

REFLEXOS DO JAZZ NA LITERATURA PORTUGUESA

CRISTINA PETRESCU¹

ABSTRACT. *Reflexions of jazz in Portuguese literature.* Portuguese literature has often intoned the hymn to liberty rewritten under innumerable forms by jazz music. André Shan Lima, Jorge de Sena, Almada Negreiros, Natália Correia, Levi Condinho, Manuel de Freitas and Adolfo Casais Monteiro have drawn upon the ambiguous resonance of jazz in order to appropriate the art of the unpredictable. António Ferro descried, between the electrifying sounds of the jazzband, “the voltaic arch of the universe”. Lídia Jorge built in her romance “A Noite das Mulheres Cantoras” the empire of the everlasting present. Francisco Duarte Azevedo bemoaned, in “O Trompete de Miles Davis”, the impossibility of forgetting jazz, which is as pervasive as nicotine, and João Tordo turned “O Ano Sabático” into an identity labyrinth inhabited by the mythical indeterminateness of jazz. We can thus assert that Portuguese literature has entirely assimilated the kaleidoscopic game of possibilities inherent in jazz music.

Keywords: *jazz, liberty, time, space, identity*

REZUMAT. *Reflecții ale jazzului în literatura portugheză.* Literatura portugheză a intonat adeseori imnul libertății rescris sub nenumărate forme de muzică de jazz. André Shan Lima, Jorge de Sena, Almada Negreiros, Natália Correia, Levi Condinho, Manuel de Freitas și Adolfo Casais Monteiro au recurs la sonoritățile ambigue ale jazzului pentru a-și însuși arta imprevizibilului. António Ferro a întrevăzut, între sunetele electrizante ale jazzbandului, “arcul voltaic al Universului”. Lídia Jorge a construit, în romanul “Seara Cântărețelor”, “imperiu clipei prezente”. Francisco Duarte Azevedo a deplâns, în “O Trompete de Miles Davis”, imposibilitatea de uita jazzul, la fel de penetrant ca nicotina, iar João Tordo a transformat “O Ano Sabático” într-un labirint identitar cu imprevizibile lapsusuri temporale și spațiale, locuit de mitica nedeterminare a jazzului. Putem afirma astfel că literatura portugheză a asimilat în întregime caleidoscopicul joc al posibilităților tradus prin muzica de jazz.

Cuvinte-cheie: *jazz, libertate, timp, spațiu, identitate*

¹ Professora de língua portuguesa no Centro Cultural Brasileiro “Casa do Brasil” de Cluj-Napoca, doutoranda na Faculdade de Letras da Universidade Babeş-Bolyai, sob a orientação do Professor Doutor Ștefan Borbély. E-mail: cristina.m_moraru@yahoo.com

“Jazz means nothing”

Considerado por Julio Cortázar “la única música universal del siglo” (Cortázar, 1991: 67), o jazz, essa música que aproxima as pessoas “más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas” (*Ibidem*), que derruba barreiras, derrete as paredes e abre as portas das cidades com as suas “windy saxophone revolutions” (Bob Kaufman *apud* Feinstein & Komunyakaa, 1991: 111), tem fornecido instrumentos e sistemas de representação imprescindíveis para uma descodificação literária integralizada. No entanto, o jazz é e sempre será uma música que resiste à definição. Como diz Scott de Veaux, ele é “knowable but not really definable” (*apud* Yaffe, 2005: 24). Na sua tentativa de descrevê-lo, a linguagem mostra-se ineficiente e, ainda por cima, autodenuncia-se como geradora de húbriis (Donald Bartheleme em Yaffe: 6). “Pecado, maior, é tentar traduzir a música” (Freitas, 2003: 7), explica Manuel de Freitas no seu poema *Coin*. Ao mesmo tempo, não esqueçamos que a música é ela mesma uma linguagem, uma das duas linguagens originárias, ao lado da mitologia, segundo Lévi-Strauss, que sendo, conforme explicou Kimberly W. Benston, “the ultimate lexicon”, faz com que todas as outras linguagens aspirem à sua condição (Feinstein, 1997: 48). Apesar de ter sentido, a música não pode ser traduzida e permanece na aura de mistério que Stéphane Mallarmé lhe atribuiu. São todas “palavras impossíveis de escrever/ por não termos conosco cordas de violinos” (Cesariny, 1998: 90), como diz Mário Cesariny no seu poema *You Are Welcome to Elsinore*.

Se a música em geral se mostra intraduzível, a situação do jazz é ainda mais preocupante. A sua história fez com que ele fosse uma música essencialmente instável, fragmentada, contraditória (realista e, ao mesmo tempo, idealista), multivalente, fluida, irracional, incontrolável, mas também maleável, paradoxal (especificamente negra mas, ao mesmo tempo, universal), tão híbrida e tão mitologizada nas suas representações literárias que, como bem notou Jürgen Grandt (Grandt, 2004: 73), se torna difícil usá-la como instrumento crítico. As suas aparições têm sido tão bem assimiladas por significados variáveis e divergentes que Nat Hentoff, observando o processo, declarou-se cansado por ver o jazz “being treated as a metaphor rather than music” (Nat Hentoff *apud* Jarrett, 1999: 118). Ao longo do tempo, o jazz tem-se apresentado, às vezes assincronicamente, outras vezes ainda simultaneamente, como uma metáfora para liberdade, primitivismo, sexualidade, transcendência, imortalidade, morte, utopia, mistério, catarse, feminilidade, masculinidade, democracia, anarquia, revolta, violência, diálogo, dualismo, modernismo, decadentismo, expressão da individualidade, da colectividade, ou da luta que se dá entre as duas. O jazz é tudo, é “o arco voltaico do Universo” (Ferro *apud* Martins, 1998: 73), o “ex-libris do Seculo” (*Ibidem*) e, ao mesmo tempo:

“jazz means nothing
jazz é nada
não cabe em alguma definição
cabe em muitas sensibilidades
não cabe no porão que o trouxe
nem num armário que o feche
foge de gavetas a 44 pés.”
(Duarte/ Alves, 2004: 330)

Ou, como diz o músico e escritor português Jorge Lima Barreto, “o jazz é uma música de escravos para escravos, de libertinos para libertinos, de revoltados para revoltados” (*apud* Martins: 34).

Mas afinal o que interessa não é o que o jazz é, mas o que ele diz, como bem sublinhou Michael Jarrett (Jarrett: 106). Porque ele não responde à pergunta “o quê?”, ele só reage ao “como?” (Grandt: 35). Por outras palavras, ele constitui, tanto no nosso estudo, como em outras análises, um meio, e não um objetivo, uma finalidade. Não aludiremos, portanto, ao jazz como uma expressão acústica, mas sim como uma ideia em movimento, cuja maior qualidade é o seu carácter transfigurador. A mobilidade e a maleabilidade do jazz são tão impressionantes que ele impregna o texto com significação, e não o contrário. Autores como F. Scott Fitzgerald, Hermann Hesse, Mihail Bulgakov, Jean-Paul Sartre, Boris Vian, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Antonio Muñoz Molina, Hart Crane, T.S. Eliot, Wallace Stevens, Langston Hughes, Ralph Ellison, Claude McKay, James Baldwin, Toni Morrison, Alice Walker, Ann Petry, Wallace Thurman, Carl van Vechten, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Norman Mailer, Michael Ondaatje e inúmeros outros captaram as qualidades do jazz para conceberem universos permeados por uma linguagem “clean, sparkling, elusive” (Crane, 1965: 89) ou para convocarem nas suas obras as firmezas da alegria exuberante e as infirmitades da solidão.

A literatura portuguesa tem contribuído substancialmente para a consolidação do imaginário jazzístico, proporcionando obras ricas em temas e universos fictícios. Lídia Jorge, Carlos de Oliveira, João Tordo, Francisco Duarte Azevedo, André Shan Lima, Levi Condinho, Almada Negreiros, Natália Correia, Manuel de Freitas, Maria do Céu Guerra, Adolfo Casais Monteiro ou António Ferro são apenas alguns dos autores que se debruçaram, nas suas obras, sobre a inesgotável fonte quimérica do jazz. As quase 500 páginas da antologia de poesia de língua portuguesa de jazz, organizada por José Duarte e Ricardo António Alves, não foram suficientes para acolher todas as representações literárias influenciadas pelo jazz. Nem aguentou o apreciado livro de Miguel Martins, *Jazz e Literatura*, a efervescência de um tão grande e enérgico universo literário. Nem nós, no presente ensaio, pretendemos esgotar esse tema. “That would have been a

long rehearsal” (Yaffe:7), como diz David Yaffe no início do seu livro *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*, ao tentar explicitar a mesma questão. Tentaremos, porém, além de percorrer as ruelas da literatura portuguesa de jazz, delimitar as especificidades dessa insólita e volumosa literatura.

Um pouco de “jazzoetry”

A poesia de jazz, tão sucinta na sua percuciente designação, é capaz de sustentar, com a sua infindável substância, um universo literário inesgotável. Um poema de jazz pode ser, como explica Sascha Feinstein no seu livro *Jazz Poetry*, “any poem that has been informed by jazz music” (Feinstein, 1997: 29). A influência do jazz pode transparecer tanto no tema, como no ritmo, na estrutura do poema, na atmosfera ou numa linguagem inspirada pela música improvisada e pela sua capacidade de detonar as expectativas do leitor-ouvinte.

Na literatura portuguesa, todas essas particularidades conseguiram alcançar a sensibilidade poética dos autores que declamavam triunfalmente a sua paixão pelo jazz e a necessidade dessa sagrada união estética:

“nós precisamos do Jazz!
Não faz mal que nos tempos da Bíblia
o jazz não existisse.
Nos nossos tempos há,
tem que haver erotismo e santidade [...]
Precisamos da Bíblia,
Precisamos de Jazz [...]
A Bíblia terá Jazz,
A Bíblia terá o jazz que sempre teve”
(de Melo e Castro em Duarte/Alves: 216).

Levi Condinho, “o mais torrencial dos poetas portugueses, em termos de alusões ao jazz” (Martins: 101), também entreviu no jazz, tal como como E.M. de Melo e Castro nos versos acima, um anexo indispensável à Bíblia, o único credo capaz de redar ao mundo a sua complexidade e ao Deus que, o que mais poderia querer,

“na grande falta da sua completa solidão
senão esta invenção pascal do jazz
para o fim do seu imenso tédio”²,

o seu longamente desejado brinquedo.

² Condinho, <http://doriff.blogspot.ro/2008/08/16-levi-condinho.html> (última consulta 15/09/2017).

Mais do que isso, Condinho pretende inverter uma história da percepção do jazz que nem sempre se mostrou recetiva a uma música e a um imaginário recém-chegados ao mundo cultural e artístico. Se Percy Haselden, no seu poema *The Jazz Cannibal* sugeriu que o substrato primitivo do jazz desperta nos ouvintes instintos antropofágicos, Vachel Lindsay considerou que o jazz é responsável pelas maiores atrocidades do mundo, sendo John Wilkes Booth, ao tocar o saxofone no seu poema *A Curse for the Saxophone*, capaz de iniciar a primeira guerra mundial. “Booth and his saxophone started the war!” (Lindsay, 1984: 51), declama o poeta americano no último verso do seu controverso poema. Na poesia *O Velho Amor*, Levi Condinho dialoga com Lindsay e absolve a música, declarando: “Nem sempre um saxofone foi obra do diabo” (*Ibidem*), e, numa outra estrofe: “jazz não é chaga sulfúrea de vício lúgubre” (*Ibidem*). O mundo precisa, segundo Condinho, de “eros e ágape bênção e pecado” (*apud* Martins: 103), porque a sua verdadeira face é uma “flor ressuscitada no seio do vulcão” (*Ibidem*). Integrando o sublime e o mundano, o autor português consegue realizar a síntese que Harry Haller, o protagonista do romance de Hermann Hesse, *O Lobo da Estepe*, obtém juntando o clássico mundo das esferas e o mundo subterrâneo do jazz, abolindo assim a dicotomia, o cisma que se produziu no grande edifício musical do século XX.

Levi Condinho não foi o único a transportar o jazz para o universo diáfano dos deuses. No poema *Blues da Morte do Amor*, o poeta portuense Vasco Graça Moura depositou a voz de Deus e a voz do jazz no mesmo espaço. O eu lírico, que “passava o tempo a ouvir deus e música de jazz” (Moura em Duarte/Alves: 291), alimentando-se, assim com inspiração recebida intimamente e ininterruptamente, logo percebeu que no mundo “é tudo uma questão de swing” (*Ibidem*).

No poema *Me and My Gin*, de Manuel de Freitas, a voz lírica recebe, similarmente, um abençoamento atípico: para ela, “a extrema-unção será/ um trombone desvairado” (Freitas em Duarte/Alves: 439). Afinal, “o jazz liga todas as passagens” (Negreiros em Duarte/Alves: 15), como diz Almada Negreiros no seu poema *Cabaret*, sendo o único capaz de abolir as regras e criar uma comunhão entre todas as coisas que “São melhor do que a vida,/ Ou melhor, são quase vida” (*Idem*: 16) e que “chegam ao menos para esquecer o dia” (*Ibidem*). O poema de Almada Negreiros não perpetua apenas o ideal do jazz, aquele de possibilitar a libertação de tudo e de todos, mas também o seu credo estilístico. As repetições de palavras ou grupos de letras

“Experimentar o mesmo *sem* as regras
Os sentidos *sem* as rédeas
Os sentimentos *sem* os prejuízos”,

as falsas simetrias

“São quase melhor do que a vida,
Ou melhor, são quase vida”

e as enumerações – “A música, as luzes, a bailarina e o whisky” – destabilizam o texto, que começa a ser um organismo poético em movimento, à procura do grande sonho da poesia de jazz: a colagem.

Mas não nos deixemos surpreender por essa quase demiúrgica qualidade do jazz que é a invocação de uma liberdade absoluta, onnipotente. Ela está presente em quase toda a literatura de jazz, tornando a música um grande símbolo da democracia (veja a obra de Amiri Baraka), do hedonismo (o *Jazz Age* de F.Scott Fitzgerald), tornando o espaço elástico (como acontece nos romances do autor francês Boris Vian) e dilatando as sequências temporais (a grande obra jazzística de Julio Cortázar) ou preparando a linguagem literária para a absorção de uma estética “clean, sparkling, elusive” (os poetas modernistas) e, afinal, para a “apocalypse of the possible” (Whaley, 2004: 38), da qual a Geração Batida, com o seu “first thought, best thought” se aproveitou maravilhosamente. A longa e prolixa história da relação existente entre o jazz e a liberdade tem ensinado os autores e leitores a reinterpretar tanto a escrita, como a leitura, percorrendo o caminho do corretismo à possibilidade e percebendo, ao fim desta aventura que “a verdade está no esboço da obra, não está na obra. Obra acabada é obra morta.” (António Ferro *apud* Martins: 74).

Os autores portugueses logo assumiram essa liberdade, essa nova linguagem – “língua do mundo/ hoje linguagem com sotaques” (Duarte/Alves: 136) – e as suas caleidoscópicas possibilidades literárias.

Num dos seus poemas sem título, José Gomes Ferreira aproveitou as qualidades libertadoras do jazz para realizar incisões no espaço, tal como Boris Vian realizava no seu romance *A Espuma dos Dias*, quando, ao som de Duke Ellington, o quarto modificava as suas dimensões:

“E se o tecto abatesse de repente
e víssemos no céu
as nuvens, a lua e as estrelas?
Tudo sonho...
É impossível existir a lua
e aquele saxofone tocado por um preto
com dentes brancos a açucarar a música”
(Ferreira em Duarte/Alves: 27).

No poema *Charleston* de António de Navarro “o jazzzzz zurze, risca/ o espaço também já lasso e bambo.” (Navarro em Duarte/Alves: 40). Num poema de António Barahona, *Flash de John Coltrane*, o jazz não só alarga o

espaço, tornando-o elástico, mas também o atravessa, transportando consigo as vidas factíveis do eu lírico:

“a ouvir Stardust de John Coltrane
o meu destino é este debruçado na
pirâmide com o coração aberto em quatro
de maneira esfíngica no deserto sempre
que outro lugar não há à mercê de ser
livre dono da deriva do barco”.
(Barahona em Duarte/Alves: 251).

Na obra de André Shan Lima, “o mais «beat generation» dos poetas portugueses, o nosso Ferlinghetti de estimação” (Martins: 50), o jazz rasga o véu delicadamente interposto entre o homem e a sua imaginação:

“Fumei muito ao som de Mingus
telefonei à querida imaginação
vendo que as cidades aumentavam dia a dia”
(Lima em Duarte/Alves: 51),

mas também perfura as fronteiras do tempo, permitindo a comunicação entre a multiplicidade das vidas do eu:

“ouvindo Charles Mingus no meio da chuva
vi monumentos de luz
rodopiando na poeira
e acordei na minha terceira vida”
(*Ibidem*).

Os músicos de jazz morrem livres, porque o jazz não é só o elixir da liberdade dos vivos, mas é também “o jazz terrível – da liberdade dos mortos” (Craveirinha em Duarte/Alves: 123), como diz o poeta moçambicano José Craveirinha.

E, porque o jazz tem funcionado, na literatura, não apenas como pretexto para liberdade, mas também para primitivismo, sexualidade ou violência, entre outros, ele pode também transparecer como propulsor do caos e dos instintos obscuros que lhe foram inculcados. Assim, o jazz pode tornar-se numa experiência desconsoladora ou ainda atormentadora. O eu do poema *A Ilha da Grande Solidão*, de Fernanda de Castro, declara:

“A trompete do Sidney Bechet
dilacera-me os ouvidos
e sentidos.
Magoa-me a estridência
da música obcecante.

Enerva-me a violência
dos sons,
dos desejos incontidos.”
(Fernanda de Castro em Duarte/Alves: 23).

No poema *Cidadania*, de Natália Correia, “Um solo de saxofone excresce/ mensagem que a morte adia” (Correia em Duarte/Alves: 129) e Jorge de Sena vê, na voz de Ray Charles “o sangue de presidentes assassinados,/ as bofetadas e o chicote” (Jorge de Sena em Duarte/Alves: 21).

Mas, apesar de o jazz exhibir, tal como acontece na literatura universal, um enorme leque de significados, na literatura portuguesa revela-se, quase ostensivamente, a sua capacidade de manipular a orientação temporal, a limitação espacial e a expansão identitária. Veremos, no próximo subcapítulo, essa vocação sublimada em três romances: *O Ano Sabático*, de João Tordo, *A Noite das Mulheres Cantoras*, de Lídia Jorge, e *O Trompete de Miles Davis*, de Francisco Duarte Azevedo.

Espaço, tempo e identidade em três romances “sincopados”

“One of jazz’s unique characteristics” (Grandt: 63), explica o crítico Jürgen Grandt, é “its complex, multilateral manipulation of time, that elusive, mysterious quality called swing” (*Ibidem*). Os seus ritmos e as suas síncopes insinuam “a capacity to live in or experience time in more than one structure, in more than one place and time” (*Idem*, 87).

Essas características, replicadas na literatura universal de jazz (*O Jogo da Amarelinha* de Julio Cortázar e o seu famoso conto *O Perseguidor*, o *Concerto Barroco* de Alejo Carpentier, em que Stravinsky é considerado por Händel, Vivaldi e Scarlatti um compositor “ultrapassado” ou o *Inverno em Lisboa* de Antonio Muñoz Molina, com o seu discurso sobre música de jazz sublimada em presente puro), encontraram na literatura portuguesa um dos seus refúgios preferidos.

No romance *A Noite das Mulheres Cantoras*, Lídia Jorge institui, através do jazz, a tirania do “império minuto”. Quando “a voz jazzística de Madalena Micaia” (Jorge, 2012: 21) a nossa voz mais grave, a voz verdadeiramente poderosa [...] terminou a última frase do refrão, tanto eu como as irmãs Alcides percebemos que tínhamos entrado no território do império minuto para não mais dele podermos escapar” (*Ibidem*), conta Solange de Matos, a protagonista do romance. Ao reconstituir a história do “heteronímico” grupo musical ao qual pertence, Solange lembra como

“no reino do império minuto as leis acabavam de ser promulgadas e nós ainda não as conhecíamos, ainda estávamos analfabetas em relação a esse estado de espírito” (*Idem*, 27).

Os músicos são logo instruídos na leitura exclusiva do presente. Eles percebem, tal como acontece no romance de Muñoz Molina, que o passado não está disponível e que os músicos vivem suspensos num presente moldado pelas sonoridades misteriosas do jazz. Às vezes, esse tempo presente, esse “império minuto”, como o chama Lídia Jorge, abre as suas portas e oferece aos músicos o acesso a um tempo que é só deles, um tempo situado fora do tempo comum. A música, através da ilusão, desloca o centro ou abre o caminho para um outro centro, como também acontece nos romances de Cortázar e Molina. Neste contexto, a verdade transforma-se numa equação maleável ou multiplicável. Gisela, conta Solange,

“não mentia, o passado é que era imperfeito. Afinal de contas, o relato de Gisela era uma outra verdade que trazia ao presente a coerência que lhe faltava” (*Idem*, 24).

O que importa é recriar, não reconstituir o passado. As personagens não ficam bloqueadas no passado, como acontece com o famoso Gatsby, incapaz de aceder ao futuro por não ter corrigido o passado. O jazz do romance de Lídia Jorge, mais permissível do que o jazz dos romances de Fitzgerald, que funciona como simples ornamentação da *Jazz Age*, a mais hedonística e orgiástica época da história, permite uma incessante reinterpretação do passado e da realidade.

No romance *O Ano Sabático*, de João Tordo, o jazz suprime de tal maneira as invisíveis fronteiras de tempo, de espaço e identidade, que a realidade e o sonho também se tornam indistinguíveis. Hugo, o protagonista, sentindo-se “aterrorizado perante as inúmeras possibilidades da existência” (Tordo, 2012: 16), decide tirar um ano sabático. Neste ano que os outros consideram “uma paragem” indesejável (*Idem*: 26), Hugo dedica o tempo ao seu instrumento, o contrabaixo Nutella, que é não apenas um instrumento, mas também “uma fêmea de ancas larguíssimas” (*Idem*: 15) ou, outras vezes, “uma criança grande caída num pesadelo” (*Idem*: 18). O instrumento é especial tanto pela sua capacidade de substituir uma inteira comunidade humana, como pela sua qualidade, que subjuga o protagonista, de ser um instrumento com uma “microscópica desafinação” (*Idem*: 33), assombrado pela “impossibilidade de conseguir a nota complexa, redonda” (*Idem*: 33). O seu grande sonho é atravessar, com a ajuda do seu misterioso instrumento, “a fronteira invisível que separa o intérprete do compositor” (*Idem*: 42). Mas o sonho logo se dissipa quando ele percebe que acabou de ouvir, num concerto, “a sua composição, aquela em que vinha trabalhando havia anos, tocada pelas mãos de um desconhecido.” (*Idem*: 43). Ainda mais incrível lhe parece a incontestável semelhança física existente entre ele e o famoso pianista Luís Stockman, o intérprete da sua inescrita composição. A partir deste momento, a realidade e o sonho começam a dissolver-se no enorme recipiente musical. Hugo começa a ser perseguido pela imagem daquilo que chega a ser, na sua

imaginação, o seu irmão gêmeo, uma “melhor versão de si próprio” (*Idem*: 102) e pelo sonho misterioso que se concretiza no fim do romance. O conceito de identidade torna-se tão frágil que o protagonista chega a perguntar-se a si próprio: “e se Stockman fosse real e ele o fantasma?” (*Idem*: 106). Numa tal situação seria aconselhável aderir ao princípio do escritor afroamericano Ralph Ellison: “the jazzman must lose his identity even as he finds it” (*apud* Grandt: 79). E é exatamente isso o que ele faz. As identidades dos dois músicos perdem-se e confundem-se de tal maneira que Hugo, na sua carta de suicídio, chega a confessar “o assassinato de alguém que permanece vivo.” (*Idem*: 149). Mais do que isso, na sua última carta, que escreve em folhas de pauta (o que faz lembrar os poemas de Mário Cesariny), Stockman reconhece a música que ele tocou em concerto, mas que nunca tinha escrito ou mostrado a alguém. A partir deste momento, começando a acreditar que é “o gêmeo perdido de Hugo”, o pianista começa a “viver uma vida que não lhe pertencia” (*Idem*: 204), a vida do outro. Como era de esperar, tudo acaba em sonho e sombra, lembrando os primeiros versos de um poema de João Paulo Monteiro:

“estou morto sobre um piano abandonado
agoniado de jazz
descrente de sonhos que não me sonhei sonhar”
(Monteiro em Duarte/Alves: 247).

O romance de João Tordo exemplifica maravilhosamente a relação que Ajay Heble via entre o jazz e as suas qualidades de improvisação e o processo de formação da identidade. A improvisação, explica ele, “teaches us by example that identity is a dialogical construction (rather than something deep within us), that the self is always a subject in progress.” (*apud* Grandt: 59). A invisibilidade do protagonista, tão parecida com a invisibilidade da personagem de Ralph Ellison, permite-lhe confrontar essa identidade com um tempo e um espaço que não usam a roupa convencional da realidade. O mundo do jazz é um mundo de possibilidades e, para quem quer ter acesso às mesmas há, como explica o protagonista *d’O Homem Invisível*, duas opções: pisar seja no caos, seja na imaginação.

Além disso, de tornar a identidade num construto dialógico, permitindo a reinterpretação da realidade, o jazz age como instrumento narrativo que não deixa lugar à tradicional sequencialização narrativa. Tal como o romance de Lídia Jorge, o romance de Tordo questiona a verdade e a veracidade, mas não só dos acontecimentos livrescos, mas também da voz narrativa e autoral: “a primeira parte desta obra é completamente verdadeira e completamente falsa” (Tordo: 162), declara o narrador da segunda parte do romance. Depois, para sustentar a ambiguidade, declara: “nunca escrevi um livro que fosse tão verdadeiro como esse” (*Idem*: 164), para confessar, no final: “não tenho a vocação de Stockman para a verdade” (*Idem*: 173). Percebe-se aqui, como no romance *Jazz*, de Toni

Morrison, uma competição entre as vozes narrativas que lembra os famosos *cutting-contests* em que dois músicos de jazz competiam entre eles até que um deles fosse deixado de fora. Mas transparece também aquilo que, analisando os romances de Shange e Morrison, Maria V. Johnson definia como “music’s ability to transcend divisions in time (past-present-future), place and modality; to connect seemingly disparate worlds and contradictory feelings; to create art and freedom out of chaos” (Johnson em Simawe, 2000:185).

Se no romance de João Tordo o tempo, o espaço e a identidade possuem a estrutura esponjosa do universo fictício do conto *O Perseguidor* de Cortázar, no romance *O Trompete de Miles Davis*, de Francisco Duarte Azevedo, o jazz ganha uma firmeza que alarga o espaço em seu redor, sem o sobrepor, porém, a outros espaços. A música é tão consistente que o protagonista e a sua namorada podem “transportar o jazz” entre eles (Azevedo, 2010: 66). O desaparecimento do trompete de Miles Davis, apesar de ser apenas “um desaparecimento sonoro” (*Idem*: 68), reorganiza a realidade, mas sem a sequenciar. A música é tão firme que, tal como no conto *Serenata* de Carlos de Oliveira, onde “a música é uma raiz” (Oliveira *apud* Martins: 49), que segura o trompetista Billy Brown, “prende-o às plantações” (*Ibidem*), o jazz do romance de Azevedo prende o protagonista à Cidade. Uma Cidade com maiúscula, que lembra a Cidade do Jazz de Toni Morrison, Cidade que, como um gira-discos, toca as vidas das pessoas e também as para quando achar conveniente. Essa Cidade, que “cheirava a jazz (Azevedo: 299), também lembra o New York de Vinicius de Moraes, com o seu

“som crestado
De saxofone, e logo a atroz polifonia
De cordas e metais,
síncopas, arreganhos
De jazz negro, vindos de Fifty Second Street.”
(Vinicius de Moraes em Duarte/Alves: 65-66).

Mas aqui não é a música torturada do saxofone, mas a música do trompete de Miles Davis, com a qual o protagonista arquiteta a cidade inteira: “criei hologramas de Miles por toda a parte, e onde quer que estivesse ele tornara-se uma presença viva competindo com toda a espécie de divindades e cores” (Azevedo: 13). O jazz está, no romance de Azevedo, “em cada esquina da cidade. Virtual ou não, estava aí. Não o podia negar. Talvez recusar. Não negar”. (*Idem*: 72)

O jazz não está só em cada esquina da Cidade e do romance de Azevedo, mas também em cada esquina da literatura portuguesa. António Lobo Antunes, que cresceu na companhia de um cartaz com Charlie Parker, que aprendeu o ritmo sincopado dos seus romances da música de jazz, que achava que ninguém alguma vez esteve mais perto de Deus do que Lester Young e que, nos seus

romances, não se esqueceu de mencionar esse seu pedagogo, o jazz, foi deixado de fora neste estudo. Também foi deixado de fora António Ferro, com a sua maileriana teoria sobre os loucos, “os grandes triunfadores da Criação” (*apud* Martins: 74). E muitos outros autores, que mereciam melhor atenção, foram omitidos. Mas não nos desanimemos. Como explicamos no início, não se trata aqui de esgotar esse tema. O jazz ensinou-nos a deixar sempre a porta aberta. Muitos outros autores portugueses hão de entrar por ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, F.D. (2010). *O Trompete de Miles Davis*. Lisboa: Planeta Manuscrito.
- Cesariny, M. (1998). “You Are Welcome to Elsinore”. In Cuadrado, Perfecto E. (org.). *A Única Real Tradição Viva*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Condinho, L., (2008). *O Velho Amor*. Disponível online. <<http://doriff.blogspot.ro/2008/08/16-levi-condinho.html>> [último acesso em 28/04/2017]
- Cortázar, J. (1991). *Rayuela*. Madrid: CSIC-Archivos.
- Crane, H. (1965). *The Letters of Hart Crane, 1916-1932*. Ed. Brom Weber. Berkely: University of California Publishing.
- Duarte, J. & Alves, R.A. (eds.). (2004). *Poezz. Jazz na Poesia em Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- Feinstein, S. & Komunyakaa, Y. (eds.). (1991). *The Jazz Poetry Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fenstein S., (1997). *Jazz Poetry: From the 1920 to the Present*. Westport: Greenwood Press.
- Freitas, Manuel de. (2003). *Büchlein für Johann Sebastian Bach*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Grandt, J.E. (2004), *Kinds of Blue. The Jazz Aesthetic in African American Narrative*. Columbus : The Ohio State University Press.
- Jarrett, M. (1999). *Drifting on a Read: Jazz as a Model for Writing*. New York: State University of New York Press.
- Jorge, L. (2012). *A Noite das Mulheres Cantoras*. São Paulo: Leya.
- Lindsay, V. (1984). *The Poetry of Vachel Lindsay*, Vol. I, Dennis Camp. Peoria, Spoon River Poetry Press.
- Martins, M. (1998). *Jazz e Literatura*. Porto: Campo das Letras.
- Simawe, S.A. (ed.). (2000). *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. New York & London : Garland Publishing, Inc.
- Tordo, J. (2012). *O Ano Sabático*. Lisboa: D. Quixote.
- Whaley, P. (2004). *Blows Like a Horn*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Yaffe, D. (2005). *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*. New Jersey: Princeton University Press.