ferro, jazz, modernism, Jazz Band

“Escandalosamente moderno” (Drummond de Andrade 1986: 74), “irritantemente moderno” (*idem*: 73), António Ferro foi, sem dúvida, o mais enérgico “animador da arte moderna” (Ferro 1986: 83) portuguesa dentro e fora do país. Prová-lo hoje seria tão “gritante” (Drummond de Andrade 1986: 74) como a sua própria personalidade. Prova-o, abundantemente, a sua “clarividência”<sup>1</sup> (Serna 2021: 245), a sua “rara consciência de geração” (Rodrigues 1995: 119), que fez com que defendesse, mesmo quando os outros a repudiavam, a linguagem modernista, ainda em desenvolvimento, dos seus compatriotas.<sup>2</sup> Provam-no a sua missão como embaixador, principal “comunicador” (Quadros 2021: 365) do modernismo português, o seu tumultuoso papel de “agitador” (Oswald de Andrade 1986: 89) e a sua irrefutável contribuição “para o desenvolvimento das tendências modernistas” (*ibidem*) no Brasil, onde publicou o manifesto *Nós*, a peça *Mar Alto*, e proferiu a sua conferência *A Idade do Jazz-band*, surgindo assim como principal vínculo entre os dois modernismos<sup>3</sup> e alcançando o título de “chef de *l’avant-garde littéraire* de Portugal” (Larbaud *apud* Ferro 2021: 263). Prova-o a sua ligação aos principais órgãos culturais modernistas, sendo, sucessivamente, editor da prestigiada *Orpheu*, fundador, ao lado de Alfredo Guisado, da revista *Exílio* e diretor da *Ilustração Portuguesa*, “a primeira revista com continuidade que deu tempo inteiro à modernidade em Portugal” (Rodrigues 1995: 86). Prova-o o seu incansável empenho, que fez com que criasse, em 1925, o excêntrico Teatro Novo e que se lançasse, em nome de uma radical reforma das belas-arts, à famosa “questão SNBA” que, contaminada pela sua implicação, virou “questão anti-Ferro”.<sup>4</sup> Prova-o seu caráter paradoxal, ele próprio ilustrador das tendências modernistas adotadas pelo autor na sua obra. E provam-no, finalmente, os seus escritos repletos de verve moderna, o seu estilo sintético, espontâneo, veloz, feito de “instantes vividos” (Rodrigues 1995: 20) e sublimado numa “arte de relâmpago” (Ferro *apud* Rodrigues 1995: 45). Não seria exagerado, portanto, afirmar que António Ferro não foi apenas uma das sete personalidades do “grupo efetivamente modernista” (Quadros 2015: 51), como também o próprio símbolo da modernidade portuguesa, em toda a sua exuberância e complexidade.

Porém, como já dissemos, não interessa aqui comprovar a modernidade dos seus projetos literários, biográficos ou sociais. Tal intenção já constituiu o objetivo de vários e valiosos estudos que tornariam este trabalho inútil ou, pelo menos, reiterativo. Propomo-nos, em vez disso, isolar a sua relação com a música de jazz e analisá-la à luz do modernismo. Porque é aqui que reside, na nossa opinião, um dos mais fortes e particulares aspetos da sua modernidade. E é também através da música que a sua obra se afirma como elo significativo e indestrutível, não apenas entre o modernismo português e os modernismos brasileiro e espanhol,<sup>5</sup> mas também entre o mundo cultural português e o moderno universo transatlântico.

### 1. Jazz e modernismo

O século XX literário já nos provou que o imaginário jazzístico, além de transmitir as componentes técnicas e históricas da música afro-americana, atuou como espaço privilegiado de inúmeras, variadas e frequentemente antonímicas metáforas. Mistério, paradoxo, diálogo, democracia, resistência, transcendência, violência, liberdade, masculinidade, feminilidade,

vitalidade, espiritualidade, sexualidade, ambiguidade, primitivismo, dualismo, modernismo, pós-modernismo, decadentismo, individualismo, são todas expressões culturais de uma música irremediavelmente assimilada pelo seu enorme potencial metafórico. A sua capacidade simbólica é tão impressionante que o jazz acaba por perder o seu núcleo semântico, ou sofrer uma destabilização do mesmo, para se converter, em nome da sua invulgar maleabilidade, numa arte da transfiguração. Esta conversão do jazz em metáfora despertou a atenção de alguns críticos, como David Yaffe, que notou, no final do seu livro *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*, que “jazz has appeared in a number of guises in American writing: as orgasm, as preadolescent fetish, as protest, as ‘a beam of lyrical sound’, as primitivism, as ethnic crossover [...] but seldom as itself” [“o jazz tem aparecido sob vários disfarces na escrita americana: como orgasmo, como fetiche pré-adolescente, como protesto, como ‘um raio de som lírico’, como primitivismo, como cruzamento étnico [...] mas raramente como ele próprio”] (Yaffe 2005: 196) e acabou até por irritar outros especialistas da área do jazz que, como Nat Hantoff, se mostraram fartos de ver o “jazz being treated as a metaphor rather than music” [“jazz a ser tratado como metáfora em vez de música”] (Hantoff 1961: 250).

Aceite esta ideia do jazz como digressão cultural, como expressão fluida, evasiva e pluri-facetada do campo das representações, lembremos que o modernismo foi um dos espaços preferenciais destas manifestações. Os apreciadores do modernismo encontraram logo na música afro-americana, esse “child of the new order” [“rebento da nova ordem”] (Nanry 1982: 149), o longamente contemplado primitivismo, que surgia como a “‘Good medicine’, a kind of voodoo release for the repressed white culture, which had lost touch with its body, soul, earth and roots” [‘um bom remédio’, uma espécie de libertação vodu para a cultura branca reprimida, que tem perdido o contato com o seu corpo, a sua alma, as suas raízes”] (Barros 1999: 308). O primitivismo, cujo principal propagador era a música de jazz, tornou-se assim símbolo da vitalidade, da exuberância e da liberdade individual. Quem adotava e assumia estes “primitive hearts” [“corações primitivos”] (Goffin 1978: 136), aprendia a conviver com a paixão, o excesso, o imprevisível, a emoção, as dissonâncias da alma e do corpo, e tudo quanto de irracional e instintivo cabia numa civilização ávida de liberdade e regeneração.

Além disso, o jazz representava, para os poetas modernistas americanos, um novo e rico recurso estético, capaz de lhes fornecer uma nova linguagem artística, uma linguagem fragmentária, espontânea e que continha “as much originality as jazz” [“tanta originalidade como o jazz”] (Williams 1976: 74). William Carlos Williams, Langston Hughes, Hart Crane, Carl Sandburg, Mina Loy e T.S. Eliot pretenderam e conseguiram, impregnando a sua escrita de música, arquitetar aquela linguagem “clean, sparkling, elusive” [“limpa, brilhante, evasiva”] (Crane 1965: 89) que só o jazz era capaz de conferir. Uma linguagem inédita, diferente do “‘Wall Street Idiom’ of the poem” [“‘Idioma de tipo Wall Street’ do poema”] (R.W.B. Lewis, *apud* Yaffe 2005: 114), instituidora de novos ritmos poéticos e capaz de compreender e transportar as forças complementares do modernismo. O programa estético modernista estava prestes e desejoso de abranger as síncopas, o ritmo vertiginoso e continuamente intensificado do jazz, o improvisado, a abstratividade, a ingenuidade primitiva e toda uma estética alusiva e, ao

mesmo tempo, implantada numa carnal urbanidade, ditada pela música afro-americana.

Duas artes, música e literatura, assumiram um compromisso que, embora frutífero, nem sempre foi descomplicado. Se, por exemplo, na obra de Langston Hughes, a fusão foi absoluta, na maioria dos casos conter o ritmo e as outras qualidades do jazz foi uma tarefa laboriosa e parcialmente frustrada. Primeiro, porque os escritores viram-se obrigados a lidar com as inelutáveis “limitations of language to capture sound” [“limitações da linguagem ao tentar captar o som”] (Feinstein 1997: 64) e com toda a complexidade do jazz, que faz com que a sua expressão musical seja, de facto, intraduzível<sup>6</sup> ou traduzida defeituosamente por imagens incapazes de compreender a sua ingénita fluidez. Segundo, porque às vezes, além do arriscado desafio de tentar transpor a música para a literatura, acontece que, como explica David Yaffe, os “jazz poems often reveal more about the poets and their limitations than about the music and its possibilities” [“poemas de jazz revelam mais sobre os poetas e as suas limitações do que sobre a música e as suas possibilidades”] (Yaffe 2005: 103). Nem todos os poetas estiveram preparados para assumir os atributos do jazz, nem sequer, na opinião de alguns críticos, grandes poetas como William Carlos Williams ou Hart Crane.<sup>7</sup>

Mesmo assim, a relação entre a música afro-americana e o modernismo literário mostrou-se extremamente prolífica para as duas artes. À superfície, porque, como dizia Langston Hughes, “jazz gives poetry a much wider following and poetry brings jazz the greater respectability that people seem to think it needs” [“o jazz confere à poesia um maior número de adeptos e a poesia traz ao jazz a maior respeitabilidade que as pessoas pensam que lhe seria necessária”] (apud Rampersad 2002: 280). A um nível mais profundo, porque, entre as duas, produziu-se uma forte atração recíproca, favorecida pela vibração primitiva que as trespassava e baseada, parcialmente, na estética fragmentária e plurivalente que compartilhavam e, mais consistentemente, no seu fim comum, aquele de dar à luz uma arte exuberante, espontânea e expressiva, capaz de traduzir o tumulto dos loucos anos 20.

Em António Ferro, a relação entre jazz e modernismo foi igualmente prolífica. As marcas desta próspera convivência observam-se logo numa comum paixão por um primitivismo entendido como fonte de uma irracionalidade autêntica, ingénua e criativa, capaz de gerar um presente profícuo e contínuo. “Os negros ficaram na infância” – para ficarem na verdade” (apud Martins 1998: 74), afirmava o autor na sua famosa *Idade do Jazz-band*. E esta permanência na infância conferia-lhes acesso a uma verdade incorporada pela Natureza, dado que “a criança é a abreviatura da Natureza. As crianças, os doidos e os negros são os rascunhos da Humanidade, as teses que Deus desenvolveu e complicou” (*ibidem*). “Não há”, conclui o autor, alimentando, mais uma vez, o seu culto pela autenticidade, “escultura de Rodin que tenha a verdade de um manipanso” (*ibidem*). O jazz tem propagado com muito sucesso esses fundamentos do primitivismo, funcionando, na literatura, como “barometer and voice of truth” [“barómetro e voz da verdade”] (Johnson 2000: 183) e como símbolo de um naturalismo edénico.

Desta Natureza suprema e indomável surge um outro atributo comum do jazz e do modernismo, celebrado na obra de António Ferro: a criativa irracionalidade. “A loucura é renovadora,

renascente” (Ferro 1963: 17), anunciava o autor. “Amemos, na loucura, a Arte da Natureza, a única arte de que a natureza é capaz” (*ibidem*). O Jazz-band é, notoriamente, o anunciador desta loucura:

O Jazz-Band, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro de tambor, por cada furiosa arcada, há um corpo que se liberta, um corpo que fica reduzido a linhas, a linhas emaranhadas... O Jazz-Band é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo... Ser louco é ser livre, é ser como a inteligência não sabe mas como a alma quer. Os loucos são os grandes triunfadores da Criação. Eles conseguiram nascer em si próprios, eles conseguiram nascer na sua alma... Eles embalam-se, eles trazem o coração ao peito-como um menino... A loucura é a única obra de arte trabalhada com a matéria humana. (*idem*: 17)

Observe-se, porém, que mesmo perspetivado de uma forma positiva, este primitivismo, sinónimo de uma infantil irracionalidade e autenticidade, do caos, da barbaridade, de um tumulto erótico e carnavalesco, em simultâneo na vida e na arte, da intensidade, da espontaneidade, do instinto revitalizante e do inconsciente, da irresponsabilidade, em suma, da exuberância e dos excessos hipnotizantes de todo um modo de viver, não deixa de traduzir uma óbvia visão europocêntrica que nem sempre compensa o aparente elogio. A infantilização e a instintividade de tudo quanto é primitivo, que foram transferidos para o modernismo, denotam um olhar vertical que posiciona a cultura africana, os seus representantes e os seus produtos culturais num patamar inferior, onde se encontram continuamente expostos ao olhar superior e fetichista dos brancos. Esta visão faz lembrar – embora não de forma tão violenta e radical e sem assumir a crítica expressa pelo autor do artigo – as palavras publicadas em *Revue Musicale*, em 1920, segundo as quais:

Jazz is cynically the orchestra of brutes, with nonopposable thumbs and still prehensile toes, in the forests of Voodoo. It is entirely excess [...] the monkey is left to his own devices, without morals, without discipline, thrown back to all the groves of instinct, showing his meat still more obscene.

[O jazz é, cinicamente falando, a orquestra dos brutos com dedos inoponíveis e dedos do pé preênses, tocando na floresta do vodu. É um excesso total [...] o macaco pode manifestar-se livremente, sem moral, sem disciplina, é devolvido aos antigos bosques do instinto, onde pode mostrar a sua carne com ainda mais obscenidade.] (*apud* Attali 1985: 104)

Além disso, toda a almejada espontaneidade associada ao primitivismo pode corresponder a uma visão que, privilegiando o impulso inato, parece sugerir uma certa deficiência, e uma certa incapacidade dos africanos para praticarem registos mais cultos e eruditos, e de, assim, se ajustarem às normas culturais contemporâneas. Neste sentido, manifestando-se incapazes de consolidar, os africanos e os afro-americanos acabariam por criar incessantemente.

Ao mesmo tempo, não nos esqueçamos de que esta visão romântica e excessiva do primitivismo, a qual aderiu, entre muitos outros, António Ferro, foi adotada na época não apenas por autores brancos, mas também por famosos autores afro-americanos, que tentavam criar, através do apelo ao primitivismo, uma nova identidade racial. É o caso, por exemplo, de Langston Hughes, que não deixou de invocar, nos seus escritos, reavivando antigas selvas, a vitalidade primitiva da sua raça, e de Wallace Thurman, Claude McKay ou Zora Neale Hurston, que confessava que, ao ouvir o jazz, “I dance wildly inside myself; I yell within, I whoop; I shake my assagai above my head ...I am in the jungle and leaving in the jungle way” [“danço selvaticamente dentro de mim; grito dentro de mim; solto brados; sacudo a zagaia acima da minha cabeça...Estou na selva e vivo como se vive na selva”] (Hurston 1928). Ou foi adotada, mais tarde, por autores como Norman Mailer, que, em *The White Negro*, promoveu a ingénuia exuberância, a sexualidade e a violência desenfreadas dos negros com o intuito de invocar uma energia suprema, uma liberdade absoluta e um presente contínuo. E, nesta exacerbação total dos instintos, António Ferro assemelha-se muito a Norman Mailer e antecipa, em muitos aspetos, o seu pensamento. Mas lembremos que a infantilização e o caráter pressupostamente instintivo da cultura africana, mesmo sendo injustificáveis e superficiais, são, antes de tudo, em António Ferro, um reflexo de toda uma sociedade contemporânea, que, muitas vezes, não entrevia, no fetiche pelo primitivismo, os mecanismos de um olhar indevido e despótico.

Talvez seja por isso que a exaltação da loucura que irrompe deste primitivismo não é tão incomum e extravagante como pode parecer à primeira vista. O elogio da loucura, feito tanto por António Ferro, como por outros autores modernistas, foi proferido numa época em que esta funcionava, de modo generalizado, como um energizante cultural necessário e desejado pelos mais inspirados autores e artistas. Aliás, na literatura de jazz, a irracionalidade, transportada pela música “mad, contagious” [“insana, contagiosa”] (McKay 1987: 265) é um dos lugares-comuns na obra de Claude McKay ou Carl Van Vechten, cujas personagens, possuídas pelas energias incontidas de um primitivismo latente, recorrem a ações de uma violência enigmática e extrema. Para Bolden ou Rick Martin, as personagens de Michael Ondaatje e Dorothy Baker, a loucura é indissociável de uma arte sublime, perfeita e inalcançável. Para a personagem Simple, de Langston Hughes, o be-bop “MAD CRAZY, SAD CRAZY, FRANTIC WILD CRAZY” [“FURIOSAMENTE LOUCO, TRISTEMENTE LOUCO, DESVAIRADAMENTE E SELVAGEMMENTE LOUCO”] (Hughes 2001: 228) relata a história, repleta de violência e sofrimento, dos afro-americanos e para os autores da Geração Beat o jazz místico e irracional é capaz de instituir um presente puro e eterno e de absorver os ruídos brutais e paradoxais do “eu”. Na conceção de António Ferro, porém, a loucura, embora repleta de ríspidas sonoridades, é desprovida dos efeitos destrutivos, devastadores, da literatura de jazz que precede. Tudo, nesta loucura, é fermento criativo e é por isso mesmo que o autor a invoca. A loucura é o fermento da arte e o jazz é a sua voz suprema, “é a proclamação dessa loucura” (Ferro 1963: 17). Além disso, a música dá conta, não apenas de uma individualidade dispersa e frenética, mas de toda uma sociedade, porque, afinal, “o Jazz-band é [...] toda a natureza humana!” (Ferro 1924: 74), é o “ex-libris do Seculo” (apud Martins 73), é até o “arco voltaico do Universo” (*ibidem*). A não esquecer, no entanto,

que o “triunfo do jazz-band depende, sobretudo, dos executantes que têm de ser negros no corpo ou na alma” (Ferro 1924: 74), porque é o primitivo ritmo africano que lhe confere o fôlego ardente, são as “almas violentas” (*ibidem*) dos negros primitivos aquelas que compõem “a orquestra dos gritos inesperados, dos silvos, dos assobios” (*ibidem*).

Não se entenda, porém, este gosto pelo primitivismo como nostalgia do passado, “das idades mortas” (Ferro 1963: 15). António Ferro é, como bem salienta Ronaldo de Carvalho, “um homem que não acredita no passado” (Carvalho 1986: 60). Aliás, di-lo ele próprio quando afirma que “o Passado é mentira, o passado não existe, é uma calúnia” (Ferro 1963: 11). Tal como no caso do modernismo, o primitivismo realiza-se pelo vanguardismo, convertendo o passado em futuro. Além de ser uma encarnação do primitivismo, uma “sanzala em delírio” (Ferro 1924: 74), o Jazz-Band é também “o relógio que melhor dá as horas de hoje” (*ibidem*), é “homem no ‘claxon’” (*ibidem*), que “vive do ‘claxon, de la grosse caisse et du sifflet’” (*ibidem*). É o relógio que estabelece o ritmo abundante, excessivo, da sua vida urbana contemporânea. O jazz-band canta “todo o improvisado da Época” (Ferro 1963: 16) e nele “cabe a própria Vida, a vida industrial que é um jazz-band de roldanas, de guindastes e motores, a vida comercial que é um *sud-express*” (Ferro 1963: 18). O “Sudexpress para o futuro” (Ferro 1963: 10) que o autor invoca em *Nós*, a “alma rápida” (*ibidem*) de um mundo-comboio tumultuoso e delirante, o “hoje” (*idem*: 11), a “hora” (*ibidem*). No Jazz-band cabem, em suma, “todas as imagens da vida moderna” (*idem*: 17-18):

Cabem as ruas barbáricas das grandes cidades, ruas doidas com olhos inconstantes nos *placards* luminosos e fugidios, ruas elétricas, ruas possessoras de automóveis e de carros, ruas onde o cinema maquilhado de cartazes têm atitudes felinas de mundanas, convidando-nos a entrar, ruas ferozes, ruas panteras, ruas listradas nas tabuletas, nos vestidos e nos gritos... Cabem as próprias casas, as casas de hoje, casas onde os *abat-jours*, os *coussins*, os *maples*, as camas, as cadeiras, as mesas, em gargalhadas de cretone e em sorrisos de seda, bailam na vida inquieta, na vida tumultuosa dos lares modernos, onde as coisas parecem mover-se juntamente com as pessoas... Cabem as mulheres, as mulheres improvisadas pelo próprio *Jazz-Band*, mulheres onde a cabeça, o tronco e os membros somam três corpos... Cabem os homens que cabem sempre onde cabem as mulheres... Cabe toda a Arte, a arte de hoje que chora, que grita, que ri, que sabe beijar, que sabe vibrar, que sabe morder... (*idem*: 18)

Afinal, “toda a Vida, toda a Arte, todo o Universo, cabem no Jazz-Band, no Jazz-Band, onde eu próprio caibo, onde eu próprio, onde eu próprio estou, onde eu me suicido, onde eu naufrago...” (*ibidem*), transformando a música numa substância incerta e germinante que une e que separa simultaneamente, numa dicotomia que o modernismo elegera como o seu esquema primordial.

O ritmo da prosa de António Ferro “segue de perto o próprio ciclo” (António Quadros *apud* Ferro 1963: 14) desta “idade trepidante, a ‘idade do jazz/band’” (*ibidem*). A literatura, explica o autor, “começou a adaptar-se à vida, a seguir-lhe o ritmo, a perder barriga, a fazer sport”

(Ferro 2021: 252). E este ritmo é o ritmo dos povos africanos que, mesmo tendo raízes antigas, é capaz, nas suas modernas manifestações, de induzir o progresso e sustentar toda uma estrutura urbana, renovada e avançada. O único ritmo capaz de traduzir o dualismo histórico do modernismo, a estranha coexistência do mais civilizado com o mais primitivo. Porque, ao contemplar-se o modernismo de perto só se pode concluir que “the most barbaric art tends to be the most up-to-date and sophisticated” [“a arte mais bárbara tende ser a mais atualizada e sofisticada”] (Simawe 2000: xiii). O mesmo acontece com o jazz, que lhe serviu como fundação e que foi utilizado, por vários autores, como Claude McKay, na sua vertente mais primitiva para expressar exatamente o oposto, ou seja, o progresso. O mais atual e o mais ingênuo harmonizam-se para conceber um primitivismo revitalizante e cheio de promessas.

Mas este ritmo não é apenas a fundação de um mundo moderno em delírio, em que “tudo vibra, tudo palpita” (Ferro 1963: 15). Ele confere também valor estético à sua arte-mulher<sup>8</sup> “fecundada em ritmo, no ritmo das ideias, no ritmo do Jazz-Band” (*idem*: 17). “O jazz-band é a África do ritmo” (Ferro *apud* Martins: 73), o “terribly sweet” [“terrivelmente doce”] (McKay 1987: 57) e febril “rhythm of black blood” [ritmo do sangue negro] (*ibidem*). Em António Ferro, este ritmo sustenta toda uma escrita repleta de acelerações e de obcecantes encantações linguísticas. Estes efeitos paroxísticos obtêm-se, antes de tudo, pelas repetições empregadas pelo autor na maioria das suas obras. Veja-se, a título de exemplo, o fragmento acima citado, onde a recorrência obcecante das palavras *cabe/cabem* confere ao texto não apenas velocidade, como o fixam num estilo que, articulando a linguagem, desarticula os sentidos. Só esta delirante sucessão de palavras sonoras, geradora de tensões e polirritmias, seria capaz de acompanhar o caos, a violência e a intensidade urbana da vida moderna. As palavras, proferidas como que numa fórmula mágica, convidam, ao mesmo tempo, à liberdade, à flutuação do indivíduo que “naufraga”. Mimetiza-se, de forma criativa, ao nível da escrita e numa lógica onomatopéica, o mundo exterior, ao passo que o indivíduo se desarticula. As palavras, semelhantes a uma música incisiva e obcecante, tentam suprimir os limites.

O mesmo acontece, embora não com a mesma intensidade, em *A Batalha das Flores*, onde a repetição, no início de cada parágrafo, das palavras “Há a boca” (Ferro 2021: 385) ou “A boca de” (*idem*: 387) e a hipnotizante invocação dos nomes de “Mademoiselle Y” (*idem*: 329) ou de Charlot (*idem*: 496) arrancam as frases do tédio, inserindo-as na vertiginosa dinâmica da escrita. Em *A Amadora dos Fenómenos*, acontece o mesmo quando as palavras “vadio” ou “o rosto” e as partes que o compõem são repetidas em nome de uma escrita instantânea e hiperbólica:

*O rosto do Manuel de Ó fora sempre um rosto parado, um rosto onde os olhos, o nariz, e a boca tinham sido vadios a ressonar ao sol... O rosto da sombra era um rosto mexido, inteligente, vivo, um rosto onde os olhos, o nariz e a boca eram vadios, mas vadios em movimento, vadios traquinas... (idem: 512) [itálico nosso]*

No mesmo exemplo, e em muitos outros, as enumerações contribuem igualmente para uma escrita enérgica, traduzindo o valor rítmico do *scat* jazzístico. Não podemos senão concordar

com Guilherme de Almeida, que afirmava que a prosa de António Ferro “é um automóvel de *carrosserie* vermelha que passa a buzinar, atropelando tudo” (Almeida 1986: 67). E, sendo esta prosa sinónima da modernista velocidade, é, ao mesmo tempo, tributária ao jazz de uma maneira que faz lembrar a escrita de Julio Cortázar cujos livros incorporam a cadência rítmica da música afro-americana e apostam nas virtudes do improviso. É difícil dizer, em ambos os autores, se o jazz foi uma escolha consciente ou um impulso vital que coincidiu satisfatoriamente com o compasso da alma, dínamo da escrita.

Em qualquer um dos casos, o que não se pode negar, de forma nenhuma, é a contribuição do jazz para a obra intensa e “atropeladora”<sup>9</sup> do autor português, em que tudo – tempo, espaço, personagens, estilo – se dilata e se emprega segundo os caprichos momentâneos do motorista embriagado pelo fascínio da modernidade. Levemos em conta, porém, o facto, aliás inegável, de que as repetições e as tensões crescentes são traços fundamentais dos manifestos futuristas admirados e adotados por António Ferro. Ao mesmo tempo, não se pode negar, de forma nenhuma, a influência do jazz na obra do autor português. Não foi por acaso que António Ferro escolheu o Jazz-Band como símbolo de toda a modernidade. Fê-lo, em primeiro lugar, porque, tal como os poetas americanos modernistas, entreviu logo na música afro-americana um enorme potencial estético, capaz de lhe fornecer os princípios de uma escrita inovadora. E fê-lo também porque o jazz lhe surgiu como metáfora suprema do modernismo e da vida enérgica, polirrítmica, que este transportava. E, deste ponto de vista, a análise da sua obra ocorre como indissociável da Era do Jazz fitzgeraldiana, com a qual compartilha toda uma atmosfera de um mundo-maqueta. É por isso que dedicamos, sem reticência nenhuma, o próximo subcapítulo à natural reunião e comparação das duas “eras” do jazz.

## 2. A Idade do Jazz-Band e a Era do Jazz fitzgeraldiana

Embora o fizesse de forma louvável e convincente, António Ferro não se limitou à enérgica estabilização e propagação do modernismo português. O autor contribuiu, igual e decisivamente, para o alinhamento desta nova estética e do novo rumo das artes portuguesas às tendências internacionais da época. E fê-lo, antes de tudo, através do seu ressonante Jazz-Band, que trespassou as fronteiras para se juntar à já famosa Era do Jazz fitzgeraldiana, com a qual compartilhava os princípios existenciais e estéticos de uma década frenética e delirante. A *Idade do Jazz-Band* foi – prova-o a sua própria obra e di-lo também, de forma concisa e definidora, António Rodrigues – “um dos primeiros elogios internacionais da forma de estar no novo mundo urbano de pós-guerra, que o próprio Jazz unificava ao trazer aos ‘années folles’ europeus os ‘Roaring Twenties’ americanos” (Rodrigues 1995: 101). A sua “visão beatífica” (Almeida 1986: 68) fazia “clangorar” (*ibidem*), pelo “trombone de varas do jazz-band estonteador” (*ibidem*), o “canto branco de beleza” (*ibidem*), na “pequena imensidão de Portugal” (*ibidem*). Ao mesmo tempo, a sua arte, sinónima de “um jazz-band autêntico” (*idem*: 65), faz lembrar o som do jazz universal e facilmente reconhecível dos Estados Unidos, a música de um “um jazz-band civilizado, modernizado, estilizado, filtrado pela Broadway, um jazz-band bem Tio Sam, bem grill-room, com saiotes de palha, espeloteamentos e sapateados de Jig” (*ibidem*). A vivacidade,

a efemeridade, o brilho, o hedonismo e todo o requintado universo artificial e cinematográfico fitzgeraldiano trespassaram, pelo som do jazz, o Atlântico, para encontrarem na obra de António Ferro o eco da sua ruidosa exibição. E encontrou-o facilmente, porque a “desvairada música interior” (Drummond de Andrade 1986: 75) do autor português ressoava tão alto como a de Fitzgerald, deixando fugir das suas páginas um universo todo múltiplo, frenético e veloz.

Este universo, transposto para a Idade do Jazz Band e tributário à Era do Jazz fitzgeraldiana, torna-se imediatamente reconhecível pelo imaginário urbano invocado e elogiado pelos dois autores. Embora António Ferro deplora a imobilização de um Portugal “que faz do seu passado o seu presente” (*apud* Rodrigues: 82), que dificilmente se deixa renovar, e de uma Lisboa “imensamente alfacinha” (*idem*: 78), nunca deixa de lhes impor a intensidade urbana do excessivo mundo fitzgeraldiano, cujos espaços preferenciais são os clubes, os cabarés e as ruas ruidosas da cidade. O “surdo barulho contínuo das buzinas dos carros” (Fitzgerald 2016: 33) nos boulevards americanos é transposto pelo autor português para uma obra que vibra ao som do “klaxon atropelador que abre alas na turba” (Almeida 1986: 67) e para a atmosfera agitada e estridente da sua ficção. Todo esse universo é prova indubitável da “forma de estar devoradora e hedonista” (Rodrigues 1995: 46) que o próprio Fitzgerald enuncia ao tentar definir a sua Era do Jazz.

A vivacidade e a euforia deste mundo em movimento são exacerbadas pela figura da mulher “sexualmente liberta e cosmopolitamente agitada” (Rodrigues 1995: 77). As Daisys, Nicoles e Glorias fitzgeraldianas são equiparadas por mulheres que se tornam “belos troféus da vida moderna” (Ferro *apud* Rodrigues: 90): Levianas que são as próprias “mademoiselle Chiado” (Afonso de Bragança *apud* Rodrigues: 72), encenações “da Lisboa-avenidas novas, Lisboa-cinema, Lisboa-3º andar” (*ibidem*). Mulheres-símbolos do movimento e de tudo quanto é sensual e efémero. Mulheres de almas ambíguas, “sem sentido, apenas com sentidos” (Ferro 2021: 279). Mulheres que, como Leviana, mudam de alma “como quem muda de camisa” (*idem*: 290), que “em cada gesto” (*idem*: 129), criam “uma nova alma” (*ibidem*). Mulheres desprovidas de sentimentos, que só “tinham gestos” (*idem*: 279). E cujo corpo é igualmente desprovido de substância, porque é simples “pretexto do vestido” (*idem*: 123). Mulheres vaidosas com “certos modos de rainha” (*idem*: 293), que vão “para o espelho como quem vai para o cinema” (*idem*: 337). Mulheres-“figurinos” (*idem*: 141), que não são outra coisa senão “pura imagem” (Leal 2021: 20). “Veículo por excelência da moda, a mulher é o objeto que melhor concretiza essa humanidade artificial ao ritmo incessantemente efémero da velocidade do tempo” (Rodrigues 1995: 47).<sup>10</sup>

E eis um novo traço comum das duas eras do jazz: a artificialidade. “A revolução está em marcha” (Ferro 1963: 17), anunciava António Ferro na sua *Idade do Jazz-Band*. “Dentro em pouco não haverá uma única mulher de carne e osso, como não haverá um único homem de osso e carne... Para essa artificialização, minhas senhoras e meus senhores, está contribuindo, notavelmente, o Jazz-Band” (*ibidem*). As personagens de F. Scott Fitzgerald vivem numa semelhançamente artificial maquete que se movimenta ao som do jazz. O seu “mundo artificial” (Fitzgerald 2000: 159) e superficial “rescendia a orquídeas, cheio de um amável e alegre

snobismo, e ressoava de orquestras que marcavam o ritmo do ano e eram a soma da melancolia e das solicitações da vida em novas melodias” (*ibidem*). E afogavam nelas esta melancolia, quando a música se extinguiu (embora raramente esteja ausente), “no lago artificial do riso” (Fitzgerald 2016: 31). Porque a voz eternamente sorridente da Daisy, as gargalhadas, “ténues, mas incessantes” (Fitzgerald 2000: 188) de todas as personagens de Fitzgerald ou da Leviana, que ri com o corpo todo, “cabeça, tronco e membros” (Ferro 2021: 344) e que tem a impressão, quando ri, “de que há baile no meu rosto” (*idem*: 339), alimenta, com as suas estentóreas vibrações, todo este universo, cheio de promessas e ilusões.

Mas nada enche melhor, tanto na obra do autor americano, como na do escritor português, este universo cinematográfico, do que a música que torna os corpos num “vulcão de carne em erupção” (Ferro 2021: 343). A música é tão completa e definitivamente absorta pelas obras dos dois autores, que se poderia afirmar, sem reticência nenhuma, que as personagens, especialmente as femininas, são “garotas do jazz” (Fitzgerald 2016: 36) ou, tal como a Leviana, “o chocalho espalhafatoso do jazz-band” (Almeida 1986: 67). Embora não seja representada de forma pura, direta, através de fragmentos que façam referência desinteressada só a perspectivas técnicas ou melódicas, ela encontra-se impregnada em todos os aspetos da vida das personagens. Nos romances de Fitzgerald, as lembranças são “nebulosas e musicais” (Fitzgerald 2016: 12), “o barulho do tráfego e os sons da água correndo nas calhas pareceram um prolongamento ilusório e rarefeito da música ao som da qual haviam dançado” (*idem*: 106-107) e até o espaço se transforma numa “selva encantada de ritmos bárbaros e risos enfumacados” (*idem*: 336) quando “um negro trágico” (*ibidem*) toca “uma música dolorosa e cheia de anseios num saxofone” (*ibidem*). A Leviana, tal como as outras mulheres é, como bem destacou Guilherme de Almeida, toda feita de música, parecendo a sua vida, ora cheia de síncopas, ora de um ininterrupto langor, talhada ao som do jazz. Mas o jazz surge, geralmente, como mero pano de fundo ou como convite à dança. As personagens de *Os belos e malditos* não conseguem “conter os pés” (*idem*: 88) e “controlar os ombros” (*idem*: 100) quando ouvem esta música, acabando por dançar “o rag/ dançarino de rag/ dançarino de ragtime/ ragtime, ragtime, time” (*idem*: 104). Noutras ocasiões, a orquestra toca “música lânguida de cocktail” (Fitzgerald 2000: 46), atuando como nada mais que uma banda sonora, que acompanha um mundo ilusório e superficial. A Leviana também entrevê na música uma oportunidade para dançar, quando define a sua capacidade de expressão pelo fox-trot: “Se eu escrevesse com os pés – que belo fox-trot este diário...” (Ferro 2021: 299), confessa a excêntrica personagem de António Ferro. E é o próprio António Ferro que fixa, na sua *Idade do Jazz-Band*, a importância da dança triunfante que “desarticula os corpos, emboneca-os, liberta-os do peso da alma, desmascara-os” (Ferro 1963:16) e especialmente do fox-trot, “dança boemia, estouvada [...], que não se importa, que não pensa no dia de amanhã” (Ferro *apud* Martins 72). As horas que se “passam a dançar” (Ferro 1963: 17) são “horas fox-trotadas, nervosas” (*ibidem*). E são também as horas em que se tecem as intrigas dos romances e os destinos das personagens, tão estridentes e superficiais como a própria música.

Podemos concluir, portanto, que o jazz, símbolo de uma Era, de uma efêmera Idade, é capaz de sintetizar, nas obras dos dois autores – e assim os conectar – toda uma vivência modernista nevrótica, sincopada, ilimitada e desmesurada. Quer como uma dança que imita, com o seu tempo obcecante, o ritmo da vida, quer como mera banda sonora de um universo cinematográfico que, para ter impacto, se quer acompanhado, o jazz faz-se ouvir com tamanha intensidade, que as obras de António Ferro e F. Scott Fitzgerald tornam-se inseparáveis da sua estética e ficam, para sempre, tributárias ao seu rico imaginário.

### Considerações finais

A relação que se estabeleceu, na obra de António Ferro, entre jazz e modernismo foi, como se pôde observar, extremamente prolífica. A música conferiu-lhe os instrumentos indispensáveis à criação de uma arte capaz de mimetizar a urbana e efervescente vida moderna: uma arte relampejante, dinâmica e sintética nas duas aceções, a da síntese e a da artificialização. Ao mesmo tempo, o fermento primitivo do jazz fomentou, além dos sincopados ritmos do seu ser humano e artístico, o seu repetidamente afirmado culto pela ingenuidade, que, num natural dualismo moderno, contrabalançava as dissimulações de um mundo superficial, todo imagem.

Mencionemos, porém, que esta relação, embora cheia de benefícios, não foi de tudo linear e desprovida de inconveniências. É difícil dizer em que medida António Ferro pertence à literatura de jazz. A sua inclusão, em capítulo separado e de generosa dimensão, no prestigiado livro de Miguel Martins, *Jazz e Literatura*, parece atuar a favor deste argumento. Por outro lado, a sua exclusão da antologia *Poezz: jazz na poesia em língua portuguesa*, em que figura um poema não seu, mas da sua mulher, Fernanda de Castro, impõe uma certa reticência em relação a essa classificação. As duas opções são, na nossa opinião, justas. A primeira porque, dada a importância do jazz na conceção da sua *Idade do Jazz Band*, e, implicitamente, na génese e evolução de toda a sua criação modernista, teria sido inexplicável ignorar um escritor de tamanha importância. A segunda, porque, ignorando o facto de que António Ferro, ao contrário de outros autores modernistas contemporâneos, se distinguir mais pela prosa do que pela poesia, a verdade nua e crua é que, na sua poesia, o jazz não ocupa um lugar de destaque. Nem sequer na ficção, onde confessa abertamente a sua paixão pela música, em capítulos como *Dos deuses e de mim da Teoria da Indiferença*, onde o autor afirma que “a Música de Bach é o eco do mundo no infinito” (Ferro 2021: 162) e onde a existência de Deus é confirmada pelas sinfonias de Beethoven (*idem*: 149), figura qualquer referência ao jazz. Todos os compositores invocados (e são muitos) são compositores de música erudita. Vemo-nos tentados a concluir que o seu interesse pelo jazz, tal como no caso de Fitzgerald, não foi real. Que o jazz triunfante, embora símbolo supremo de uma época e de todo um espasmódico universo, não é nada mais que simples pretexto para o nosso autor. Pretexto, ou seja, veículo ideal capaz de transportar todas as componentes de um idealizado modernismo. Não se trata, portanto, de uma opção estética musical consciente, como no caso, por exemplo, de Levi Condinho, mas sim da sua eterna apetência pela sincronização da arte com a realidade. Mas não acontece o mesmo na obra de quase todos os autores que evocaram a música afro-americana na sua escrita? Já vimos, no início

deste trabalho, como o jazz tem funcionado, ao longo do tempo, como metáfora, tendo sido o seu nome empregado para invocar, de facto, uma pequena parte do seu infundável universo semântico. Aconteceu a Cortázar, a Michael Ondaatje, a James Baldwin, Toni Morrison, Ralph Ellison, aos autores do Renascimento do Harlem, da Geração Beat, do existencialismo francês e do Black Arts Movement. E isso fez com que estes escritores fossem, afinal, menos “autores de jazz”? Por isso, afirmemos clara e francamente: António Ferro é (e sempre será) um autor de jazz, um dos mais notáveis desta longa série de autores inspiradamente “sincopados”.

#### NOTAS

\* Cristina Petrescu é professora colaboradora na Universidade Babeş-Bolyai (o Departamento de Línguas e Literaturas Românicas, Curso de Língua e Literatura Portuguesa) de Cluj-Napoca, Roménia, e Doutora em Filologia pela Faculdade de Letras da mesma universidade. As suas publicações incluem vários artigos divulgados em revistas internacionais ou volumes coletivos, como Ricognizioni, Studia Philologia, Romania Contexta ou Quaestiones Romanicae, entre outras. Participou a numerosos colóquios internacionais e publicou recentemente o livro bilingue *Carlos Fradique Mendes: Poezii/Poesias*. As suas principais áreas de interesse são: a literatura portuguesa e a literatura brasileira, privilegiando os estudos sobre o jazz e a literatura ou os principais heterónimos portugueses.

<sup>1</sup> António Ferro foi, segundo Ramón Gómez de la Serna, “o primeiro que se deu conta em Portugal da boa nova literária e lhe entregou a sua clarividência e a sua faculdade de ver por cima das coisas” (Serna 2021: 245).

<sup>2</sup> “Em 1925”, explica António Rodrigues, foi António Ferro “o único a inequivocamente defender o registo vanguardista de Amadeo e Santa-Rita” (Rodrigues 1995: 131).

<sup>3</sup> E também, segundo Luís Leal, entre o modernismo português e o espanhol (veja Leal 2021: 28).

<sup>4</sup> Vejam-se, para mais detalhes, as páginas 86-89 de António Rodrigues, *António Ferro na Idade do Jazz-Band*.

<sup>5</sup> Vejam-se, para mais informações sobre a relação entre a estética ferrista e o Ramonismo, as páginas 18-19 da introdução de Luís Leal a *Ficção* de António Ferro.

<sup>6</sup> Pode-se falar até em “the pomposity, hubris, and failure of language when it is applied to jazz” [“a pomposidade, a húbris e o fracasso da linguagem quando aplicados ao jazz”] (Yaffe 2005: 2).

<sup>7</sup> Vejam-se, por exemplo, a crítica feita por Sascha Feinstein aos poemas de Williams Carlos Williams na página 64 do seu livro *Jazz Poetry*, ou a desaprovação de Lawson Fusao Inada em relação aos poemas de Hart Crane (Fusao Inada 2013: 94).

<sup>8</sup> Veja-se Ferro 1963: 17.

<sup>9</sup> Veja-se a afirmação de Guilherme de Almeida, que via na *Teoria da Indiferença*, “a buzina do automóvel, o klaxon atropelador que abre alas na turba” (Almeida 1986: 67).

<sup>10</sup> A imagem da mulher na obra de António Ferro pode constituir, em si mesma, o tema de um amplo e interessante trabalho. É devido à sua complexidade que o assunto não foi suficientemente desenvolvido no presente artigo. No entanto, convém mencionarmos que a representação aparentemente misógina e uniformizada da mulher na escrita de António Ferro pode e deve ser abordada tendo em vista, tanto a relação com o modernismo, como a associação com a vida pessoal do autor. No que se refere à primeira questão, a do modernismo, impõe-se uma discussão em torno da emancipação da mulher “da pluri-secular tutela masculina” (117), por um lado, sendo necessário, por outro lado, abordar a mulher como símbolo principal “do nascente mundo urbano” (*ibidem*), que a torna num “figurino” (Ferro 2021: 141), num “ser-objeto” (Rodrigues 1995: 118), numa imagem oca e fugaz. Quanto à segunda questão, sugerimos que se consultem as páginas 20–21 da introdução de Luis Leal a *Ficção de António Ferro*, onde pode ler-se que a “visão desajustada da mulher na sociedade comprovada na prosa de António Ferro, susceptível de ser acusada pelo despudor em estereotipar, estigmatizar e desprezar intelectualmente a figura feminina” (Leal 2021: 21) é confrontada com os relacionamentos pessoais do autor modernista que, “não evidenciando um carácter misógino” (*ibidem*), consistem, de facto, “uma peça fundamental na carreira artística e no reconhecimento de nomes como Virgínia Victorino, Teresa Leitão de Barros, Florbela Espanca, Beatriz Costa, Maria Teresa de Noronha, Amália Rodrigues ou, até mesmo, uma quase pueril Vieira da Silva, cuja obra pictórica foi lançada ainda nas páginas de *Ilustração Portuguesa*” (*ibidem*).

## Bibliografia

- Almeida, Guilherme de (1986), “Apresentação de António Ferro”, in *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações. Documentos Dispersos* (org. Arnaldo Saraiva), Porto, 65–69.
- Andrade, Carlos Drummond de (1986), “A alma tumultuosa de António Ferro”, in *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações. Documentos Dispersos* (org. Arnaldo Saraiva), Porto, 73–77.
- Andrade, Oswald de (1986), “Entrevista em Lisboa”, in *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações. Documentos Dispersos* (org. Arnaldo Saraiva), Porto, 88–90.
- Barros, Paul de (1999), “The Loud Music of Life: Representations of Jazz in the Novels of Claude McKay”, *The Antioch Review*, vol. 57, n<sup>o</sup> 3, 306–317.

- Carvalho, Ronald de (1986), “Apresentação de António Ferro”, in *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações. Documentos Dispersos* (org. Arnaldo Saraiva), Porto, 58-61.
- Crane, Hart (1965), *The Letters of Hart Crane, 1919-1932*, Berkeley, University of California Publishing.
- Feinstein, Sascha (1997), *Jazz Poetry: From the 1920 to the Present*, Westport, Greenwood Press.
- Ferro, António (1924), *A Idade do Jazz-Band*, 2ª ed, Lisboa, Livraria Portugalia.
- (1923), “«Carta aberta» sobre a sua estada no Brasil”, in *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações. Documentos Dispersos* (org. Arnaldo Saraiva), Porto, 81-86.
- (2021), *Ficção*, Silveira, E-Primatur.
- Ferro, Mafalda (coord.) (2016), *António Ferro: 120 Anos. Actas*, Lisboa, Fundação António Quadros Edições/Texto Editores.
- Fitzgerald, F. Scott (2000), *O Grande Gatsby*, tradução de Fernanda César, Lisboa, Publicações Europa-América, Lda.
- (2016), *Os Belos e Malditos*, tradução de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Best Seller, file:///C:/Users/40727/Downloads/Os%20belos%20e%20malditos%20%20F.%20Scott%20Fitzgerald.pdf (último acesso em 3/02/2022).
- Fusao Inada, Lawson (2013), “West Coast Jazz and The Politics of Identity Formation”, in *Constructing the Literary Self. Race and Gender in Twentieth-Century Literature*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Goffin, Robert (1978), *Horn of Plenty: The Story of Louis Armstrong*, Westport, Greenwood.
- Hentoff, Nat (1961), *The Jazz Life*, Dial Press, New York.
- Hughes, Langston (2001), *The Collected Works of Langston Hughes* (ed. Arnold Rampersad), vol. I, Columbia and London, University of Missouri Press.
- Hurston, Zora Neale (1928), “How It Feels to be Colored Me”, <<https://www.wheelersburg.net/Downloads/Hurston.pdf>> (último acesso em 24/05/2022).
- Johnson, Maria V. (2000), “Shange and Her Three Sisters ‘Sing a Liberation Song’: Variations on the Orphic Theme”, in *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison* (ed. Saadi A. Simawe), New York & London, Garland Publishing, Inc., 181-204.
- Leal, Luís (2021), *Introdução a António Ferro*, Ficção, Silveira, E-Primatur, 11-31.
- Martins, Miguel (1998), *Jazz e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- McKay, Claude (1987), *Home to Harlem*, Boston, Northeastern University Press.
- Nanry, Charles (1982), “Jazz and Modernism: Twin-born Children of the Age of Invention”, *Annual Review of Jazz Studies*, nº 1, Scarecrow Press, 146-154.
- Quadros, António (seleção, prefácio e comentários) (1963), *António Ferro*, Lisboa, Panorama.
- (2015), “Os primeiros modernistas portugueses”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VIII (org. Carlos Reis/ António Apolinário Lourenço), Lisboa, Verbo, 50-53.
- (2021), Prefácio a “Batalha das Flores”, in António Ferro, *Ficção*, Silveira, E-Primatur, 365-377.

- Rampersad, Arnold (2002), *The Life of Langston Hughes*, vol. II: 1941-1967, New York, Oxford University Press.
- Rego, José Lins do (1986), “O embaixador do paradoxo”, in *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações. Documentos Dispersos* (org. Arnaldo Saraiva), Porto, 77-80.
- Rodrigues, António (1995), *António Ferro na Idade do Jazz-Band*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Serna, Gómez Ramón de la (2021), Prefácio a “Leviana”, in António Ferro, *Ficção*, Silveira, E-Primatur, 241-249.
- Simawe, Saadi A. (ed.) (2000), *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, New York & London, Garland Publishing, Inc.
- Teles, Gilberto Mendonça (1983), *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes.
- Williams, William Carlos/ Linda Welshimer Wagner (1976), *Interviews with William Carlos Williams*, New York, New Directions.
- Yaffe, David (2005), *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*, New Jersey, Princeton University Press.