

Uma nota de *jazz*, um tom ao tempo: criações e profecias cortazarianas

Kamila Brumatti Bergamini (Ufes)

“Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy.”

Johnny, “El perseguidor”.

A guerra ao *establishment* cultural começa por uma fissura nos ponteiros do relógio. Estes na situação de incapazes de calibragem pelo tempo da expectativa racional formam a contraproposta temporal do músico norte-americano Johnny Carter, figura central do conto “El perseguidor”, publicado pela primeira vez em *Las armas secretas* (1959) e, *a posteriori*, em *El perseguidor y otros cuentos* (1967), coletânea de narrativas já editadas de Cortázar.

A história narrada de Johnny é bem simples; são os últimos momentos do músico, suas últimas turnês e gravações, acontecidas no estágio mais psicodélico de sua vida. Nessa preparação para o fim — aos poucos desmistificado do estigma da morte ocidental — Johnny enfrenta clínicas, doenças, fraquezas, privações, esfacelamentos que o conduzem à situação de “coágulo repugnante”, célula cênica de onde parte a narrativa de “El perseguidor”.

Do olhar do narrador Bruno, o conto apresenta Johnny Carter. Emoldura a descrição uma série ideológica que aos poucos se mostra falha. Essa série culmina na experiência-resposta do jornalista encarregado da biografia do gênio do *jazz*. Seu contato visual com o músico traduz-se na impressão: “Está en la peor de las miserias” (CORTÁZAR, 1994, p. 224). Talvez Johnny pensasse a mesma coisa de Bruno, esse condicionado a “raciocinar” o mundo, a captar apenas o pré-estabelecido das coisas e

do tempo, como Johnny logo lembra ao personagem: “Tú no haces más que contar el tiempo. [...] A todo le pones un número” (CORTÁZAR, 1994, p. 225). Situado na lógica cotidiana, Bruno desconhece a dificuldade de seu biografado em saber as datas, em ordenar a expectativa temporal em um “antes” e um “depois”, atados entre si por uma cola cultural invisível.

Na narrativa, o tempo verbal utilizado nas conversas de Johnny é de natureza misturada, invertida e, fundamentalmente, estranha ao uso. Sempre capta uma expectativa surpreendente, desconcertada da coerência dos tempos verbais. Só Johnny é capaz de criar frases como “Era uno de los peores saxos que nunca he tenido” ou “Esto lo estoy tocando mañana” (CORTÁZAR, 1994, p. 226) com a naturalidade de um ser conhecedor inquestionável de algo a mais sobre o tempo, o que comprova ser seu plano de referência pertencente a um universo outro. O artista utiliza-se de propriedades elásticas sobre a suposta cronologia dos acontecimentos, fato contextualizador de sua constante preocupação com o tempo público — para Johnny algo difícilimo de entendimento.

Em situações temporais ainda mais complexas, Johnny inaugura o embaralhamento dos eventos. É assim no episódio da morte de Bee. A dor da perda da filha chega-lhe muitas situações episódicas após a notícia de sua morte. Essa defasagem suturada por vários outros momentos narrativos cria uma expectativa desajustada de Johnny sobre o mundo. O artista lamenta profundamente a morte da menina, mas em momento desapropriado segundo a possibilidade cotidiana de comportamento. Na lógica, a dor de Johnny é falsa, por mera questão de *doxa* temporal. A crítica a essa leitura temporal não se esgota em “El perseguidor”. Anos após, o texto “Comportamento nos velórios”¹ satiriza em tom mais humorado a necessidade de comportamentos específicos diante da morte.

Se se pode compreender qualquer uma das frases e situações fragmentadas de Johnny por sentidos de equivalência, talvez o passo decisivo da

manobra seja na direção de entendê-las como construções temporais “reveladoras” e/ou “proféticas”. O músico dá os primeiros acordes de seu sentimento sobre os instantes por relações caleidoscópicas de montagem, “revelando” que o tempo é mais um tipo de substância ávida por manuseio criativo. Desse mosaico temporal, Johnny tira a unidade existencial que melhor esboça sua presença espacial na temporalidade, gerando “figuralidade” ao tempo, ou seja, “una representación figural del movimiento de la escritura y de su ideología” (ROSA, 2004, p. 203). A atitude acaba servindo também para desestabilizar a certeza sob a contação lógica do tempo, consolidada na cultura vigente como possibilidade única de real.

Esse eterno embate entre tempo físico e psicológico, entre aceitação e transformação do tempo alcança a transcendência sobre o assunto temporalidade, uma vez que libera o homem ao pensamento da forma como concebe a passagem e concatenação dos segundos. Muito além de mera sucessão linear — e não duvido do poder consecutivo dos fenômenos naturais — a segmentação de atos e acontecimentos ocupa perspectivas epistemológicas. Não à toa a modernidade retificou os caminhos da humanidade de modo a fazer o tempo seguir avante e “evoluir”. Nessa compreensão, só para se ter idéia, as guerras do século XX “seriam” acontecimentos menos atrozés que a Santa Inquisição. Por extensão, as conquistas culturais dos homens primitivos respondem por estágios “inferiores” (o adjetivo possui valor temporal e qualitativo) quando comparados ao acontecido séculos mais adiante.

Ora, se a sucessão temporal abre premissas de sentido, a coerência evêntica sobre perguntas como “O que esperar da situação?” e “Como se deve agir?” escudam afirmativas como “é tempo disto” e “não é hora de aquilo acontecer”. Fica nítida a preocupação de sentido com o tempo, preocupação esta que se apresenta criticamente na vida de Johnny, não em seu pensamento. A frase aparentemente paradoxal expõe o músico de uma maneira tão existencial a ponto de divorciá-lo do raciocínio.

Como o próprio Johnny diz, ele não consegue compreender nada, não consegue entender na forma de aporia uma realidade que desfila diante de seus olhos desejosa da experimentação direta e primitiva como ele o faz.

No sentido dado por Johnny Carter, o tempo cultural de Bruno é dimensão demasiado restrita; inviabiliza a vivência profunda perseguida pelo saxofonista. Assim, instrumentos de ruptura da coerência temporal, as drogas, a música e os sonhos são a possibilidade de respiro encontrada por Johnny a um mundo cronometrado para aquém de formas mais sensíveis de preenchimento espacial.

A relação tempo/ espaço é primordial na abolição do tempo da cultura. Desdobro a afirmação em duas situações discursivas do próprio perseguidor. A primeira delas quando diz:

La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (CORTÁZAR, 1994, p. 228).

A revelação de Johnny é obtusa. Estorna quase sem querer a exclusividade do tempo cultural do qual se originam as concepções de Bruno. Em efetivo, o músico encaminha o olhar para a extratemporalidade, ou seja, para a dialogia de duas maneiras de compreensão do tempo, uma linear, lógica e determinista, outra irracional, intuitiva e maleável, fazendo as duas conviverem entre si sem cerimônia, sem o choque dualista da exclusão de um dos estratos.

Logo a seguir Johnny completa: “Yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. [...] Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así” (CORTÁZAR, 1994, p. 229). Para o músico, sua expressão artística transforma-se em território de fusão, propício à solução (saída) do labirinto desse universo cartesiano de onde ele tenta livrar-se na busca ininterrupta por passagens para o Outro plano

vivencial, plano do reencontro consigo mesmo. Esse ser bestial, figura-Minotauro que na narrativa em questão responde pelo nome de Johnny, vive à caça do contato com portais de retorno para sua realidade mítica. Por isso, a abolição do tempo ser sobretudo deslocamento espacial.²

Viver é uma forma específica de tempo e para Johnny, vida é abolição de todos os relógios contínuos. Sua obsessão pelo *jazz*, por essa música repetitiva e cadenciada — notas sagradas de um ritual epifânico de reconciliação com a casa original — vem do transe provocado pelo som. Seu instrumento é “mais que um instrumento musical; é um sax contra o tempo” (ARRIGUCCI, 1995, p. 211). É tentativa desesperada de se sacar do cotidiano e voltar à morada dos deuses.

O paralelo de Johnny Carter com o mito maior do Novo Testamento vem do diálogo exposto. Jesus Cristo (nome com iniciais similares às do músico) também veio à Terra e teve sua permanência entre os homens “normais” sempre posta à prova. Seguindo leis de um mundo celeste e formulando outras tantas contraditórias para a existência vulgar, Jesus seguiu seu itinerário de busca transcendente até o dia da reconciliação total com seu Pai místico. O suplício e morte servem para Jesus, como para Johnny, de último subterfúgio na superação dos limites de uma realidade como que camisa-de-força para existência desses seres.

Não importam mediações para uma vida vivida em baixa intensidade. O sacrifício de Johnny em relação a si próprio demonstra a impaciência com esquemas de realidade capazes de produzir um vácuo entre o homem e o mundo. O manejo da palavra, justamente a estrutura que tenta cimentar esse vazio, transforma-se em adaptação ruidosa. Ao mesmo tempo em que exemplifica para Bruno seu sentimento de tempo fissurado, Johnny duvida da capacidade de expressão de um veículo tão abstrato como a linguagem; sempre se pergunta se “se puede decir así” da forma como disse, porque diz de coisas incapazes de tradução plena.

Música, comportamento, palavra. Cada maneira comunicativa de Johnny Carter é em certo sentido tradução, e tradução de ordem intersemiótica de experiências de um outro mundo. Desse modo, o músico é em si prenúncio profético, uma comunicação da diferença presente em um universo onde o real ainda é, mas de outra forma, e que pode ser acessado por condutas fronteiriças entre os dois planos. Para tanto é fundamental a falta de medo desse contato, a ponto de rejeitar a adaptabilidade do mundo pelo desconforto da presença do outro descoberto e, imediatamente, almejado. O desejo de Johnny é seu sentimento de in-saciedade do real; é também aquilo que o impele à busca, ausente de fim, do prazer absoluto.

Novamente o parentesco messiânico apresenta-se. Os sons celestiais do *jazzman* são em efetivo trombetas de anúncio de algo superior em relação ao já sabido. E sua mensagem é contundente. Encanta a Bruno o desprendimento do músico a todos os elementos cerceantes. Família, dinheiro, fama. Valores que poderiam prender qualquer outro homem nas tramas da satisfação plena com o plano real são inócuos no caso de Johnny. Tais referências não encontram no artista senão o ímpeto da destruição. Seria o caso de compará-lo a outro personagem messiânico, “o cobrador” do conto homônimo de Rubem Fonseca?

De fato, muitas similaridades apresentam-se, a começar pela postura destrutiva. Ambos encontram na destruição a maneira de desarticular um mundo que a eles se refere como deslocados. Usam ações e, sobretudo, linguagem violenta na afronta ao *establishment*. Além disso, cobrador e perseguidor marcam-se como figuras de um desejo ilimitado, transcendente ao prazer que podem conseguir em cada golpe revolucionário. Tiram sua falta existencial de um poço sem fundo, aplacado no máximo provisoriamente (em versos, drogas e barbárie, para o cobrador; em sons, drogas e loucura, para o perseguidor). Como o próprio nome reitera, não podem deixar de perseguir ou de cobrar; sem isso não seriam quem são.

Faço uma última e breve analogia estética entre as narrativas. Em “El perseguidor” Johnny é constantemente comparado a um macaco. Isso graças ao seu jeito irracional, que perpassa desde o olhar curioso da lógica humana à euforia bestial que lhe toma em situações inusitadas. É assim, por exemplo, quando Bruno o vê desnudo logo após o incêndio em seu quarto. O *pathos* irracional também conduz o cobrador. São palavras suas sobre si, palavras facilmente extensíveis a Johnny:

Quando satisfação meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar — dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, como um macaco (FONSECA, 2004, p. 281).

A distância decisiva entre um e outro está na proposta de ruptura de cada um deles. Se ambos se projetam na poética da falta, da ausência a ser perseguida e/ou cobrada, o que cada um entende como moeda de saldo estabelece um antagonismo de difícil conciliação. Johnny, nesse quesito, é muito mais transcendente.

O personagem de Fonseca reclama no fundo a adaptabilidade social negada, por mais que esta se transforme, no fim do relato, numa religião da destruição humana. Nada além de sua semelhança deve existir. A cobrança lembra a diferença como forma de superação do diferente ecoada no *slogan* “Se não se pode ser como eles, destrua-os”. No caso de Johnny seria mais pertinente afirmar: “Não posso ser como eles; prefiro minha destruição”. Nesse sentido, a perda dos referenciais sociais a Johnny lhe é positiva. Ao invés de catalisador dos ícones culturais, ele se desvencilha da tralha doxológica a fim de se sublevar contra o real.

A tudo Johnny perde: seu sax, suas gravações, as lembranças, as mulheres, a filha, a roupa, o dinheiro, a saúde e por fim até a vida. Seria uma espécie de preparação para o cruzar do túnel, lugar onde esses apetrechos não possuem valor qualquer? O fato é que Johnny ao se despojar das referências da realidade-razão

também renuncia a um universo de abstrações. Mostra a ineficácia desses símbolos cultural-econômico-sociais na metamorfose do ser para a dimensão original. Johnny não apenas destrói os fluxos de sentido, mas desconstrói a maneira tácita pela qual eles são naturalizados. Às avessas, o perseguidor prega novos preceitos. Entre notas de *jazz* e tons temporais, direciona a um novo modo de mirar.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994. v. 2.

FONSECA, Rubem. O cobrador. In: *64 contos de Rubem Fonseca*. Introdução de Tomás Eloy Martínez. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 272-286.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Uma crônica anacrônica, quer dizer: atemporal: *Los astronautas de la cosmopista*, de Julio Cortázar. In: SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira (Org.). *Vale a escrita? Poéticas, cenas e tramas da literatura*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/ Centro de Ciências Humanas e Naturais/ UFES, 2001. p. 294-297.

ROSA, Nicolás. Cortázar: los modos de la ficción. In: MANCINI, Adrian *et al.* *Ficciones argentinas: antología de lecturas críticas*. Comp. do Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004. p. 201-222.

Notas

¹ Micronarrativa presente no livro *História de cronópios e de famas*.

² Na narrativa *Los autonautas de la cosmopista* o desejo é inverso. Uma análise da atemporalidade na trama, feita pelo crítico Jorge Luiz do Nascimento, aponta a releitura do não-lugar que a autopista representa. O perímetro do deslocamento transforma-se em meta, dando à ação de viajar um sentido de “viajar para não chegar”. Cf. NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Uma crônica anacrônica, quer dizer: atemporal: *Los autonautas de la cosmopista*, de Julio Cortázar. In: SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira (Org.). *Vale a escrita? Poéticas, cenas e tramas da literatura*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/ Centro de Ciências Humanas e Naturais/ UFES, 2001. p. 294-297.