

A ARTE COMO PERSEGUIÇÃO DO TEMPO EM CORTÁZAR

MARIANO GAZINEU DAVID

QUATRO SENTIDOS CARDEAIS:

TEMPO, MÚSICA, CORTÁZAR E DELEUZE

Quando colocamos o CD no aparelho de som e ouvimos as notas que Charlie "Bird" Parker soprou em seu sax numa noite inspirada de 1946, somos imediatamente remetidos do século XXI para a aurora do *bebop*. Apesar do fascínio que a viagem causa, experimentamos apenas uma ilusória volta no tempo proporcionada pela tecnologia de registro e reprodução sonora. Porém, outro fenômeno temporal, mais banal e paradoxalmente mais fantástico, acontece quando ouvimos as notas de "Lover man", gravadas naquela noite. Ao ouvir uma nota musical, somos remetidos para o passado pela memória das notas que a antecederam e do mesmo modo somos remetidos para o futuro pela expectativa da nota que virá a seguir. Só assim, remetidos pela nota que está a soar, simultaneamente para o passado e para o futuro, a música pode criar uma sensação artística pela sucessão de sons. A fruição musical, portanto, ocorre na cisão temporal. Por outro lado, a produção das notas no sax de Charlie Parker também envolve uma complexidade temporal. Entre sua concepção no cérebro de Bird, seu impulso nos músculos de Bird e sua ressonância sonora há uma coordenação de funções que faz a música voar e abolir qualquer sentido de presente. Uma nota não é soprada sem que a seguinte já esteja sendo concebida no cérebro de Bird. Mas qual a distância entre uma nota e outra, em que ponto uma nota se distingue da outra se o que ouvimos é um contínuo musical, uma frase melódica aparentemente sem silêncios? Bird quer encontrar a distância infinitesimal, e paradoxalmente infinita, entre duas notas: faz com que uma nota avance sobre a anterior, quer colar uma nota na outra, quer fundi-las, *sintetizá-las*. Mas o músico também alonga as notas até certo limiar ou então produz apenas fragmentos de notas que formam um emaranhado de sons instigantes, angustiantes. É a angústia do *perseguidor* incansável. Bird quer se instalar "entre" as notas para encontrar seu segredo, levar ao limite a potência de extrair sensações do sax. O que ele persegue, tal como um filósofo, é a essência do tempo envolvida na música. Quer

encontrar o tempo em estado puro, quer nos mostrar o tempo: tarefa exaustiva, insana, enlouquecedora. Por isso mesmo estamos a ouvi-lo na vertigem de uma revelação que apenas se vislumbra, mas não pode se estabelecer em definitivo. Pensamos então: é para isso que serve a arte, esse monumento à perseguição do inefável, esse fragmento de realidade que perseguimos com forças impensáveis. É para isso que colocamos o CD de Charlie Parker no aparelho de som, que nos sentamos em frente ao aparelho e esquecemos a água do café fervendo no fogão, esquecemos as queixas de saúde dos parentes e dos amigos, esquecemos as contas a pagar e, principalmente, esquecemos de nós mesmos. De nosso frágil eu e nosso robusto ego. Fazemos com que Bird nos dê esse pedaço de mundo em que podemos pressentir o infinito do tempo. Mas não o fazemos para fugir do mundo com suas águas fervendo, suas mazelas por curar, suas contas por pagar. Ao contrário, ouvimos Bird para sentir o *real* mais de perto: tal como o próprio Bird ao tocar, nós o ouvimos não porque fugimos de algo, mas porque buscamos algo. Algo como a vida, como o mundo, como o tempo.

Da mesma forma, lemos Cortázar para ter acesso ao miolo do mundo ou a oitenta mundos em um só dia. Para sermos jogados no tempo. Não podemos ler Cortázar apenas como um entretenimento, porque nada em sua literatura nos traz consolo ou apenas prazer, nada permanece tranqüilo ao nosso redor ao terminarmos de ler uma obra sua. Tudo adquire uma tênue atmosfera de suspeição. Os objetos podem exibir uma fúria volitiva, os espaços podem cindir e nos engolir, o passado vivido ou não pode se fundir ao presente, um duplo miserável pode surgir para nos reivindicar a consciência, um personagem pode estar às nossas costas com um punhal na mão. Se o mundo nos parecia uma rocha, após ler Cortázar o mundo nos parece um queijo suíço ou uma gelatina, talvez uma baba. Sua tarefa é nos mostrar a estranha *porosidade* do mundo, é nos jogar no mundo. E ele o faz de tal forma que passamos a querer mais mundo, mais arte.

Os interessados em literatura a ponto de lerem crítica literária, seja por genuíno interesse ou por dever profissional, muitas vezes constataam, com pesar, o contraste entre a qualidade literária das obras de ficção e dos textos de crítica. É particularmente penoso sair de um texto em que abundam qualidades poéticas e penetrar em uma crítica estéril ou entediante. Por isso, é gratificante, para estes leitores, encontrarem tex-

tos críticos inteligentes e estimulantes, e mais gratificante ainda quando encontram na própria obra de ficção discussões teóricas que façam as vezes de crítica. Este último é o caso de “O perseguidor” de Cortázar em que o personagem narrador é um crítico musical. Ao relatar o convívio com um genial saxofonista de jazz, cuja biografia acabara de publicar, o narrador-crítico reflete sobre problemas estéticos e comenta a maneira caótica de viver, as idéias confusas e os delírios recorrentes de seu biografado. Através da *tensão* entre as perspectivas do crítico e do artista, Cortázar constrói uma primorosa obra de ficção em que o centro de força da arte musical – e por extensão de toda grande arte – surge em sua rica complexidade, com destaque para a fascinante característica de fazer proliferar os paradoxos. Conforme diz de maneira hesitante Johnny (o personagem saxofonista) sobre a música, a arte nos tira do tempo, ou melhor, nos põe no tempo. “Mas então é preciso crer que esse tempo não tem nada a ver com... bem, com a gente, vamos dizer.” (CORTÁZAR, 1994: 81)

Mas qual o estatuto da relação entre o tempo e a arte? É pertinente reclamar a necessidade e a importância desta relação? Além de fruir gratificado a obra cortazariana o leitor/pesquisador é tentado a comparar as concepções teóricas que seus personagens elaboram com as concepções de arte que circulam na contemporaneidade, mas também de discuti-las à luz das próprias reflexões teóricas presentes nos diversos ensaios de Cortázar. Desta forma, contaminados pelo espírito perscrutador da realidade do saxofonista Johnny Carter, nos propomos a colocar em foco o problema do tempo em função da busca artística, conforme Cortázar apresenta principalmente em “O perseguidor”. No sentido de ampliar a perspectiva deste problema, recorreremos à filosofia de Gilles Deleuze. Acreditamos ser frutífero o esforço de pensar tal articulação em virtude das inúmeras possibilidades de ler Cortázar através de Deleuze, e vice-versa, das inúmeras comunicações que as obras apresentam. Deste objetivo resultam quatro sentidos principais: a “obra de Cortázar” (e seus críticos), a “filosofia de Gilles Deleuze” (e seus comentadores), o tema do “tempo” e a questão da “música” (com destaque para o jazz). Estes quatro sentidos cardeais acoplam-se e possuem como centro de convergência a “idéia de arte”. Ressaltamos que a convocação do pensamento de Deleuze implica a colaboração de Félix Guattari, cuja parceria produziu obras às quais recorreremos.

| CRÍTICA, FISSURA, DESTRUIÇÃO

Os contos curtos de Cortázar fazem com que sejamos sugados por atmosferas estranhas, que sejamos imersos em um clima alucinatório, através do qual podemos experimentar, quase como se fosse “diretamente”, a instabilidade da ordem normal cotidiana. O autor quer nos fazer experimentar o próprio “sentimento do fantástico” experimentado por ele ao “incorporar” o conto antes de escrevê-lo. Entretanto, no primoroso conto “O perseguidor”, Cortázar não adota a narrativa curta nem lança mão dos recursos do conto fantástico. Bruno, o narrador, não se deixa envolver por nenhum clima de excepcionalidade: descreve suas impressões da música, do pensamento e da vida do saxofonista Johnny Carter de forma realista, deixando que o estranhamento decorra apenas do que procede do músico. Ainda assim, exceto pelas performances musicais do saxofonista – que o crítico-narrador admira – as idéias que Johnny tenta comunicar e seu comportamento excêntrico são criticados e às vezes ridicularizados pela narrativa. Mas é exatamente das idéias e dos comportamentos do músico, assim como das impressões que Bruno colhe das performances musicais de Johnny, que Cortázar extrai a força literária do conto – e será deles também que procuraremos extrair as ressonâncias com a filosofia de Deleuze.

Em “O perseguidor”, Cortázar não quer vencer por *knock-out* como nos contos curtos, mas ir acumulando pontos com o envolvimento do leitor na dialética arte/crítica. O tom despretensioso das confissões de Bruno faz com que o leitor vá, pouco a pouco, tomando parte na discussão estética que se desenrola através da narrativa. Questões como as relações entre a “arte”, de um lado, e, do outro lado, o “mercado”, a “crítica”, a “vida”, a “busca metafísica” e o “tempo” atravessam as reflexões e os testemunhos de Bruno, sem que conclusões absolutas sejam oferecidas ao leitor.

Embora seja reconhecido como um gênio do sax, Johnny Carter não consegue viver em boa situação financeira. Explorado pelas gravadoras e pelos empresários, o músico vive em hotéis baratos, nem sempre pode se alimentar bem e, quando perde o sax no metrô de Paris, não tem recursos para comprar outro instrumento. É o seu biógrafo quem providencia o empréstimo de um saxofone para que Johnny possa cumprir o contrato e se apresentar em uma casa noturna. Tais problemas não têm grande importância para o músico: o que ele quer é seguir em sua busca

metafísica de uma música capaz de sacudir o espírito, de nos arrancar do marasmo cotidiano e nos jogar na vivência de sensações intensas. Se Johnny tem problemas financeiros, se seu talento não é recompensado financeiramente, isto não faz dele um fracassado, porque sua razão de viver encontra-se nesta busca espiritual e não numa consagração futilmente vaidosa ou num bem-estar confortável mas vazio. O próprio narrador, a partir da audição de uma performance genial do músico (a gravação de “Amorous”), percebe que havia se enganado quanto à situação estereotipada de gênio perseguido e injustiçado que havia traçado na biografia:

É curioso, foi preciso escutar isso, embora tudo convergisse para isso, para Amorous, para que eu entendesse que Johnny não é uma vítima, não é um perseguido como todo mundo acha, como eu mesmo dei a entender em minha biografia (aliás, a edição em inglês acaba de sair e vende como coca-cola). Agora sei que não é assim, que Johnny persegue em vez de ser perseguido, que tudo que está lhe acontecendo na vida são azares do caçador e não do animal acochado. Ninguém pode saber o que Johnny persegue, mas é assim, está aí, em Amorous, na maconha, em seus absurdos discursos sobre tantas coisas, nas recaídas, no livrinho de Dylan Thomas, em todo pobre-diabo que é Johnny e que o engrandece e o converte num absurdo vivente, num caçador sem braços e sem pernas, numa lebre que corre atrás de um tigre que dorme. (CORTÁZAR, 1994: 109)

O problema de Johnny, assim como o problema da vanguarda do jazz, da grande arte de uma forma geral e da literatura de uma forma particular, como Cortázar a entende, não é a busca de conforto material nem a busca de satisfação orgânica, sensual, hedonista ou a busca de entretenimento para aliviar as tensões da vida. O que o músico quer também não é fugir da realidade através da música, não se trata de realizar uma arte escapista que purgue os terrores da existência. O problema de Johnny, pelo contrário, é atingir as camadas mais profundas da realidade mesma, é a “busca metafísica” de sensações que nos dêem acesso às “aberturas”, às “fissuras” do mundo, que os hábitos cotidianos tendem a ocultar. Davi Arrigucci caracteriza com propriedade esta perseguição incansável do artista:

Linguagem com ímpetos de morder a realidade, a música é aqui uma linguagem do desejo, do desejo que não se satisfaz nunca, que persegue sempre, que se arrisca na busca incessante até a beira da desinte-

gração. A narrativa é o itinerário dessa busca encarnada no homem-artista Johnny Carter, que não separa a arte do plano da existência e assim se arrisca a si mesmo no jogo da invenção fazendo do sax alto um verdadeiro instrumento na perseguição de um tema que, para ele, é vital. (ARRIGUCCI JR., 1995: 196)

Ao se entregar à busca espiritual o artista passa a vivenciar uma situação limite que ameaça destruí-lo. Para Deleuze, há um compromisso entre a busca artística de um limite incorporal na superfície da linguagem e a vivência corporal deste limite, desta fissura, como um processo de demolição. O protótipo literário deste processo é a frase de Fitzgerald no romance *A fissura* (*The crack up*): “Toda vida é, obviamente, um processo de demolição.” (citado em DELEUZE, 1998: 157) Neste sentido, o filósofo questiona se seria possível querer o acontecimento incorporal sem aceitar a efetuação do acontecimento no próprio corpo. “Se existe a fissura na superfície, como evitar que a vida profunda se transforme em empresa de demolição e se torne tal, ‘obviamente’?” (DELEUZE, obra citada: 160) Do mesmo modo que a linguagem da arte de vanguarda arrisca-se até muito próximo da autodestruição (do silêncio), a incorporação desta atitude radical tende a levar a saúde do artista à *fronteira* da destruição de sua vida. Os artistas teriam algo de mártires: oferecem suas vidas para arrancar as sensações estéticas do plano das opiniões habituais, para nos doar seus monumentos. Mas, autodestruição, tanto da obra como da vida, significa o silêncio e, portanto, o fracasso. O problema então, de fato, encontra-se na questão do *limite*, é preciso criar e viver a partir deste limite em que um passo a mais implica o silêncio e um passo a menos implica o fracasso artístico, a fraqueza da obra. (DELEUZE, 1998: p. 164) O equacionamento de Deleuze envolve a idéia da “grande saúde”, concepção nietzscheana de uma vida ativa e criativa, com intensa atividade espiritual.

Deleuze e Guattari destacam, como paradigma desta postura frente à vida, o mesmo personagem em quem Cortázar identifica as verdadeiras qualidades do poeta: Antonin Artaud. É também dele que Deleuze e Guattari extraem o conceito de um exercício espiritual que caracteriza o artista criador: uma espécie de “atletismo afetivo”. Devido à postura radical que assumem, artistas e filósofos “têm frequentemente uma saudezinha frágil”, porque “viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992: 224)

Como uma espécie de contraponto à entrega espiritual do artista, encontramos a figura ambígua do crítico de arte: a presença da *crítica* no interior da ficção é característica marcante da obra de Cortázar. Um dos recursos utilizados pelo escritor em “O perseguidor” é o contraste entre as posturas do músico e do crítico-narrador. Embora Bruno seja sensível o suficiente para compreender a grandeza das interpretações de Johnny e para identificar seus momentos mais inspirados, o crítico-narrador procura não se deixar envolver pelo universo decadente que a vida, as obsessões e as alucinações do músico representam frente ao seu próprio universo de sucesso profissional e financeiro. Raramente ele leva a sério os discursos de Johnny. A biografia que escreveu é fiel à imagem de Johnny como um espelho, mas reflete apenas parcialmente a personalidade do músico. Embora trace um “sistema estético” do jazz e exponha as raízes negras do *bebop*, falta na biografia o essencial de Johnny: sua busca metafísica incessante, sua tentativa de abrir uma brecha na realidade através da música. Logo nas primeiras páginas do conto o narrador reconhece a posição de inferioridade da atividade crítica frente à criação:

Sou um crítico de jazz sensível o suficiente para compreender minhas limitações, e percebo que o que estou pensando está por baixo do plano onde o coitado do Johnny tenta avançar com suas frases truncadas, seus suspiros, suas raivas súbitas e seus prantos. Ele não se importa nem um pouco que eu o ache genial, e nunca se envaideceu por sua música estar muito além do que seus companheiros tocam. Penso com tristeza que ele está no princípio de seu sax, enquanto eu vivo obrigado a me conformar com o final. Ele é a boca e eu a orelha, para não dizer que ele é a boca e eu o... Todo crítico, ai, é o triste final de algo que começou como sabor, como delícia de morder e mascar. (CORTÁZAR, 1994: 82)

A percepção do narrador de sua inferioridade enquanto crítico encena ignorar seus próprios momentos de genialidade criativa. O poeta-crítico Cortázar leva o discurso do narrador a uma radical depreciação da crítica que, no entanto, é a própria razão de ser da narrativa, temperando-a com instigante ambigüidade. Davi Arrigucci considera a presença da crítica no interior da ficção cortazariana como uma espécie de devir-camaleão: um instinto assassino faz com que o camaleão curve-se sobre si mesmo, mordendo o próprio rabo. Partidário de uma estética da *invenção* radical e permanente, Cortázar incorpora a crítica no seio da

ficção como estratégia de colocar a criação e a crítica no plano do pensamento, de fazer da arte um lugar do pensamento sobre a arte, sempre sob a égide da invenção. Vejamos como Davi Arrigucci formula esta característica cortazariana.

Muitas das idéias críticas que podem ocorrer diante de grande parte da obra de Cortázar aparecem declaradas de antemão na sua própria estrutura e dela fazem parte. A narrativa envolve a crítica e até mesmo contém uma poética explícita. O texto, escorpiônico, se autocritica, revelando-se. [...] Na verdade, a problemática da obra, que cabe à crítica discutir, se transforma em grande parte aqui na presença problemática da crítica no espaço antes reservado apenas à criação. Um dos problemas fundamentais que coloca a obra de Cortázar passa a ser exatamente o da presença, muitas vezes asfixiante, da crítica no interior da narrativa. (ARRIGUCCI JR., 1995: 32-33)

O que a crítica, por ser apenas uma atividade racional, pode deixar escapar, assim como Bruno deixa escapar em sua biografia, é a “relação” da “arte” com a “busca metafísica” de aspectos sutis da realidade, ou seja, é a aptidão artística para acessar a complexidade do mundo, que a ciência, através da percepção intencional (porém parcial), não permite. Mesmo não impregnando o conto com atmosfera fantástica, Cortázar lança mão dos elementos e das idéias que perpassam seus contos fantásticos para associar em “O perseguidor” a busca metafísica do real com a performance artística, sendo que tal associação implica a questão do “tempo” como fator comum. No centro da problemática das fissuras da realidade, de sua “porosidade”, encontra-se o tempo como gênese dos paradoxos. Paralelamente, na criação artística (principalmente na música), é o tempo que se destaca como princípio formal da obra de arte: funciona como uma espécie de elo entre o sentimento de falência da realidade cotidiana e a criação artística.

JOHNNY E O TEMPO JAZZÍSTICO

Cortázar coloca um músico de jazz como protagonista de seu conto porque este gênero musical, com seus contrapontos e improvisos, representa para ele a essência da criação artística como invenção permanente. Mais uma vez recorreremos à ampla pesquisa de Davi Arrigucci para precisar a função que o jazz exerce na obra de Cortázar. Além do conto pelo qual estamos viajando, Davi Arrigucci encontra far-

tas referências ao jazz em *O jogo da amarelinha* e *La vuelta al día en ochenta mundos*, sem contar os depoimentos sobre os músicos Louis Armstrong e Clifford Brown incluídos na *Valise de cronópio*. Baseado nestas passagens, o ensaísta conclui que o jazz funciona como “uma espécie de ‘via de acesso’, de intercessão, de abertura, enfim, à qual se entregam os perseguidores,” (ARRIGUCCI JR., obra citada: 35) movidos pela ânsia de atingirem a verdadeira realidade ou de se ‘con-fundirem’ com a totalidade do real. É flagrante a abundância de pontes, portas, galerias, passagens que conferem tal “porosidade” ao espaço ficcional de Cortázar.

Segundo Davi Arrigucci, o “jazz se escoia pelos interstícios do mundo cortazariano, levando a outra coisa,” (ARRIGUCCI JR., obra citada: 35) e esta propriedade se deve à experiência radical que o jazz realiza com a linguagem musical. Daí o elogio dos *takes* que Cortázar faz em *La vuelta al día en ochenta mundos*. Os *takes* são as diversas gravações de um mesmo tema que as bandas de jazz fazem para chegar ao produto final, à seleção dos *takes* que compõem o disco a ser lançado no mercado. Para Cortázar, os *takes* possuem um valor em si mesmos, independentemente de terem sido selecionados para o disco ou não. Possuem uma singularidade que lhes dá autonomia, sendo diferentes dos ensaios que são realizados visando uma futura perfeição. O que há de melhor na literatura seriam também os *takes*, os riscos implícitos na execução, a margem de perigo que excita. Por isso Cortázar afirma que gostaria de escrever apenas *takes* (citado por ARRIGUCCI, obra citada: 40)

A partir desta confissão, Davi Arrigucci pode identificar que “o jazz e a literatura aparecem como duas modalidades de uma mesma linguagem”: a linguagem da “busca”, em que cada experiência é uma nova invenção do mesmo tema. “Uma invenção consciente de si mesma, que integra a própria crítica, desnuda os próprios fracassos e sabe que sua grandeza resultará da insistência na perseguição.” (ARRIGUCCI JR., obra citada: 40-41) A primazia dos *takes* implica a valorização da intuição criadora e da performance singular do artista. Sob a perspectiva metafísica, jazz e literatura seriam canais privilegiados de acesso à realidade. Reproduzimos a seguir um longo e preciso trecho do trabalho de Davi Arrigucci, sobre as funções da música e da literatura, que nos parece apontar para o caminho que estamos traçando e contribuir em muito para o objetivo deste ensaio.

Visto como linguagem de busca e rebelião, o jazz adquire uma função desautomatizadora da percepção do mundo e, nesta medida, transforma-se num instrumento de indagação metafísica. Quebrando os hábitos perceptivos, desmascara o mundo, revela o real. // Procedendo por analogia com o jazz, a linguagem literária torna-se também, para Cortázar, uma linguagem capaz de sondar a realidade, oferecer abertura para outros mundos, participação de outra coisa para além do mundo sensível, numa idêntica forma de invenção reveladora. Esta atitude diante da linguagem literária aponta para uma afinidade genética que irmanaria o jazz à poesia, no sentido amplo e original de criação, [...] Ao atingir o ápice da invenção, a linguagem musical atinge também o ponto extremo do risco, à margem do abismo, uma fulguração instantânea, ameaçada pela dissolução no caos, num equilíbrio precário, o ponto mais próximo do absoluto a que aspira. (ARRIGUCCI JR., obra citada: 42)

Se o *take* (a performance) aparece como o modo de criação mais autêntico e o jazz como linguagem artística privilegiada, o personagem-saxofonista Johnny Carter, com sua obsessão pelo tempo, surge como protótipo do gênio criador, do incansável perseguidor. Davi Arrigucci nos mostra os elementos que vinculam o protagonista de “O perseguidor” ao músico Charlie Parker. A glória e os percalços por que passa o personagem são muito próximos das referências biográficas de Bird, a quem, inclusive, o conto é dedicado. O nome do personagem seria composto por partes dos nomes de dois famosos saxofonistas que precederam Charlie Parker: Johnny Hodges e Benny Carter. O nome do personagem possui semelhanças com o de Bird, o diminutivo do prenome Charlie/Johnny e a sonoridade do sobrenome Parker/Carter. Além disso o nome do personagem possui as mesmas iniciais do autor, J. C. (ARRIGUCCI JR., obra citada: 197-198)

O episódio da gravação de “Amorous” por Johnny, semelhante ao que se sucedeu na gravação de “Lover man” em 1942 por Charlie Parker, revela a angústia de perseguidor do personagem. Johnny chega para a gravação com duas horas de atraso e sem “a menor vontade de tocar.” Mas, depois de falar por longo tempo sobre alucinações com “campos de urnas” e de espalhar folhas pelo chão do estúdio, assente em gravar alguma coisa. Segundo o músico Art Boucaya que participou da gravação e narra o episódio a Bruno, “Johnny desanda a tocar de um jeito que, juro, nunca havia ouvido, jamais.” (CORTÁZAR, 1994: 100) Entretanto,

após três minutos o saxofonista solta uma nota atravessada e pára de tocar. Terminada a gravação diz que “tudo tinha ido para os diabos, e que aquela gravação não servia para nada”, não poderia ser divulgada. Grava um outro tema, “Streptomicyne”, que sai, segundo Art, “muito melhor e ao mesmo tempo muito pior”, porque é uma gravação impecável mas sem o furor com que Johnny havia impregnado “Amorous”: Quando chega ao hotel Johnny tem uma crise nervosa: tenta incendiar o quarto, corre nu pelos corredores e acaba hospitalizado e preso. (CORTÁZAR, obra citada: 101)

Ao ouvir a gravação de “Amorous”, Bruno compreende porque Johnny não quer que a música seja lançada: percebe-se claramente as falhas do sopro nos finais de frases, principalmente “a selvagem queda final”, que pareceu a Bruno “um coração que se arrebenta, uma faca entrando em um pão.” (CORTÁZAR, obra citada: 109) Mas o crítico vê nesta imprecisão técnica uma beleza arrebatadora, pois expressa a *souffrance* da perseguição do músico:

Johnny não perceberia o que para nós era terrivelmente belo, a ansiedade que busca saída nessa improvisação cheia de fugas em todas as direções, de interrogação, de desesperado agitar de mãos. Johnny não pode compreender (porque o que para ele é fracasso para nós parece um caminho, ou pelo menos o indício de um caminho) que Amorous vai ficar como um dos maiores momentos do jazz. O artista que existe nele vai ficar frenético de raiva toda vez que ouvir esse arremedo de seu desejo, de tudo que quis dizer enquanto lutava, cambaleando, deixando escapar a saliva da boca junto com a música, mais que nunca sozinho diante do que persegue, do que mais foge dele quanto mais ele persegue. (CORTÁZAR, obra citada: idem)

A “força” de Johnny vem de sua “entrega à busca metafísica”, ou seja, a perscrutação de estruturas da realidade que não podem ser acessadas pela percepção humana em sua alienação pelos hábitos e pela dispersão cotidiana. Em várias passagens do conto, como o trecho acima citado, fica muito claro que, embora Bruno rejeite o universo decadente de seu biografado, compreende e valoriza a busca artística de Johnny. Durante um concerto “na sala Pleyel” o crítico rabisca anotações acerca do saxofonista, “sobre um joelho nos intervalos”, sem o compromisso de que estas venham a contribuir para a crítica que escreverá no dia seguinte para o “Jazz Hot”. Livre da obrigação de emitir um parecer com a

objetividade técnica da crítica musical, Bruno analisa o que está por trás da fachada de “gênio musical” de Johnny, ou seja, o outro Johnny que realmente interessa. O que há de mais autêntico em Johnny, seu “estilo”, é a recusa da satisfação imediata, é a linguagem que os músicos estão levando às “últimas” conseqüências (como sabemos, o bebop). “Esse jazz dispensa todo erotismo fácil, todo wagnerianismo, digamos assim, para situar-se num plano aparentemente solto onde a música fica em absoluta liberdade, assim como a pintura subtraída ao representativo fica em liberdade para não ser nada além de pintura.” (CORTÁZAR, obra citada: 98) Esta música, que Bruno “gostaria de chamar de metafísica”, parece servir a Johnny em sua tentativa de “morder a realidade que lhe escapa todos os dias.” (CORTÁZAR, obra citada: 99) E Bruno percebe que o caminho de Johnny só poderia ser o da perseguição infinita:

Vejo ali o alto paradoxo de seu estilo, sua agressiva eficácia. Incapaz de se satisfazer, vale como um estímulo contínuo, uma construção infinita cujo prazer não está no arremate e sim na reiteração exploradora, no emprego das faculdades que deixam atrás o imediatamente humano sem perder a humanidade. [...] Johnny não se move num mundo de abstrações como nós; por isso sua música [...] não tem nada de abstrata. [...] Suas conquistas são como um sonho, esquece delas ao despertar, quando os aplausos o trazem de volta, ele que anda tão longe vivendo seu quarto de hora de um minuto e meio. (CORTÁZAR, obra citada: idem)

Em sua busca insaciável, Johnny encontra-se “imerso no tempo”. Penetrar na porosidade do mundo é extrair o tempo puro, o “tempo plástico” de Johnny em que quinze minutos cabem em um minuto e meio. Não é à toa que a maior obsessão de Johnny é o mistério do tempo, que sua ânsia em morder a realidade associa-se inevitavelmente à imersão no tempo. Como o próprio Johnny diz, desde que tocou seu primeiro sax a música “o punha no tempo”; diz ainda que “a música o ajuda um pouco a compreender o assunto do tempo.” (CORTÁZAR, obra citada: 80-81) Bruno revela que, desde que conheceu Johnny, o tema do tempo o preocupa e que viu poucos homens preocupados “daquele jeito por tudo que se refere ao tempo”. Relata que presenciou um ensaio de Johnny com Miles Davis e outros músicos em 49 ou 50 em que ocorreu um episódio interessante. Nas palavras do narrador:

E justamente naquele momento, quando Johnny estava perdido em sua alegria, de repente deixou de tocar e soltando um murro no nada disse: ‘Estou tocando isso amanhã’, e os rapazes ficaram perplexos, só uns dois ou três seguiram os compassos, como um trem que demora a parar, e Johnny batia na testa e repetia: ‘Eu já toquei isso amanhã, é horrível, Miles, eu já toquei isso amanhã’, e não conseguiram tirá-lo dessa, [...] (CORTÁZAR, obra citada: 79)

Passado, presente e futuro misturam-se na viagem temporal de Johnny promovida, principalmente, pela música. Ela tem o poder do transporte no tempo, conforme o músico a percebe: “Eu percebi quando comecei a tocar que entrava num elevador, mas era um elevador do tempo, se é que você me entende.” (CORTÁZAR, obra citada: 82-23) Para Johnny, o tempo possui uma estranha elasticidade. O músico a experimenta quando viaja de metrô, pois o que ele “vê” mentalmente entre duas estações levaria uns quinze minutos para acontecer e, no entanto, a viagem entre as duas estações dura exatamente um minuto e meio. “Viajar de metrô é como estar metido em um relógio” (CORTÁZAR, obra citada: 87) e por isso permite constatar a instabilidade do tempo, permite descobrir que existe outro tempo diferente daquele que é marcado pelos relógios.

O desejo de Johnny é viver “apenas” nesses momentos, como quando está tocando e o tempo muda. A música de Johnny, o “bebop”, tem a função de um “cristal” que sintetiza o tempo: torna indiscerníveis o tema melódico virtual e os solos de sax atuais que evoluem ao redor do tema. Nesta operação, tal como na “imagem-cristal”, conceito criado por Deleuze para certas imagens cinematográficas, é o tempo que se “visualiza” através do cristal, o mistério de tempo que se cinde em presente e passado. Vejamos como o filósofo explica o conceito:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, [...] É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. (DELEUZE, 1990: 102)

Tema e solo permanecem distintos mas participam de uma coalescência, de uma fusão, que os torna indiscerníveis. A flexibilidade, a rapidez vertiginosa, a ousadia formal e o poder de síntese são qualidades sempre referidas quando se trata de descrever o *bebop*. “O que caracterizava o bebop, para o ouvinte da época, era a sua incrível flexibilidade e a sua condução melódica extremamente nervosa. As frases eram tão ágeis que pareciam apenas fragmentos. Toda nota desnecessária era deixada de lado. Tudo foi reduzido e comprimido ao extremo.” (BERENDT, 1987: 31) Quando se trata de falar do estilo de Bird, as questões do tempo e dos limites são sempre abordadas: “Dominando todas as tonalidades, todos os dedilhados, mesmo os mais acrobáticos, pode traduzir em ‘tempo real’ um discurso complexo e coerente, num tempo vertiginoso.” (ARNAUD e CHESNEL, 1991: 112) Seu apelido, apesar de não ter se originado da música, reflete fielmente seu estilo: “vão caprichoso em torno de uma linha melódica, por vezes mal sugerida mas sempre estendida para um objetivo longínquo, que se afasta para o horizonte todos os limites previsíveis do improviso.” (ARNAUD e CHESNEL, obra citada: 113)

Do mesmo modo que é possível estabelecer uma ligação entre a obsessão de Johnny pelo tempo e a sua música perseguidora através do conceito de imagem-cristal, também é possível fazê-lo através do conceito de *ritornelo*, que se relaciona intimamente com a idéia de cristal do tempo. *Ritornelo* é um conceito originário da música que significa um estribilho, uma seqüência melódica que se repete. Deleuze, entretanto, amplia o conceito de modo a atribuir ao ritornelo a síntese de forças espaço-temporais através produção de expressividades. Assim, o conceito se situa entre a “geofilosofia” (uma vez que implica forças relativas à terra) e a estética. Ao fazer uma síntese dos elementos expressivos o ritornelo funciona como um catalizador que aumenta a velocidade das interações e fabrica tempo, ou melhor, o ritornelo é tempo implicado. (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 166-169) Ao concentrar-se em seus solos vertiginosos Johnny/Charlie faz convergir no cristal sonoro as forças espaço-temporais (forças do caos, da terra e do cosmo), promove uma síntese dos acontecimentos através das qualidades expressivas, fabricando assim o tempo puro. O que se ouve nos solos de Carter/Parker é “o tempo implicado na música, o tempo plástico, paradoxal”, que atravessa a porosidade do mundo. Davi Arrigucci também relaciona a questão do tempo com a performance de Johnny:

De fato, perseguindo uma realidade digna do nome, o instrumento de Johnny é muito mais que um instrumento musical; é um sax contra o tempo, esse tema obsessivo para o jazzman. [...] Na verdade, soprando o sax, Johnny consegue vislumbrar um universo poroso, uma realidade-esponja, o mundo figural: constelações simultâneas que ele, “às vezes, [...] procura descrever numa linguagem estilhaçada, caótica e, na aparência, incoerente. A música lhe concede a vivência passageira de um tempo que é uma negação do tempo e que, depois, caído em si mesmo, ele tenta recuperar em vão pela droga. (ARRIGUCCI JR., 1995: 211-212)

Mais adiante o ensaísta recoloca a questão destacando a impossibilidade da linguagem racional de dar conta das experiências de subversão do tempo e a aura mística, porém não religiosa, que envolve estas experiências:

Essa experiência insólita de um tempo diverso ou mesmo da anulação do tempo, que Johnny consegue viver sobretudo através da música, confere, evidentemente, uma importância vital aos momentos em que o artista, abandonando-se inteiramente à improvisação, busca acesso ao que, depois, não consegue explicar em termos racionais. São verdadeiros momentos epifânicos, de intensa e profunda revelação espiritual, como os dos místicos, embora o próprio jazzman deixe claro que sua busca nada tem a ver com o Deus de Bruno. (ARRIGUCCI JR.: obra citada: 213)

A centralidade da música, mais especificamente do jazz, no conto “O perseguidor”, que pretende alcançar a problemática de toda grande arte, é plenamente justificada tanto pela tradição filosófica quanto pela recente filosofia da música. A relação da música com a questão do tempo, que vem sendo discutida em algumas teorias da arte, também tem sido objeto de estudo em trabalhos recentes. Giovanni Piana, através de um exame fenomenológico, chega à formulação de que o som é um “objeto temporal”, concebido como um “processo”, uma “duração fenomenológica”. Para explicitar o caráter essencialmente temporal do som, Piana escreve:

Na duração do som o que se acaba é justamente a duração, pois o início e o fim têm um sentido basicamente temporal. O som passa mas não envelhece. Termina, mas não se destrói. O tempo é a condição, no sentido mais forte, do seu existir, como se o som contivesse em si

próprio a necessidade do tempo, de maneira que se poderia afirmar que o próprio existir do som é como se fosse feito de tempo. (PIANA, 2001: 148)

Mais próximo ainda da questão paradoxal do tempo, presente no pensamento de Deleuze, encontra-se o problema da *continuidade* do som na música. Na “sucessão de frases que passam uma após a outra” o som é um “evento”, um “avançar ultrapassando”, na concepção de Piana. Este movimento envolve o som virtual com o som atual de modo que “a escuta do som é tensa, e ela é tensa na medida em que é atraída pela tensão temporal que pertence ao próprio som.” (PIANA, obra citada: 152-153) A atração e a tensão que presidem a escuta de um *continuum* sonoro decorrem do paradoxo temporal: o presente atual da audição coexiste com o passado virtual do que já foi ouvido. O sentido da música, seu poder de afeto, é extraído do efeito projetado pela coexistência presente/passado. A duração, o tempo, aparece pela produção da diferença em um todo aberto. Há estreita ligação também entre a física e a metafísica do som. Para referendar o poder de afeto e conhecimento da música, podemos citar a interessante obra do músico e crítico literário brasileiro José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*. Wisnik reconhece que “entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta a criações metafísicas” (WISNIK, 1989: 28-29) e dentre as diversas perspectivas que o autor emprega em seu texto destacamos aqui a do valor mágico da música, que se afina perfeitamente à concepção cortazariana de sondagem da realidade através da arte.

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade.) (WISNIK, obra citada: idem)

Podemos também encontrar em Wisnik uma correlação entre tempo e música que corrobora a especulação de Deleuze e de Cortázar a respeito da subversão da consciência e da ordem do tempo:

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, [...] atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. (WISNIK, obra citada: idem)

Em “Por uma poética” Cortázar atribui ao poeta o poder mágico de ir direto à essência das coisas, ao *ser* mesmo, comparando-o ao mago primitivo (pré-lógico). No referido texto o escritor defende que a “música verbal”, ou seja, a palavra poética, é um “ato catártico” pelo qual a metáfora, a imagem se liberta da significação para assumir a essência dos objetos através de um “trânsito inefável”. (CORTÁZAR, 1993: 98) A teorização e mesmo a ficção de Cortázar, ao “sugerir” a existência de um outro mundo que não o mundo aparente e ao falar em essência ou *ser* das coisas, coloca o problema da transcendência, ou seja, sua preocupação com a busca metafísica *pode* ser interpretada como a busca do conhecimento de um mundo transcendente. É como compreende Davi Arrigucci para quem Cortázar, ao explorar a dimensão primitiva do jogo, “procura dar à sua poética uma dimensão transcendente.” (ARRIGUCCI JR., 1995: 98) Acreditamos, entretanto, que é possível acrescentar outra perspectiva de leitura.

Ao longo do trabalho insistimos em mostrar como a preocupação da literatura de Cortázar é com a realidade mesma. Neste sentido, quando falamos em “outra realidade” não nos referimos a um mundo transcendente nos moldes platônicos, mas a entendemos como aspectos sutis da realidade que a percepção habitual não pode captar. É compreensível que pensemos em tais aspectos sutis como a “verdadeira realidade” uma vez que sua percepção se dá como uma revelação. Mas, é certo que a realidade, dentro da perspectiva cortazariana, tem que ser pensada como um “todo aberto”. O que se vê pelas fissuras do mundo é a própria realidade que se apresenta de forma diferenciada em sua “multiplicidade”. O que se revela não é algo que está por trás da realidade, algo que, destacado da realidade, a comanda secretamente: o que se revela, na verdade, é a precariedade de nossa percepção da realidade.

A crítica de Cortázar ao “ingênuo realismo” visa, principalmente, a percepção automatizada, e por isso mesmo rasa, do cotidiano e à pretensiosa percepção científica que se alia ao senso comum e ao bom senso para formatar uma realidade pacificada, regular e coerentemente racional. É o próprio “racionalismo cientificista” (e otimista) da contemporaneidade (ou o que dele sobrou após a segunda guerra mundial) que Cortázar procura fustigar com sua literatura. As armas que o escritor emprega nesta batalha são estéticas: a literatura fantástica e a tentativa de tornar explícita a superioridade espiritual do artista perseguidor frente ao culto da pureza racional. Os contornos dessa batalha ganham certa nitidez quando Johnny Carter se vê diante da imaculada segurança dos médicos e enfermeiros do Hospital de Camarillo onde esteve internado. Vejamos como Johnny relata a Bruno sua irritação pela postura dos funcionários do hospital:

Bruno, esse sujeito e todos os outros sujeitos de Camarillo tinham certeza. Do quê, você quer saber? Não sei, juro, mas tinham certeza. [...] Alguns eram modestos e não se achavam infalíveis. Mas até o mais modesto se sentia seguro. Isso era o que me irritava, Bruno, que se sentissem seguros. Seguros de quê?, diga lá, quando eu, um pobre diabo com mais pestes que o demônio debaixo da pele, tinha bastante consciência para sentir que era tudo feito uma gelatina, que tudo ao redor tremia que só precisava prestar um pouco de atenção, sentir um pouco, calar um pouco, para descobrir os furos. Na porta, na cama: furos. Na mão, no jornal, no tempo, no ar: tudo cheio de furos, tudo esponja, tudo como um coador coando a si mesmo... Mas eles eram a ciência americana, você compreende, Bruno? (CORTÁZAR, 1994: 104)

É o próprio mundo, a própria “realidade imanente” que não possui a estabilidade pacífica que os hábitos e a mentalidade cientificista querem nos fazer crer. Por entrever a precariedade do real, Johnny emprega seu sax (e Cortázar sua máquina literária) para desvelar a complexidade do real, para desfazer as certezas, para ameaçar a segurança racional. Essa capacidade visionária de Johnny se manifesta também sob a forma de alucinações, de visões extraordinárias. Através dos “furos do mundo” o saxofonista vê paisagens se despedaçarem, vê o tempo virtual do passado retornar dentro do tempo atual, vê campos de urnas com cinzas. (CORTÁZAR, obra citada: 120) A leitura que fazemos de Cortázar, sob perspectiva imanente, não descarta a validade de interpretações divergentes. Uma das características da obra literária, que marca

sua riqueza, é a abertura a infinitas leituras. Entretanto, independentemente do ponto de vista, não se pode negar que a obra de Cortázar além de relacionar estreitamente o tempo fora dos eixos, as alucinações e a criação artística, também os contrapõe ao tempo cotidiano, às percepções habituais e às certezas científicas.

O conto “O perseguidor” não concentra sua força e seu valor literário na espinha dorsal de sua história. O enredo do conto pouco ou nada diz. O que vale são as micro-histórias transversais, os relatos de casos ocorridos, as reflexões estéticas do narrador, o testemunho de alucinações e a maneira tensa e problematizante com que toda história é narrada. Depois do convívio com Bruno em Paris, onde se encontrava para uma série de shows e gravações, Johnny volta para Nova Iorque (onde prossegue em sua trajetória de criação genial e autodestruição) e o conto dá um salto até o dia em que Bruno recebe a notícia de sua morte. Um final melancólico para Johnny, que “tinha ficado muito gordo e arfava ao caminhar” (CORTÁZAR, 1994: 131), e um final irônico do conto em que Bruno se regozija pela coincidência da morte de Johnny com a aparição da segunda edição de sua biografia, na qual pode incluir “uma nota necrológica redigida a todo vapor, e um fotografia do enterro onde apareciam vários jazzmen famosos.” (CORTÁZAR, obra citada: idem) Com a morte do saxofonista – com o fim do movimento de perseguição que colocava a todo instante a versão do crítico em perigo e não cessava de produzir diferenças, singularidades que alteravam o todo – Bruno pode considerar seu trabalho biográfico completo. E, com um final como este, Cortázar nos deixa a incômoda sensação de que toda perseguição é vã e de que a mediocridade da razão está sempre à espreita para triunfar. Mas, o que ainda é mais importante, também experimentamos a inusitada sensação de que é somente pela arte, pela perseguição artística ao impensável, que a vida encontra seu valor.

A viagem pelo território cortazariano volta ao seu início com o CD de Charlie Parker rodando no aparelho de som. Ritornelo em fuga, cristal do tempo, paradoxo sonoro os solos de Bird ainda estão presentes como um monumento que faz vacilar as certezas racionais. O conto de Cortázar, juntamente com a reprodução das gravações, parece reviver o tempo mítico da criação jazzística em que a busca constante da invenção constituía a tarefa de uma vida, mesmo que a ameaçasse com a destruição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLIEZ, Éric. Trad. Heloisa B. S. Rocha. *Deleuze, filosofia virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- ARNAUD, G. e CHESNEL, J. Trad. Isabel Couto. *Os grandes criadores do jazz*. Lisboa: Pergaminho, 1991.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BERENDT, J. Trad. Júlio Medáglio. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CORTÁZAR, Julio. Trad. Gloria Rodrigues. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. Trad. Remy Gorga, filho. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. Trad. Eric Nepomuceno. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- _____. Trad. Gloria Rodrigues. *Histórias de cronópios e de famas*. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- DELEUZE, Gilles. Trad. Stella Senra. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- _____. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. Trad. Peter Pál Pelbart. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. Trad. Peter Pál Pelbart. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. Trad. Suely Rolnik. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001. p. 148.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.