

**ACORDES LITEROMUSICAIS:
AS ARMAS SECRETAS DE JULIO CORTÁZAR¹**

Gabriel Jorge Barbosa dos Santos^{*}

Orientadora: Carlinda F. Pate Nuñez[†]

RESUMO: O conto “As Armas Secretas”, de Julio Cortázar, ambientado na França pós-Segunda Guerra Mundial, tem como principal ativador de sentido a música, que explicitamente não sobressai no enredo, mas, como signo do sistema ficcional, pulsa além da escrita. A paisagem musical do conto, construída pelas melodias do compositor alemão Robert Schumann, se apresenta como um frutífero campo de sentidos literários, acústicos e, principalmente, metafísicos. Os principais objetivos deste trabalho são: 1) Demonstrar a imprescindibilidade da paisagem musical como geradora de significados que sustentam a trama. 2) Analisar os procedimentos estéticos e narratológicos utilizados para construir estes significados. 3) Estabelecer uma rede recíproca entre significantes/significados acústicos, literários e filosóficos. A metafísica da música, conforme a abordou Schopenhauer (*Metafísica do belo*, 2003), a discussão da mesma por Nietzsche (*Origem da tragédia*, 2006) e o prosseguimento que lhes deram Nuno Nabais (*Metafísica do trágico*, 1997) e Roberto Machado (*O Nascimento do trágico*: 2006), assim como estudos sobre Nietzsche e a geração romântica (Rosen, 2000) integram a fundamentação teórica da pesquisa.

Palavras-chave: Música e literatura - Paisagens Musicais – Cortázar

ABSTRACT: The short story "The Secret Weapons" by Julio Cortázar, set in France after World War II, the main activator of the music sense, which does not emerge explicitly in the plot, but as a sign in the fictional system, pulsing beyond the writing. The musical landscape of the tale, built by the melodies of the German composer Robert Schumann, presents itself as a fruitful field of literary senses, acoustic and mainly metaphysical. The main objectives of this study are: 1) demonstrate the indispensability of the musical landscape as a generator of meaning that underpin the plot. 2) Analyze the narratological and aesthetic procedures used to construct these meanings. 3) Establish a network interplay between signifiers/meanings acoustic, literary and philosophical. The metaphysics of music, as addressed by Schopenhauer (*Metafísica do belo*, 2003), the discussion of it by Nietzsche (*Birth of Tragedy*, 2006) and the development that Nabais Nuno (*Metafísica do trágico*, 1997) and Roberto Machado (*O Nascimento do trágico*, 2006) gave to it. As well as studies on Nietzsche and the romantic generation (Rosen, 2000) integrate the theoretical fundamentals of this research.

Keywords: Music and literature – Musical Landscapes – Cortázar

1. CORTÁZAR E A MÚSICA

A obra literária de Julio Cortázar contém inúmeras ocorrências de sua predileção pelo gênero musical, de origem norte-americana, *jazz*. Seus críticos costumam afirmar

^{*} Bacharel em Letras - Bolsista CNPq

[†] Doutora em Letras- Professora Adjunta da UERJ

veementemente a influência da linguagem e filosofia jazzista em sua escrita. Como forma de ilustração desta afirmativa tão contundente e determinante, com a palavra o próprio Cortázar em entrevista ao canal de televisão espanhol TVE (Televisión Pública Española), no programa “A Fondo”, em 1977:

[...] La música en general, y el jazz, en particular, [es] una especie de presencia continua, incluso en lo que yo escribo. [...] Mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo que no tiene nada que ver con la rima y con las aliteraciones. Es una especie de latido, de swing, como dicen los hombres de jazz. Una especie de ritmo que si no está en lo que yo hago, es para mí la prueba de que no sirve y hay que tirarlo y volver.²

A declaração de Cortázar é clara, não só por declarar a música, principalmente o *jazz*, como medida e força pulsante de sua criação e escrita, mas principalmente por afirmar que se sua escrita não soa musicalmente, não causa efeito musical e não se configura como tal, ele a considera lixo. Em ensaio intitulado “Louis enormísimo cronopio”, de seu livro *La vuelta al día en ochenta mundos*, esta percepção da música se cristaliza, na referência que faz ao trompetista e cantor Louis Armstrong e ao *jazz* por ele produzido:

Parece que el pajarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu. Si en vez del pajarito hubiera estado ahí Louis [Armstrong] para soplar, el hombre habría salido mucho mejor. [...] Son cosas que uno plantea del teatro des Champs Elysées y Louis va a salir de un momento a otro (CORTÁZAR: 2009, p.13).

Este pequeno trecho pode ser considerado como uma das premissas da ficção, tanto de uma forma geral, quanto cortazariana. Ao iniciar-se por “parece”, já se estabelece a condição de dúvida, de um caminho alternativo para se desenrolar uma história, um processo, neste caso, o de criação. O mito bíblico da criação divina através do sopro se reorganiza: o sopro que dá a vida sai do trompete de Louis Armstrong. A partir deste sopro musical, o homem se cria de outra forma, a vida se torna outra, certamente mais interessante, na opinião de Cortázar. É exatamente através deste sopro divino musical que Cortázar faz o homem e toda a criação sair “mucho mejor”: no plano do ficcional. Esta premissa musical será fundamental na construção do caminho de análise e do desdobramento de questões tanto literárias como metafísicas do famoso conto “As Armas Secretas”.

2. A MÚSICA NO PENTAGRAMA CONTÍSTICO

O conto *As Armas Secretas*, contido em livro de título homônimo publicado em 1959, figura como o último de uma lista de cinco contos: *Cartas de mamãe*, *Os bons serviços*, *As*

babas do diabo, *O perseguidor* e *As armas secretas*. Os dois contos precedentes gozam de muito sucesso tanto editorial quanto crítico. Rapidamente: o conto *As babas do diabo* inspirou a também aclamada película *Blow Up* (1966), do diretor italiano Michelangelo Antonioni. *O perseguidor*, um conto totalmente imerso no espírito e na linguagem do jazz, inspirado na biografia do saxofonista de jazz Charlie Parker, foi para Cortázar um divisor de águas em sua trajetória literária. Justamente por estar inscrito neste contexto, localizando-se após o conto mais representativo do sistema ficcional de Cortázar, é que *As armas secretas* se torna um objeto de análise tão singular, por motivos que serão explicitados a seguir.

3. METAFÍSICA (E METAFÓRICA) DA MÚSICA

Como ponto de partida, mas ao mesmo tempo como resultado do exercício analítico, direcionemo-nos a decompor, pensar e refletir o principal elemento de ativação de sentido do conto: a música.

A questão central da metafísica da música é simples: o que é música? Fatalmente o desdobramento desta questão não é tão simples como a pergunta; ao contrário, é complexo. Porém iniciar o desdobramento da questão nos coloca em movimento, no exercício do pensar algumas complexidades. Diferente do problema, a questão não possui solução, uma resposta que dissolverá o enunciado. O desdobramento da questão não solucionará nada, mas é extremamente necessário para que se possa pensar criticamente. A questão se impõe como condição para o exercício da metafísica. O que é a música? Qual é a sua utilidade? Por que procurar uma utilidade para a música? Em que ela nos afeta e por quê? A música como arte deve ser separada das demais enquanto processo e fruição? A partir desta última questão é que ilustraremos teoricamente um breve panorama da metafísica da música, apoiando-nos nos filósofos do século XIX Schopenhauer (1788-1860) e Nietzsche (1844-1900). Começamos com Schopenhauer por um motivo básico e evidente: sua influência na filosofia nietzschiana.

A mais conhecida obra de Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação* (1819), traz a definição de um conceito que será fundamental para o desencadeamento de sua filosofia: o conceito de vontade. O ser humano só é, só vive, por *querer*, porque tem vontade. O homem é escravo do querer. Basicamente a vontade é condição para a existência humana, e o mundo é o espelho da vontade, sendo mundo irreal, apenas representação da vontade. O sociólogo Georg Simmel (1858-1918), crítico de Schopenhauer, ilustra o funcionamento do mecanismo da vontade:

Anseios e impulsos – apoderar-se de alguma coisa para soltá-la e soltá-la para apoderar-se de outra – dominam o nosso intelecto e, por meio dele, manifestam-se em fins concretos, apontando diferentes caminhos àquele anseio difuso (SIMMEL, 2011, p.105).

A partir do conceito de vontade, Schopenhauer desenvolve sua metafísica da arte, sendo o primeiro filósofo a reconhecer a diferença da arte musical em relação às outras artes como a pintura, poesia e o teatro³. Schopenhauer considera que o único modo de se libertar *temporariamente* (é importante colocar em destaque este advérbio, pois para o filósofo estamos condenados a ser súditos da vontade, só nos livraremos permanentemente dela no dia da morte) da escravidão da vontade é através da contemplação estética, mais especificamente, através da fruição de uma obra de arte. Neste processo de contemplação estética, o sujeito chega a um estado tal de saturação do objeto, da representação que se coloca à sua frente, que termina desaparecendo a condição da vontade. A separação entre o sujeito e objeto não é mais sentida e ocorre uma espécie de amálgama, onde o sujeito encontra-se dissolvido nesta relação com o objeto de sua contemplação. Nisto desaparece o egoísmo, ou seja, o querer. Desaparece a vontade.

Este processo não se dá, porém, quando se trata da arte musical. Schopenhauer considera que a música, com sua linguagem peculiar e por estar acima das idéias, é a plena expressão da vontade, referindo-se à essência da própria vontade. No processo de fruição musical, o sujeito não se liberta da vontade, ao contrário, ele se funde à música, à vontade, a si mesmo. Georg Simmel, sobre Schopenhauer, arremata: “(...) *na música sempre se trata do que é essencial no Ser, da vontade em si mesma, separada dos motivos particulares que determinam essa ou aquela manifestação do querer*” (p.124).

Nietzsche foi bastante influenciado por Schopenhauer, ao elaborar sua metafísica da música, principalmente pelo fato de seu antecessor separar a arte musical das demais. Inicialmente o pensamento de Nietzsche concordava com a filosofia schopenhauriana, porém sua metafísica, principalmente da música, percorreu caminhos diferentes daqueles demarcados por seu antecessor. Schopenhauer afirma sobre a vontade: “Vivemos porque queremos”; Nietzsche: “Queremos porque vivemos”. Sobre a relação vontade e música, Nietzsche postula que a vontade é objeto da música e não a sua fonte, como preconizara Schopenhauer.

Nietzsche elabora sua metafísica da arte e, principalmente, da música na obra *O nascimento da tragédia no espírito da música* (1872), tomando o apolíneo e o dionisíaco como princípios geradores da arte. A arte apolínea tem por princípio a imaginação, que “produz as artes da imagem, a escultura, pintura e parte da poesia” (DIAS: 2009, p.24); a arte dionisíaca é gerada pela potência emocional, “que encontra sua voz na potência emocional (idem). A música dita erudita é, por excelência, dionisíaca, relacionando-se diretamente com a força do estado de embriaguez (o vinho de Dioniso!). Em outras palavras, o ato de criação pressupõe uma espécie de arrebatamento, um descolamento da noção de espaço-tempo, unindo o homem completamente à natureza. A mesma arte apolínea que remete ao estado de sonho, projeta imagens e constrói formas, funda a poesia, que com palavras traduz e cria imagens. Assim surge a recorrente questão do binômio música-palavra, fundamental para a exposição deste trabalho, como a união da arte dionisíaca com a apolínea. É importante assinalar o caráter dialético (contraditório-complementar) que os conceitos de apolíneo e o dionisíaco contêm: a graça, a beleza da música, se manifesta exatamente na contradição destes dois modos. Apolo representando as estruturas, a alegria da aparência, enquanto Dioniso representa o estilhaçamento da beleza.

Nietzsche, também compositor, se preocupa em explorar esta relação, proclamando a primazia da música sobre a palavra. No desenvolvimento desta questão, Nietzsche se utiliza da figura do poeta lírico para dar seguimento à sua metafísica da música, declarando que o ato de criação do poeta lírico congrega em si o dionisíaco e o apolíneo. Influenciado por Dioniso, pela embriaguez, o poeta cria a melodia, que impulsiona as forças estéticas de Apolo a produzir imagens, que só podem ser levadas ao entendimento traduzidas por palavras, pela linguagem poética.

4. POÉTICA DA MÚSICA / CONSTRUÇÃO MUSICAL DE UMA NARRATIVA

Retornando a Cortázar: o conto *As armas secretas* é singular, para efeito de análise, por trazer ao seu universo ficcional não só a musicalidade do jazz, mas principalmente o universo da música erudita do Romantismo alemão (mas música popular, em seu tempo), com o compositor Robert Schumann (1810-1856) à frente – um verdadeiro símbolo do movimento estético, evocando questões de razões metafísicas, musicais, intermidiais e principalmente literárias em plena discussão entre os artistas do momento.

Cortázar, através de significantes narrativos e marcadores discursivos (“semas”, ao nível da palavra elaborada pela técnica literária), constrói uma *paisagem musical*, na narrativa, que conferem sustentação ao enredo (e, por consequência, à trama), bem como à sobrecodificação de seus significados. Como comumente costuma-se afirmar, não é estritamente necessário que o eixo temático de uma narrativa trate de música para explicitar aspectos e significados musicais ou para soar de forma musical. É recorrente, na literatura, que estes significados se encontrem camuflados, dissimulados ou mesmo resguardados nos subterrâneos do texto (PANDOLFO: 1985). No caso deste conto, eles são encobertos pela urdidura dos acontecimentos no enredo e pela sofisticação da narrativa cortazariana.

A trama do conto, que se desenrola provavelmente no centro de Paris e em Enghien (bairro de subúrbio), não conta com acontecimentos graves, como numa narrativa policial ou até mesmo numa tragédia. O narrador onisciente, em terceira pessoa, relata a misteriosa relação de um casal de jovens franceses. Toda a narrativa é permeada pelo elemento misterioso, por pontos intrigantes na relação entre estas personagens e delas com as demais personagens em si. As personagens em questão são o casal protagonista, Pierre e Michèle, o casal de amigos Roland e Babette – desempenhando uma função (quase) secundária – e o melhor amigo de Pierre, o médico Xavier.

Desde o início da narrativa e em seu desenrolar, o protagonista se vê aturdido por pensamentos estranhos, mais especificamente, por lembranças que têm algo de muito peculiar: são lembranças alheias a ele, como um fantasma. Outro fato que corrói Pierre é o distanciamento que Michèle naturalmente lhe impõe: os dois jovens são um casal que ainda não consumaram relações sexuais. Pierre se coloca a pensar incessantemente no que pode estar errado com ele ou com Michèle, que parece ter um grande segredo. Este fluxo contínuo e lancinante de lembranças e de pensamentos (“Às vezes o pensamento parece ter que abrir caminho por incontáveis barreiras, até se anunciar e ser ouvido”. CORTÁZAR: p.161) confere à personagem e também à narrativa um tom melancólico, por vezes modulado em um desassossego mordaz. Com todos os precedentes abertos até aqui, examinemos e coloquemos em questão a paisagem musical (não seria redundância dizer *literomusical* – mais adiante se fará compreender o uso deste termo) engendrada cuidadosamente por procedimentos narratológicos.

A primeira investida deste passado fantasmal em Pierre se dá quando ele espera a visita de Michèle em sua casa e repentinamente lhe vem em pensamento a figura de uma

carabina de cano duplo, seguida por uma “sensação de saudade” (CORTÁZAR: p.161). Michèle, então atrasada, chega a sua casa. Os dois travam um diálogo inocente, se beijam e:

Há o cheiro de alguma coisa fresca, de sombra debaixo das árvores. “*Im wunderschönen Monat Mai*”, *ouve* claramente a *melodia*. Admira-se vagamente de recordar tão bem a *letra*, que só quando traduzida tem *sentido* para ele. Mas *gosta da melodia*, as *palavras soam* tão bem contra o cabelo de Michèle, contra sua boca úmida. “*Im wunderschönen Monat Mai, als...*” (CORTÁZAR: p. 163. Destaques nossos).

Esta é a primeira ocorrência da melodia, juntamente com o verso, na trama. A relação música/palavra, como vimos anteriormente em Nietzsche, se revela de forma explícita. Observemos o léxico que salta desta passagem: *ouve, melodia, sentido, palavras, soam*.

A melodia que chega ao pensamento de Pierre corresponde ao primeiro verso da composição de Schumann (1810-1856), intitulada *Dichterliebe* (algo como “amor de poeta” em português). O *Dichterliebe*, que é um Ciclo de Canções, foi composto a partir de dezesseis poemas do escritor Heinrich Heine (1797-1856), provenientes de sua obra *Lyrisches Intermezzo*⁴ (escrita entre 1822 e 1823), que posteriormente foi publicada como parte do *Livros das Canções (Das Buch der Lieder)*, em 1827. Além da eleição de poemas, Schumann trocou a ordem de algum deles, a fim de fazer a melodia trabalhar para a palavra e não o contrário (tal como apregoava Nietzsche). Chegamos a um ponto cardeal: a união da música com a palavra. A melodia e o poema congregados nas figuras de Schumann e Heine, artistas do Romantismo na Alemanha, abrem ao conto um caminho distinto do que comumente se é percorrido: nó e desenlace. A evocação do poema abre o campo favorável para a ação metafísica, que com Nietzsche, explorará a relação música-palavra.

No trecho acima transcrito do conto, esta relação é trazida à tona. Pierre ouve a melodia e gosta, porém as palavras também são necessárias para a produção de sentido. Seriam as palavras apenas complementares nesta produção ou imprescindíveis? Nesta situação ainda há o problema da tradução. Pierre ouve a música no idioma alemão, que não compreende, mas gosta da melodia. E ao traduzir-se a canção é que a personagem consegue dar sentido à melodia que ouve. A expressão lírica de Heine, (re)musicado⁵ por Schumann, cria uma paisagem musical impulsionadora do fluxo narrativo e de significados hipertextuais. “A criação do ciclo de canções é algo paralelo à substituição da poesia épica pela poética de paisagem”, afirma o pesquisador Charles Rosen (2000: p.189). Vale dizer: as grandes narrativas, de feitos heróicos, cedem lugar às narrativas reflexivas, de acontecimentos e da vida cotidiana. A música, na narrativa, aumenta o poder de sugestão dos enunciados verbais,

chegando, em alguns casos (Hoffmann, na literatura alemã; Mário de Andrade e Guimarães Rosa, na literatura brasileira; John Dos Passos, na americana; Cortázar, na argentina), a produzir narrativas musicais (isto é, com uma sonorização, uma rítmica, uma métrica transportada do código musical para o literário).

A melodia dos dois primeiros versos do *Dichterliebe*, além de continuar aparecendo explicitamente (surge mais quatro vezes ao longo do conto), dando mote para o fluxo narrativo, abre caminho para o surgimento de outras melodias, pertencentes a este Ciclo de Canções, de forma implícita – através da própria narrativa, dos sentidos sugeridos pelas palavras, pela construção do próprio enredo e de imagens.

As paisagens musicais, na literatura, por estarem inseridas na forma literária, não são tão independentes como a música, que é uma arte que não necessita de referências para ser compreendida e se fazer sentir. Não se quer dizer com isso que a cena musicalmente organizada seja incompleta. Ela é um painel que necessita da forma literária para ser veiculada, pois só saberemos que melodia está sendo sonorizada pela letra, pelos versos que lhe dão suporte, como é o caso do presente conto. Sendo assim, a paisagem operará com mecanismos intermediais, ou seja, transferindo certas propriedades da fruição musical para a fruição literária. Esta paisagem se configura como uma paisagem *literomusical*.

Vejamos as primeiras duas estrofes do *Dichterliebe*:

1.

No belíssimo mês de maio,
quando os botões desabrochavam
em meu coração também,
o amor assim despertava.

No belíssimo mês de maio,
quando os pássaros cantavam,
confessei então a ela,
meu anseio e desejo.⁶

Fig.1⁷

b0033486

2

DICHTERLIEBE
Lieder-Cyklus aus dem Buche der Lieder von H. Heine
für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 48.
Frau Wilhelmine Schröder-Devrient zugeeignet.

Serie 13. N.º 13.

Schumann's Werke.

I.

Langsam, zart. Componirt 1840.

Original-Verleger: C. F. Peters in Leipzig.
R. S. 131.

Ausgegeben 1846.

Partitura de *Im wunderschönen Monat Mai*

Pierre, ao longo da narrativa, ouve e, às vezes, cantarola apenas os dois primeiros versos da primeira estrofe. Estes dois primeiros versos da melodia funcionam como uma sugestão, como uma chave que indica ao leitor a tonalidade do conto. Há muito mais notas a serem descobertas, há muito mais a ser trazido à tona: tanto o resto da melodia da música quanto os acontecimentos sombrios e misteriosos da trama. Esta é uma outra via pela qual a narrativa pode ser enunciada, como se Schumann, na figura do aedo, cantasse a história: os desejos, os sentimentos de Pierre, sua relação com Michèle e o contexto em que se desenrola

esta trama. Mais adiante, a melodia novamente emerge na narrativa, desta vez tomada de outra significação:

“(...) e você deixou a marca de seus dentes em sua boca, estava beijando-a e mordeu-a e ela se queixou, passou os dedos pela boca e queixou-se sem raiva, um pouco assustada e só, “*als alle Knospen sprangen*”, você cantava Schumann por dentro, pedaço de animal, cantava enquanto a mordida na boca e agora se lembra (...)”. (CORTÁZAR: 2010, p.168. Destaques nossos)

Nesta passagem, num monólogo de Pierre, é clara a prevalência da narrativa sobre a música, modelando-a segundo o curso que a linguagem toma. A melodia destes versos que, segundo a notação musical deve ser tocada de forma lenta e doce, *langsam* e *zart* (fig.1), torna-se fundo para um ato de agressão irracional (“pedaço de animal”). O trabalho narrativo ressonoriza a melodia, fazendo-a encaixar-se no plano da narração, onde é executada de forma rascante e violenta.

Em outra ocasião, num diálogo com seu melhor amigo, o médico Xavier, Pierre insiste em confundir a localidade de Enghien com outra, que não é revelada ao leitor. Assim que Xavier lhe responde a resposta correta (“Enghien”), Pierre é novamente assombrado por uma memória alheia a ele e novamente a melodia vem junto, desta vez cantada por sua memória.

“– Enghien – diz Xavier. – Não se preocupe com isso, eu confundo sempre Le Mans com Menton. A culpa deve ser de alguma professora, lá na infância distante. “*Im wunderschönen Monat Mai*”, cantarola a memória de Pierre” (Idem: p.170. Destaques nossos).

Esta construção narrativa é apreendida com mais profundidade quando recorremos ao idioma original em que o conto foi escrito, o espanhol. O verbo “cantarolar” no original corresponde a “tararear”, que segundo definição do dicionário da Real Academia Espanhola, significa “cantar entre dientes y sin articular palabras⁸”. A memória de Pierre está ao fundo, entoando uma melodia sem palavras, sendo apenas notas concatenadas. É importante notar que, se tratando da personagem e do plano da história, em momento algum a melodia “misteriosa” foi externalizada, ela só aconteceu **dentro** de Pierre. E por um simples mecanismo analógico deduzimos um certo paralelismo com a relação conto/leitor, onde a melodia não acontece enquanto fenômeno físico de ondas sonoras, mas apenas é “ouvida” internamente. A grafia da melodia em letras itálicas e as sugestões narrativas permitem ao leitor “ouvir” esta música em diferentes modos.

Na quinta ocorrência explícita da música de Schumann, a melodia é exteriorizada como fenômeno físico por Pierre, num episódio de observação dos transeuntes da rua.

“[O bêbado] Cantarola, vai e vem cumprindo uma espécie de dança suspensa e cerimoniosa no cinza que pouco a pouco morde as pedras do pavimento, os portais fechados. “*Als alle Knospen sprangen*”, as palavras se desenham nos lábios ressecados de Pierre, grudam-se no cantarolar lá de baixo que não tem nada a ver com a melodia, mas tampouco as palavras têm a ver com nada (...)” (Idem: p.172).

Aqui é explicitada uma das faces da relação música/palavra, onde se renega o status da palavra como produtora de sentido (“mas tampouco as palavras têm a ver com nada”). A palavra, nesta passagem, é percebida como som, que necessariamente não tem conexão com o verdadeiro sentido do objeto que nomeia. Sendo assim, ela não serve para a melodia. Este ponto da trama é o disparador das ações concretas de Pierre, que até aqui era mais reflexivo do que atuante: ele e Michèle então viajam juntos para sua casa de subúrbio para consumarem sua relação.

Se, no **plano da trama**, a música é uma potência geradora de significados, de nuances e de, por que não, questionamentos (as palavras têm a ver com nada?), ela também interfere imensamente no **plano da linguagem**. Cortázar, no conto, faz uso de uma técnica que foi consagrada pelo compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) como recurso musical: o *leitmotiv*. O termo alemão oriundo da área musical foi importado para a linguagem técnica dos estudos literários, preservando o significado de “motivo condutor”. Seu uso vivo constitui no ressurgimento de uma mesma figura musical ao longo de uma peça, sempre e a cada vez com uma conotação distinta, ora modulada em outro tom, ora em outra figura de tempo rítmico, todavia mantendo sua intenção e reavivando no espectador este “motivo”. Em “As Armas Secretas” há a presença de dois *leitmotiv* principais: “bola de vidro” e “folhas secas”. O primeiro aparece dezesseis vezes no conto. Vejamos algumas de suas ocorrências:

“(...) sobe uma escada depois de roçar com os dedos a *bola de vidro onde nasce o corrimão*”. (Idem: p.168. Destaques nossos)

“(...) vê a si mesmo falando para Xavier (mas por que tive de ter essa ideia de que há uma *bola de vidro na ponta do corrimão?*), e de vez em quando assiste ao movimento e cabeça de Xavier (...)” (Idem: p.170. Destaques nossos).

“Michèle já havia dito, mas é como um desencanto em silêncio, então não existe uma *bola de vidro*” (Idem: p.175. Destaques nossos).

“(...) entrará no dormitório, se estenderá contra ela, a sentirá estremecer, começará desajeitadamente a buscar cintas, botões, *mas* não há nenhuma *bola de vidro na ponta do corrimão*, tudo é distante e horrível (...)” (Idem: p.179. Destaques nossos).

No primeiro exemplo “bola de vidro” está numa frase afirmativa; no segundo, está entre parênteses e num enunciado interrogativo. Já no terceiro e quarto exemplos, a “bola de

vidro” é negada. No terceiro; é precedida do advérbio *então*, que indica temporalidade, e no quarto, a conjunção “mas”, de valor adversativo, precede o “motivo”. O *leitmotiv*, neste caso, é literário. Como se observa, pontuações, construções sintáticas e contextos dão a cada ocorrência de “bola de vidro” uma tonalidade diferente ao que está sendo lido, todavia trazendo subrepticiamente ao leitor sua tônica. Expediente semelhante acontece com “folhas secas”, que aparece onze vezes.

“Um grupo de moças ri e brinca, ouve-se o trote de um cavalo; um ciclista ruivo assovia longamente ao passar pelas moças, e é como se as *folhas secas* se levantassem e comessem seu rosto numa única e horrível mordida negra.

Pierre esfrega os olhos, lentamente endireita o corpo. Não foram palavras, tampouco uma visão: algo entre as duas, uma imagem desordenada em tantas palavras como *folhas secas* no chão (que se levantou de encontro ao seu rosto). (...) ‘*Folhas secas*’, dirá Xavier. ‘Mas não há *folhas secas* na Pont Neuf’. Como se ele não soubesse que não há *folhas secas* na Pont Neuf, que as *folhas secas* estão em Enghien”. (Idem: p.171. Destaques nossos)

Há seis ocorrências de “folhas secas” com diferentes entonações. Ora aparece de forma afirmativa e curta (“Folhas secas, dirá Xavier”), ora com valor de analogia (“como se as folhas secas se levantassem”), ora com valor negativo (“Mas não há folhas secas”). Vejamos que o expediente do *leitmotiv*, utilizado por Cortázar neste conto, é plenamente coerente com a armadura de clave com que é construída a paisagem musical do conto: a música erudita.

5. CONCLUSÃO

Uma leitura desarmada de “As Armas Secretas” leva o leitor a concebê-lo como um conto “estranho”, desprovido de movimentos arrebatadores, sendo apenas mais um exercício literário do gênero conto (número reduzido de páginas, narrativa rápida com ações intensas com um desenlace gracioso). Este conto se constrói, entretanto, sobre um outro alicerce narrativo, tendo como principal diretriz de construção a **sutileza** do arranjo em que são dispostos os significantes, e conseqüentemente, os seus significados. Os significantes são fixos; os significados, transitórios.

Baseando-se neste princípio, Cortázar dá a sua narrativa o poder de transitar por diferentes modos de fruição. A sugestão musical (que é também um fio condutor) abre uma enorme possibilidade de prospecção no conto. A música funciona como um gerenciador de significados subterrâneos. A motivação de descoberta destes significados não é uma tentativa de solucionar o mistério contido na trama, na ação das personagens. Ao contrário, é trazer à

tona as complexidades subterrâneas, para depois aprofundar-se nelas, levantando questões, que em nosso caso se referem à metafísica da música. A análise deste conto leva ao questionamento dos limites naturalmente impostos, talvez pela poética, entre as artes. Esta narrativa demonstra uma sutil diluição destes limites entre a música e a literatura. A todo momento, o conto evoca a mesma melodia, porém ressignificada de acordo com os enunciados linguísticos. Então voltamos à polêmica relação palavra/som, desenvolvida com muita vivacidade por Nietzsche. O som talha as palavras ou acontece o contrário? Ou acontece uma constante permuta, com limites um tanto embaçados?

Afirma-se, no conto de Cortázar, a intermedialidade como uma ferramenta de extrema importância para o desenvolvimento de questões da ordem das que aqui foram levantadas, e também para a análise de obras literárias tais esta, que criam uma paisagem musical, não porque elas funcionam como um quadro, ou a música nelas interfira como mero *playback*. Paisagens musicais, em obras de ficção, são o resultado de um sofisticado processo ficcional: geram sentidos extraverbais fundamentalmente com palavras; impulsionam discussões acerca da própria literatura. A música, nesta ficção de Cortázar, permite a sobreposição de diferentes pontos espaçotemporais. Na personagem Pierre são justapostos a memória misteriosa do algoz de Michèle e o tempo presente das personagens, assim como o romantismo alemão, através da música de Schumann (e dos poemas de Heine), se internaliza num conto contemporâneo, do final da década de 1950. Verifica-se, então, que a música permeia a literatura não somente nos versos de uma canção ou como tema. A exploração literária das propriedades do campo musical pode maximizar os efeitos estéticos de construções literárias e, principalmente, a fruição da narrativa.

O princípio intermedial do conto aqui focalizado aponta para questionamentos instigantes, no que diz respeito à experiência de hibridação de códigos, sob a batuta literária do aqui maestro Julio Cortázar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOZA, Jair. *Metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Geografia cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

_____. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

_____. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. *Literatura, Música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *As Armas Secretas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial & Editora UNIJUÍ, 2005.

HEINE, Heinrich. *Livro das canções*. Seleção de traduções e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s.d.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio d' água, 1997.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Subterrâneos do texto*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1985.

ROSEN, Charles. *A Geração romântica*. Trad. Eduardo Sencman. São Paulo: EdUSP, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad e notas Jair Barboza. São Paulo: EDUSP, 2003.

SIMMEL, Georg. *Schopenhauer & Nietzsche*. Trad. César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

Recebido em 14 de novembro de 2011.

Aprovado em 20 de novembro do 2011.

¹ Este ensaio é resultado do projeto de Iniciação Científica como bolsista do CNPq, sob orientação da Prof^a Dr^a Carlinda F. Pate Nuñez (UERJ).

² Transcrição a partir do vídeo extraído no site <http://www.youtube.com/watch?v=9jqCxPYw0R8>. Acesso em 29/05/2011.

³ “Antes de Schopenhauer, pensava-se que a música nos proporcionasse a mesma espécie de prazer que as belas formas; julgava-se a música conforme a idéia de beleza que se usava para as artes plásticas” (Lebrun in Dias: 2005, p 22).

⁴ Observemos o caráter musical da obra de Heine: *Intermezzo* é o termo que se dá a peça musical que é tocada geralmente na metade de uma ópera.

⁵ Optou-se por usar a palavra “(re)musicar” pelo fato de a poesia lírica ser construída utilizando como base a premissa musical, como já afirmara Nietzsche em sua metafísica. O próprio Heine nos dá a pista: “Tendo sido educado na contemplação da poesia como escultura, custei a compreender a **poesia** como **música**” (**Apud HEINE: s.d., p.9**).

⁶ Tradução feita por Simone Maria Ruthner, pesquisadora da FAPERJ e professora de alemão, do original, que não consta na seleção de Jamil Almansur Haddad, acima referida (Heine: s.d).

**Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Knospen sprangen,
da ist in meinem Herzen
die Liebe aufgegangen.**

**Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Vögel sangen,
da hab' ich ihr gestanden
mein Sehnen und Verlangen.**

⁷ Figura extraída do site <http://musicalanalysisforsingers.blogspot.com/2010/07/dichterliebe-im-wunderschonen-monat-mai.html>. Acesso em 25/06/2011.

⁸ Definição extraída do dicionário eletrônico da Real Academia Espanhola, disponível no site www.rae.es.