

## It Hit Me Right Between The Eyes: Julio Cortázar e o Jazz

**Patricia Lino**

*University of California, Santa Barbara*

**Resumo:** A relação entre Julio Cortázar e o *jazz* diz respeito a muitos outros aspetos que vão além do simples jogo referencial (que é, ainda assim, um ponto fundamental e, por sê-lo, base e conteúdo de praticamente todos os estudos que até à data se dedicaram ao tema). Pretende-se aqui, desse modo, propor algo menos óbvio, como a adaptação dos conceitos de *beat* e *off-beat* à narrativa breve e longa de Cortázar e a sua possível relação com os dois conceitos gregos de tempo: *chrónos* e *aión*.

**Palavras-chave:** Julio Cortázar, *blues*, *jazz*, Charlie Parker, Thelonious Monk, *beat/off-beat*, *chrónos/aión*

**Abstract:** The dialogue between Julio Cortázar and jazz is related with many other aspects besides more simplistic references (that were, indeed, fundamental to many studies about the relation between the writer and this specific musical style). In this text I propose a less obvious analysis, by adapting concepts such as *beat* and *off-beat* to Cortázar's short and long literary works, and by considering, also, two Greek concepts of time: *chrónos* and *aión*.

**Keywords:** Julio Cortázar, *blues*, *jazz*, Charlie Parker, Thelonious Monk, *beat/off-beat*, *chrónos/aión*

*Wrong is right.*  
Thelonious Monk

### 1. Afirmação número um: *a rose is a rose is a rose.*

Falar-se da relação de Cortázar com o *jazz* é, para lá de óbvio, previsível. Por essa mesma razão, são inúmeros os estudos que, neste sentido, podemos encontrar, ler e comparar para depois perceber que, entre eles, há demasiadas parecenças – senão pontos de partida e conclusões iguais<sup>1</sup>.

O que faz deste encontro, entre Cortázar e o *jazz*, tão óbvio são, em primeiro lugar, as dezenas de referências diretas que Cortázar faz ao *jazz* em vários artigos, entrevistas, contos ou romances. E claro está que isso nos leva automaticamente a traçar um fio comum entre um e outro. No entanto, parece-me que a presença do *jazz* na obra de Cortázar ultrapassa, sem dificuldades, um conjunto rico de nomes mencionados parágrafo sim parágrafo não, como se ao acaso, quero dizer, como se a ligação entre eles e Cortázar fosse tão-só uma lista e não passasse, portanto, de uma ligação superficial.

De facto, apenas em *Rayuela*, de 1963, podemos encontrar vinte e quatro referências a músicos ou bandas jazz e nenhuma delas irá passar-nos indiferente. Por exemplo: os nomes de Oscar Peterson, Lester Young, Sonny Rollins, Eddie Lang, Lionel Hampton, Stan Getz e Duke Ellington são apenas sete dos vinte e quatro. Mas este deverá ser, como dizia, apenas o ponto de partida para o estudo e a reflexão do encontro entre um autor que considerava o *jazz* uma forma autêntica de expressão e o *jazz*.



El jazz — el creado por los negros, y único que merece tal nombre— ha evitado con ingenuidad maravillosa el terrible azar que, a pesar de todas las probidades interpretativas, se juega en los teclados del mundo. Los *jazzmen* negros no llegaron a plantearse la cuestión que yo he querido analizar: la tenían resuelta de antemano con ignorante sabiduría. Entre ellos no hay *autores* y *ejecutantes*, músicos e intérpretes. *Todos ellos son músicos*. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y *crean, libremente, su música*. Jamás se dirá de tales artistas que sean fieles, como tampoco cabe decir que no lo sean; calificaciones sin sentido en el jazz. Melodías viejas como sus algodones, jamás escritas porque la música no puede ser escrita, afloran de sus pianos, sus saxos y sus clarinetes con la gracia proteiforme y ubicua de ser siempre las mismas y, sin embargo, cada vez nuevas músicas. ¡La colección de «Rockin' Chair» que puede albergar una discoteca! Y eso es apenas algo: porque en el corazón de los negros y de los que, a pesar de la pigmentación, sentimos el jazz como legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema. Habría tanto que decir sobre la lección del jazz que quede para otra vez. (Cortázar 2006: 139)

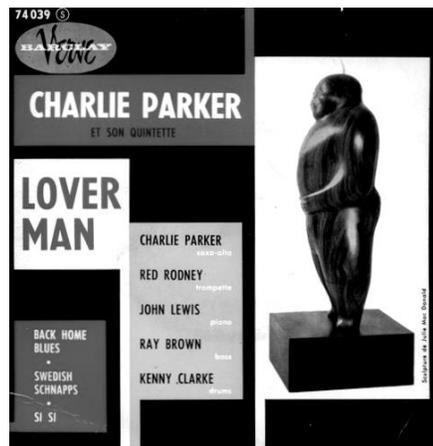
O *jazz* que, à semelhança de estilos musicais mais antigos, não pode ser escrito é o mesmo *jazz* que se revela uma expressão única de vivência estética – a mesma que, incluída na grande lição deste estilo musical, Cortázar evita descrever objetivamente e, ainda assim, aplica como processo de escrita.

Ora para refletir sobre aquilo que parece uma contradição, acredito ser necessário, antes de mais, repensar as datas. E com isto quero dizer que, quando Cortázar nasce em 1914, a improvisação musical — a partir da qual nascerá o *jazz* — já é mais do que habitual em New Orleans, implementada por aqueles e aquelas que tocam os *blues* e o *ragtime*. Três anos imediatamente depois, costuma apontar-se o auge formal do *jazz*, concentrado em cidades como Chicago e Nova Iorque, e associado, como sabemos, a personalidades tão emblemáticas como Louis Armstrong ou Duke Ellington.

Luego, un día, un niño de diez años escuchó por primera vez algo que se llamaba un «fox-trot» con un ritmo, una melodía y palabras. Yo no podía entender las palabras, pero alguien cantaba en inglés y era algo mágico para mí. Tendría catorce años cuando oí a Jelly Roll Morton y luego a Red Nichols. Pero al oír a Louis Armstrong, noté la diferencia. Armstrong, Jelly Roll Morton y Duke Ellington llegaron a ser mis predilectos. (Cortázar 1978: 127)

Mas é, porém, aos anos 40 que Cortázar irá buscar as suas maiores referências. Depois do estilo *swing*, surgido na década de 30, a sua atenção irá concentrar-se sobretudo na segunda fase do *bebop*. Disto mesmo são exemplo o conto “El perseguidor” (*Las armas secretas*, 1958), “La vuelta al piano de Thelonious Monk” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967) ou o próprio livro *Rayuela*. Destacam-se, pois, nomes como Thelonious Monk, Miles Davis ou Charlie Parker.

E, claro, gravações como a original de *Lover man* (em “El perseguidor”, *Amorous*) tratam-se – numa escala matemática — de peças cheias de problemas. Explico: Charlie Parker gravou *Lover man* alcoolizado e sob o efeito de drogas. Precisou, inclusive, que um dos membros da banda o equilibrasse e segurasse o seu saxofone enquanto tocava. E, claro, são justamente as falhas e os erros que fazem de *Lover man* uma das composições mais expressivas de Parker; a honestidade é a sua grande marca.



Incluo também *Ugly Beauty* no grupo das composições honestas: Thelonious Monk costumava dizer que não era possível tocar-se a mesma música duas vezes sem perder o *feeling*. A primeira performance de *Ugly Beauty* nunca seria igual à segunda performance de *Ugly Beauty*. E assim sucessivamente.

En Ginebra de día está la oficina de las Naciones Unidas pero de noche hay que vivir y entonces de golpe un afiche en todas partes con noticias de Thelonious Monk y Charles Rouse, es fácil comprender la carrera al Victoria Hall para fila cinco al centro [...] Entonces Pannonica, o Blue Monk, tres sombras

como espigas rodean al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y exágonos de sonido, ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk. (Cortázar 2009: 23-24)

O nome de Thelonious Monk ganhará destaque décadas mais tarde, com o *free jazz* que, por sua vez, chegará depois do *cool jazz*, *west coast jazz*, *hard bop*, e do *modal jazz*. A título de exemplo, composições tão brilhantes como *Moanin'* de Charles Mingus ilustram o ponto mais alto de um estilo musical distante do discurso lógico e pré-estabelecido; dito de outro modo, cujo processo criativo é construído a partir de uma estrutura aberta, livre e espontânea.

E, portanto, a questão que aqui importa levantar passa por: ainda que não possa escrever-se jazz, pode escrever-se seguindo a ideia original do processo criativo do jazz?

## **2. Afirmação número 2: *a rose is a rose is a rose is a rose is a rose.***

O processo criativo do *jazz* consiste na própria ideia da extensão do *feeling* do processo criativo do *jazz* a todos os momentos da composição.

Não se trata, e isto é fundamental, de ignorar a técnica. Também não se trata de alcançar e permanecer dentro do *delirium*. Estender o *feeling* do processo criativo a todos os momentos da composição diz, antes de mais, respeito à criação de uma gramática nova, à reconstrução da linguagem que comportará o domínio preciso da técnica, ao controlo pleno das ideias e essencialmente a uma experiência que vai além da capacidade que as palavras têm para descrevê-la. E se as palavras estiveram na base dos *blues* bem como do *jazz*, porque há no diálogo — na fala — uma componente musical, parece-me que o raciocínio inverso (ou seja, o tratamento musical da prosa; que contém, em primeira instância, o diálogo), é perfeitamente possível e aplicável.

E aqui importa perguntar: não foi precisamente por esta razão que Cortázar gravou tantas passagens dos seus romances, bem como dos seus contos?

A sonoridade do texto, quando lido pelo(a) próprio(a) autor(a), torna-se tão importante quanto o texto escrito e impresso. E de repente, o disco é o livro. Ou melhor: não

há qualquer diferença entre o primeiro e o segundo. Nenhum é mais legítimo do que o outro.

Com efeito, a propósito dos seus próprios textos, Cortázar menciona várias vezes de um esquema rítmico inflexível, a nível da colocação das vírgulas, do encontro ou desencontro do substantivo com o adjetivo, das quebras da frase até ao ponto final. E a conclusão, a determinado momento, é esta: estamos diante da descrição de uma partitura musical. Vejamos.

Ao ler os contos de Cortázar, não sou capaz de apontar-lhes o uso lógico e previsível, por exemplo, do sistema de pontuação. Isto acontece, porque a sua forma de pontuar não está presa às normas conhecidas da língua espanhola, mas ao ritmo de cada texto. Para cada tema, cada texto e para cada texto, um ritmo diferente, pelo que a pontuação varia, distribui-se, cresce de modo diferente. Às vezes desaparece, e sou eu, leitora, quem deve deduzir a aceleração, abrandar, sustentar a respiração, e parar. Tal e qual como numa peça de jazz.

Cortázar não me permite, a título de exemplo, ler devagar o início de “Instrucciones para matar hormigas em Roma”:

Las hormigas se comerán a Roma, está dicho. Entre las lajas andan; loba, ¿qué carrera de piedras preciosas te secciona la garganta? Por algún lado salen las aguas de las fuentes, las pizarras vivas, los camafeos temblorosos que en plena noche mascullan la historia, las dinastías y las conmemoraciones. Habría que encontrar el corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas, y organizar en esta ciudad de sangre crecida, de cornucopias erizadas como manos de ciego, un rito de salvación para que el futuro se lime los dientes en los montes, se arrastre manso y sin fuerza, completamente sin hormigas. (Cortázar 2000: 9)

No entanto, à medida que o trabalho das formigas se torna cada vez mais minucioso, Cortázar não me permite ler a passagem depressa. E, como numa peça de *jazz*, estou em contacto com duas linhas rítmicas (a geral, a do *beat* e a específica, a do *off-beat*). Reconheço a palavra “formigas”, bem como associo facilmente a palavra à imagem das formigas; e reconheço a palavra Roma, bem como associo a palavra à imagem da cidade. Esse é o *beat*. Sou eu no mundo. Nós no mundo coletivo e ordinário.

Não reconheço, porém, tudo o que sai para fora do imaginário limitado pelas regras gramaticais, físicas e naturais da minha língua. Esse é o *off-beat*. O oposto ao ordinário e ao coletivo. Da tensão entre um e outro, quero dizer, da tensão entre ordinário e não ordinário, entre *beat* e *off-beat*, resulta o *swing*.

Reconheço as formigas nos carreiros, são as mesmas que tu vês, reconheço a Roma dos postais (posso até dividir contigo os postais); mas as cascatas azul-celeste, o comboio onde viajo misturada com soldados e freiras, acabados de fugir de tubarões vingadores, serão, em primeiro lugar, parte do meu imaginário individual, específico, talvez intransmissível. Ou: reconheço e posso até medir o compasso do piano de *Lover Man*, assinalar-te numa folha quantas batidas, quantas paragens, mas seria incapaz de descrever, com anotações rigorosas, o saxofone de Parker.

Além disso, não me interessa fazê-lo. Quero dizer: não me interessa descrever, em anotações rigorosas, o comboio de Cortázar nem o saxofone de Parker. Interessa-me, sim, perceber que quando falo de Cortázar e da sua relação com o *jazz*, falo antes de mais do *tempo*. Vou mais longe: falo de dois tipos de *tempo*, porque quando falo de *beat* e de *off-beat*, estou a associá-los de imediato a um e outro, respetivamente: κρόνος (*chrónos*) e αἰών (*aión*).

Homero foi o primeiro autor a utilizar a palavra *aión* em oposição ao termo mais comum, *chrónos*. Mais tarde, Heraclito tornaria clara a diferença entre os dois. *Chrónos* é o tempo de todos, a razão pela qual ajustamos os relógios em conjunto, o tempo diacrónico; *aión* é o tempo de alguns, a criança que brinca, segundo Heraclito, com os dados — porque não há quem, como a criança, esteja tão perto e longe da morte em simultâneo (cf. *Agamben, Infance et histoire*, 1978) —, o tempo sincrónico; por outras palavras, a eternidade<sup>2</sup>.

Leio, por exemplo:

“INSTRUCCIONES PARA CANTAR”

Empiece por romper los espejos de su casa, deje caer los brazos, mire vagamente la pared, olvídense. Cante una sola nota, escuche por dentro. Si oye (pero esto ocurrirá mucho después) algo como un paisaje sumido en el miedo, con hogueras entre las piedras, con siluetas semidesnudas en cuclillas,

creo que estará bien encaminado, y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo y negro, si oye un sabor de pan, un tacto de dedos, una sombra de caballo. (Cortázar 2000: 4)

As questões que levanto são, de novo, as mesmas: o que reconheço? O que não reconheço? A resposta parece-me óbvia: reconheço todos os substantivos e sou capaz de fazer corresponder cada um dos substantivos (“espejo”, “brazo”, “pared”, “paisaje”, “pan”, “amarillo”, “caballo”, etc.) a, pelo menos, uma imagem ou definição. Não sou capaz, porém, de fazer corresponder uma imagem ou definição ao significado que resulta das várias associações entre os substantivos. O seu significado, polissémico, ambíguo e polifónico, é intemporal. O *off-beat* confunde, descentra, abstrai.

Leio agora:

“POSIBILIDADES DE LA ABSTRACCIÓN”

[...]

Mi secretaria lloraba, leyendo el decreto por el cual me dejaban cesante. Para consolarme decidí abstraer sus lágrimas, y por un rato me deleité con esas diminutas fuentes cristalinas que nacían en el aire y se aplastaban en los biblioratos, el secante y el boletín oficial. La vida está llena de hermosuras así. (Cortázar 2000: 35)

O raciocínio repete-se: desta vez, ao longo de todo o texto, o narrador concentra-se apenas objetos deslocados do contexto do quadro geral em descrição — diria até, objetos insignificantes — e isso, claro está, faz de si uma presença absurda. Se o narrador é absurdo, a narrativa é absurda.

E, como dizia, *Lover man* segue este raciocínio. Os restantes contos de Cortázar, bem como *Rayuela*, seguem em geral este raciocínio. Lucas, personagem de “Lucas, sus pianistas” (*Un tal Lucas*, 1979), segue igualmente este raciocínio quando, na hora da morte, pede que lhe toquem duas músicas: o último quinteto de Mozart e um solo de piano feito a partir de *I ain't got nobody*:

[...] Lucas escribe mientras un pianista toca para él desde un disco que rechina y burbujea como si le costara vencer cuarenta años, saltar al aire aún no nacido el día en que grabó Blue in Thirds.)

[...] A la hora de su muerte, si hay tiempo y lucidez, Lucas pedirá escuchar dos cosas, el último quinteto de Mozart y un cierto solo de piano sobre el tema de *I ain't got nobody*. Si siente que el tiempo no alcanza, pedirá solamente el disco de piano. Larga es la lista, pero él ya ha elegido. Desde el fondo del tiempo, Earl Hines lo acompañara. (Cortázar 1995: 207-208)

Desde do fundo do tempo, Earl Hines — não Mozart — acompanhá-lo-á.

## Bibliografía

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

-- (2000), *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Alfaguara [1962].

-- (2006), "Soledad de la música", *Julio Cortázar. Obra crítica, Obras Completas*, v. 6, ed. Saúl Yurkiévich, Barcelona, Galaxia.

-- (2009), *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo 2, Buenos Aires, Siglo XXI [1967].

**Patrícia Lino** nasceu em 1990. É licenciada em Clássicas e mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes com a dissertação *e então é verdade: então a vida não passa disto. Manoel de Barros e o Círculo dos três movimentos com destino ao Homem-Árvore* (2013) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Estuda (doutoramento em Literaturas Lusófonas) e ensina na University of California, Santa Barbara.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Aconselharia, entre eles, *Jazzuela: Julio Cortázar y el jazz* (2000), de Pilar Peyrats Lasuén.

<sup>2</sup> Recordo a célebre passagem de Heraclito, na qual, referindo-se ao primeiro, αἰών, escreve: “O tempo é uma criança que joga com os dados para lá e para cá” [fr. 52: αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιλῆϊ]. Ou, como escrevi, Homero, que, ao associar com certa frequência αἰών (na forma arcaica, αἰφών) a ψυχή (*psychê*), nos leva a concluir que *aión* significaria, mais do que o *tempo*, a força vital do ser humano, a sua essência temporalizante? E, por seu turno, *psychê* seria o sopro que animava o corpo e θυμός (*thumós*) a força que movia os membros? Não tarda, por isso, a correspondência entre *aión* e eternidade e a correspondência entre *chrónos* e tempo diacrónico.