

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

DANIEL VALENTIM MANSUR

**LITERATURA BOP: A POÉTICA DO DESAPRENDIZADO ENTRE CHARLIE
PARKER E JULIO CORTÁZAR**

Juiz de Fora

2014

DANIEL VALENTIM MANSUR

**LITERATURA BOP: A POÉTICA DO DESAPRENDIZADO ENTRE CHARLIE
PARKER E JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pelo candidato Daniel Valentim Mansur, para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Professora Doutora Silvina
Liliana Carrizo

Juiz de Fora
2014

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, de onde não saio e para onde não volto. Pelo amor deles e pelas possibilidades do meu. Porque me comovem, sempre.

A Naná, sem quem não haveria nem graduação, e por ter vindo embora, e por nossas subdivisões de soma maior.

A meu tio Plínio, por me perguntar a cada quinze minutos se já havia terminado esta dissertação, durante os expedientes na Bartlebee em que eu sempre arranjava outra coisa para fazer.

A Silvina Carrizo, pela paciência com que foi obrigada a aturar um bicho acadêmico cru e arisco. Pela mão fundamental em todos os aspectos do trabalho, da formatação à composição, às descobertas de tantas obras que estavam por aí mas que, de repente, confluíam para Parker e Cortázar.

Ao colega Waldyr Imbroisi Rocha, que cedeu seu trabalho algumas vezes para que eu visse como as coisas deveriam ser feitas.

Ao professor Alexandre Faria, que, sem saber, me deu um empurrão de volta aos buracos de texto.

Ao professor Luiz Eduardo Castelões, pela aula de música na banca de qualificação, fundamental para que eu pudesse tocar a teoria sem feri-la – inadequadamente.

Aos professores André Monteiro, Jorge Nascimento e, novamente, Luiz Eduardo Castelões, presentes na banca deste trabalho, pela “delicadeza” com que denunciarão meus erros e lacunas.

A CAPES-REUNI, pelo contínuo financiamento desta pesquisa, mesmo depois do arrependimento.

Às prostitutas de rua de Ouahigouya, porque é possível imaginar suas pernas longas segurando todos os chãos no chão.

*O segredo do canto oriente. O chão quadriculado.
O azulejo forçado da fala – até que. Revela sua forma –
onde o barro fez-nos bonecos. Eu sei que eu não
sou um boneco. Nem tornei-me boneco. Sou um galo.
Rodando. Querendo o poleiro mais alto – para poder chamar.
Jorge Cardoso – Riscos da magia (2014)*

Toca Raul!
Domínio público

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar as formas de criação artística engendradas pelo escritor Julio Cortázar a partir da noção de poética e de desaprendizado que ele retira da musicalidade do saxofonista Charlie Parker, um dos precursores do bebop surgido na virada para a década de 1940. Focando obras literárias e críticas selecionadas, produzidas pelo autor entre as décadas de 1940 e 1960, tentamos demonstrar como a transformação de Parker em personagem de Cortázar (Parker-em-Cortázar), no conto “O perseguidor” (1959), consolida um processo poético de acesso à realidade como fonte de criação artística, em constante tensão com o outro lado de nossa moeda: o processo racional e científico de produção de conhecimento.

Palavras-chave: Poética; Desaprendizado; Música e Literatura; Literatura latino-americana.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the forms of artistic creation engendered by writer Julio Cortázar from the notion of poetics and unlearning he derives from the musicality of saxophonist Charlie Parker, one of the pioneers of bebop, emerged at the turn of the 1940s. Focusing on selected literary and critical works produced by the author between the 1940s and 1960s, we try to demonstrate how the transformation of Parker in a Cortázar's character (Parker-in-Cortázar), in the short story "O perseguidor" (1959), consolidates a poetic access to reality process as a source of artistic creation, in constant tension with the other side of our same coin: the rational and scientific process of knowledge production.

Key-words: Poetics; Unlearning; Music and Literature; Latin-american literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 CAPÍTULO 1 – OS SONS REDESCOBERTOS POR CHARLIE PARKER	12
2.1 O DIABO ULULANTE	24
2.2 PARKER <i>HAS LEFT THE BUILDING</i> – O JAZZ ENGOLE O BEBOP	40
2.3 O PERSEGUIDOR	48
3 CAPÍTULO 2 – AS ANALOGIAS REDESCOBERTAS POR CORTÁZAR	54
3.1 ANALOGIA COMO FORMA URGENTE DE O HOMEM APREENDER O MUNDO.....	55
3.2 A RAZÃO BATE À PORTA	65
3.3 DESAPRENDIZADO	72
4 CAPÍTULO 3 – UM MÉTODO ENTREVISTO	90
4.1 PRISIONEIRO ATADO COM FLORES	90
4.2 UM PARAFUSO EM TRÂNSITO: UM LIVRO SOBRE COMO LER UM LIVRO SOBRE COMO LER	108
5 CONCLUSÃO	135
6 ANEXO	138
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

1. INTRODUÇÃO

*para o intangível
conceitos
teses
modelos
promessas
demais*

Alexandre Faria – *venta não*, poema 58 (2013)

(...) Corta para um plano detalhe do rosto de Bird. Suado, a testa brilha, bigode e barba por fazer, o bico do saxofone, o olhar fixo além do foco. A câmera treme propositadamente, invasiva – efeito da utilização do zoom, em vez da aproximação da máquina –, às vezes perdendo o objeto, deixando a luz borrar o quadro. Escutamos apenas o som de sopros surdos no saxofone, de dedos velozmente pressionando as teclas, do atrito entre a alça do instrumento e o paletó. Corte brusco para um plano geral, com “Blues for Alice”¹ no tema, palco em primeiro plano, mesas ao fundo, todas ocupadas, o balcão do bar, O *barman* com cigarro aceso, secando um copo de uísque com sua toalhinha suja, a fumaça toma o ambiente. No canto superior direito do quadro, a porta de entrada. Enquanto um homem entra por aquele canto, a câmera se aproxima rapidamente e fixa-o no centro do plano, ajustando o foco, emulando o improviso característico dos cinedocumentários. Ele coloca um cigarro no canto da boca e acende-o, sem tirar os olhos do palco. Sopra a fumaça. Retira o caderninho e o lápis do bolso interno do paletó. Sorri timidamente. Seu nome é Bruno, biógrafo inventado.

Pelas mãos de Bruno, Charlie Parker será, pois, Johnny Carter, personagem central do conto “O perseguidor”, e introdutor, de acordo com o crítico Davi Arrigucci Jr. (2003), de uma nova poética no universo ficcional de Cortázar, a que discute os limites da linguagem, a busca pelo intangível na vida e na arte, pelo que não se oferece como conceito; apenas como fruição. Bruno fracassa em sua tentativa de solucionar Carter –

¹ <http://youtu.be/4s5FZBisaf8>

embora sua biografia eventualmente possa ser um sucesso comercial –, porque aquilo que Carter busca, o que poderia defini-lo como artista e como homem, é o que sempre escapa quando se engendra qualquer tentativa de explicação, de fixação de sentido. Da mesma forma, o biografado é o que sempre escapa ao biógrafo numa biografia.

Cientes dessa questão, nosso trabalho pretende recolher vestígios – não mais que vestígios – de uma transcrição de música em literatura; da sonoridade do saxofonista Charlie Parker em texto de Julio Cortázar; do desaprendizado no bebop ao desaprendizado na literatura. Da morte de Parker que germina Parker-em-Cortázar. Focamos o trabalho em obras literárias e críticas de Cortázar em que uma tensão entre duas formas de produção de conhecimento estão em evidência: de um lado, os procedimentos racionais e científicos, que produzem conhecimento utilitário e verificável, com relação de causa e efeito; e de outro, a poética, capaz de produzir conhecimento inútil, no sentido de não possuir aplicação prática além de sua própria fruição, no momento da fruição.

No primeiro capítulo, analisaremos o processo criativo do saxofonista Charlie Parker a partir de três ângulos, repetindo a cena imaginada no primeiro parágrafo desta introdução: primeiramente, centramos o foco em Parker, analisando alguns aspectos de sua obra musical, que revolucionou o jazz dos Estados Unidos na década de 1940 a partir do bebop – e teria rompido com o jazz, não fosse o “acordo” gerado no âmbito da indústria cultural, que reconectou-o ao gênero como uma evolução. Para tanto, utilizaremos: uma entrevista de Parker ao jornalista Michael Levin, publicada na revista *Downbeat*, um dos principais veículos de comunicação dedicados ao jazz – em atividade até os dias de hoje –, na edição de 9 de Setembro de 1949, em que o saxofonista tenta explicar como chegara ao desenvolvimento do bebop e fala sobre sua relação com o jazz daquele momento e sobre suas aspirações como músico; de um artigo de Gerhard Kubic sobre a musicalidade de

Parker a partir de uma matriz musical africana; de considerações do músico José Miguel Wisnik sobre música, e de vídeoaulas do músico Conn6m sobre o bebop.

Em seguida, abrimos para um plano geral, compreendendo palco, plateia, público e “casa”, para oferecer um panorama sobre a conjuntura social e econômica dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, que, de alguma maneira, exerceu influencia no mercado do jazz; e argumentamos como a maneira como Parker vislumbrava a música era um tanto diferente da forma como a comunidade artística acabou immortalizando o bebop. Nesta seção do trabalho, utilizamos o livro *Bird – The Legend of Charlie Parker*, em que o jornalista Robert Reisner compila textos, sobre o saxofonista, escritos por amigos, por empresários do ramo musical e por colegas de banda contemporâneos da época de surgimento do bebop; as noções de comunidade artística propostas pelo sociólogo – e também pianista – Howard S. Becker, em *Art Worlds*; e de textos do historiador Scott Deveaux, especializado em bebop.

A partir dessas duas abordagens, passamos ao *take* que mais interessa ao trabalho: a recepção da obra do saxofonista por Julio Cortázar, o surgimento de Parker-em-Cortázar, ou a transformação de Parker em modelo de criação artística. Analisamos o conto “O perseguidor”, que narra os últimos momentos da vida de Charlie Parker (Johnny Carter na obra), com a ajuda do crítico Davi Arrigucci Jr. (*O escorpião encalacrado*), e das noções de poética do músico e filósofo Antônio Jardim (*Música: vigência do pensar poético*). O objetivo que une os três ângulos mencionados é estabelecer Parker como figura singular dentro do bebop, diferenciando-o dos demais músicos pela maneira poética² com que encarava sua musicalidade.

² “Poética” nos termos propostos neste trabalho, especialmente no segundo capítulo, como método de produção de conhecimento que se contrapõe ao método racionalista e científico.

No segundo capítulo, começamos abordando o ensaio “Para uma poética”, de Cortázar, para retirarmos a noção de poética que o autor desenvolve a partir de considerações sobre a analogia como a maneira fundamentalmente humana de se acessar o mundo e de se produzir conhecimento. O autor une esse fazer poético à magia das crianças e das sociedades antigas, e estabelece a figura do poeta como o operador desse tipo de *poiesis* na contemporaneidade, não sem um caráter subversivo. Em seguida, contrapomos essa noção de poética à ciência como método racionalista e lógico de produção de conhecimento, utilizando obras em que ela é discutida por cientistas, como John Searle, David Chalmers e Lisa Randall; e por filósofos, como Antônio Jardim, Joel Rufino dos Santos e Paul Feyerabend. Finalmente, retomamos o conto “O perseguidor” para fazer o gancho argumentativo entre a discussão de Cortázar sobre a força poética das analogias e a noção de desaprendizado que propomos neste trabalho. No decorrer da tarefa, nos apoiamos em alguns textos em que o próprio Cortázar trata da música como fonte de um fazer poético na literatura; e nos textos críticos “La búsqueda del ‘yo’ al ‘nosotros’: génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar”, de Lida Aronne Amestoy, retirada do volume *Julio Cortázar – la isla final*; e *Cortázar – por uma antropologia poética*, do sociólogo Nestor García Canclini.

Encerrando o trabalho, no terceiro capítulo partimos para uma análise de outros dois textos em que a temática do perseguidor e da poética estão em evidência: o conto “As babas do diabo” e o romance *O jogo da amarelinha*, a partir de seus capítulos prescindíveis. No conto, tentamos desenvolver uma “cosmogonia da arte” segundo Cortázar, a partir das metáforas da máquina de escrever e da câmera fotográfica como supostas fontes “objetivas” – tsc tsc – de aproximação do mundo, ou de produção de conhecimento. Nesse ponto, trazemos à discussão textos dos filósofos Maurice Merleau-Ponty (“A Linguagem Indireta e As Vozes do Silêncio”) e de Gaston Bachelard (*A água e*

os sonhos) e considerações sobre estética fotográfica a partir do crítico François Soulages (*Estética da Fotografia – Perda e Permanência*).

Na seção sobre *O jogo da amarelinha*, retornamos a Parker-em-Cortázar e a Antônio Jardim na análise do que o filósofo chama de “pensar-música” em *Música: vigência do pensar poético*, e que está na raiz dos capítulos prescindíveis do romance, que discutem, a partir da figura do escritor Morelli, o fazer artístico. Recorremos, nesta etapa, além de aos textos citados, ao próprio Morelli, obviamente; ao Merleau-Ponty de “O olho e o espírito”, e à análise do maestro Nikolau Harnoncourt sobre a linguagem musical discursiva (*O discurso dos sons*).

Antes de darmos início à exposição, entretanto, faz-se necessária uma confissão: nosso conhecimento de teoria musical é restrito ao que foi exposto na seção 2.1 do trabalho, corrigido, em boa parte, após a banca de qualificação da pesquisa. Estudamos e batemos cabeça entre as fontes selecionadas para produzirmos a linha de argumentação adequada ao tema do trabalho, mas isso é tudo. No mais, confiamos no que não sabemos, tampouco, sobre o texto e a literatura.

2. CAPÍTULO 1: OS SONS REDESCOBERTOS POR CHARLIE PARKER

*Não consigo pensar em nenhum conhecimento mais feliz
que Este:
que é preciso tornar-se um iniciante.
um que escreve a primeira palavra antes de um
traço
de cem anos.*

Rainer Maria Rilke – Notas sobre a melodia das coisas (1898)

Neste primeiro capítulo, analisaremos o processo criativo do saxofonista Charlie Parker a partir de três ângulos complementares entre si: primeiramente analisamos alguns aspectos da obra musical do saxofonista, algo que, embora não tenha representado novidade nos termos gerais da história e teoria musicais, certamente rompeu com e revolucionou o jazz dos Estados Unidos na década de 1940 com a criação do bebop. Em seguida, oferecemos um panorama sobre as condições sócio-econômicas dos Estados Unidos que influenciaram mudanças na música popular e demonstramos como Parker encarava a música de forma bastante diversa da maneira com que o mercado e a comunidade artística receberam e immortalizaram o bebop. Finalmente, encerrando este capítulo, teremos um terceiro *take* sobre Parker – e aquele que mais nos interessa à pesquisa –, a recepção da obra do saxofonista por Julio Cortázar, e a transformação de Parker não apenas em personagem do referido autor, no conto “O Perseguidor” (1959); mas também em modelo – talvez a palavra mais adequada seja “método” – de criação artística.

Acreditamos que, a partir dessas três perspectivas, poderemos ter uma ideia bastante abrangente do que significou, naquele momento, a música de Charlie Parker e, conseqüentemente, o que foi possível transportar do fazer criativo do músico para a literatura de Cortázar, pois partimos de uma perspectiva abrangente, oferecendo aspectos

conjunturais da cena jazzística da época, mostrando o bebop como movimento artístico coletivo; depois centramos o foco em Parker, mostrando o mesmo bebop como pensado singularmente por ele e, finalmente, entre essas duas instâncias, chegamos a Parker-em-Cortázar, ou ao que, efetivamente, o escritor escolheu dar passagem da música de Bird a seu texto.

Charlie Parker será assassinado neste primeiro capítulo. Antes, contudo, será necessário deixá-lo viver até uma noite no início dos anos 40, chegar a um bar de Nova Iorque, milagrosamente sem ter perdido o saxofone – ou o penhorado –, pendurado em volta do pescoço. Será preciso alimentar um pouco mais sua sede por uísque ou por um “pico”, não para vê-lo inutilizado e distante, mas, pelo contrário, para que, na agonia do espaço (e do tempo) entre os momentos de letargia induzida, lhe doam mais os dedos e as costas e a cabeça – o som que está lá dentro –, e que tocar o saxofone seja uma forma de refletir sobre essa dor e sobre esse som – “enquanto ele sofre, não produz; refletindo sobre sua dor, entretanto, ele pode criar”³ (BLAKEY apud REISNER, 1977, p. 52)⁴. Pois fora numa noite dessas, num pequeno clube de Nova Iorque, no início dos anos de 1940, que Parker conseguiu “colocar para fora” o som que há tempos ele dizia ouvir apenas dentro de sua cabeça (PARKER apud LEVIN, 1949, §13), sem saber, ao certo, o que seria aquela manifestação musical latente. Eram tempos confusos, em que os negros morriam lutando ao lado dos brancos nas trincheiras europeias e asiáticas da Segunda Guerra Mundial; mas que também morriam lutando do lado oposto ao dos brancos, nas trincheiras domésticas da segregação racial nos Estados Unidos.

³ “*While he is suffering, he cannot produce; but while reflecting about his pain, he can create*”. Todas as traduções indicadas por notas foram feitas por nós, inclusive a tradução da edição crítica de *Rayuela*, de 1996.

⁴ A citação é do baterista Art Blakey sobre Charlie Parker, incluída no livro *Bird – The Legend of Charlie Parker*, em que o editor Robert G. Reisner compila reminiscências de mais de 80 amigos, familiares e colegas de profissão do músico para compor um painel biográfico do mesmo.

As duas frases anteriores, colocadas dessa forma, lado a lado, funcionam como um resumo do que pretendemos analisar nessa etapa inicial do capítulo. Na primeira, há a indicação de que a dita revolução musical teria sido algo interior ao músico que a provocara, e dessa forma, a arte, por extensão, seria fruto da genialidade de um sujeito. Na segunda, em contrapartida, temos uma informação sobre o contexto social e histórico em que o bebop surgira como movimento, e que não pode ser deixado de lado se tomarmos a arte como um fruto de seu tempo – embora jamais limitada a ele –, em que as criações de diferentes sujeitos respondem a ânsias sociais, coletivas.

A análise a que me refiro não significa a defesa de um dos lados, mas a percepção de que, na verdade, o que importa é a resistência desse mistério originário do mundo; importa usar isso, politicamente, contra a tomada do homem pela razão, contra o domínio da técnica, das ciências (não apenas as biológicas e exatas, como as humanas), contra o privilégio do racionalismo no acesso às engrenagens íntimas das coisas. Aqui interessa o vigor do mistério como método, e a insuficiência de qualquer resposta como força poética. Porque Parker é o que morre quando o investigo, e o som é o que morre quando música. Parker é o que crio e recrio a partir de vestígios, solos de saxofone que ouço durante e depois de tudo o que li e vi e que colore os cubismos de seu retrato em minha memória e de seus rabiscos na partitura. Esta é uma declaração de método de trabalho e de exposição.

Talvez não houvesse bebop sem Charlie Parker, mas o que significaria o bebop, ou que força de expressão teria o bebop, se ele não tivesse vindo de um negro que não se encaixava nas grandes orquestras de swing, dominadas, no plano social, pelos músicos brancos; e no artístico, pela “música para dançar”? Qual o sentido do bebop fora do debate – hoje esquecido –, sobre se o jazz segue ou não uma matriz linear e folclórica da música de raiz dos Estados Unidos? Por que criar uma escola, ou uma tradição musical, a partir de

algo que se dá como ruptura com a norma, se o bebop fosse apenas uma maneira singular de se harmonizar o som?

Nossa ideia é a de que o bebop, como movimento, é uma apropriação mercadológica da novidade harmônica desenvolvida por Parker, apropriação que atendeu a interesses que foram do movimento contra o racismo nos Estados Unidos à elevação do jazz à categoria de música para consumo de uma nova elite “educada” musicalmente, pois, como fora mencionado anteriormente, o bebop era música para se ouvir, não para o entretenimento mais imediato de servir de fundo para a dança de salão. Na verdade, como veremos mais adiante, a harmonia pensada por Parker não foi uma revolução – uma “novidade” ou ruptura propriamente ditas – se tomarmos como referência a teoria musical como um todo: muitos dos expedientes utilizados pelo saxofonista, como a substituição pelo trítono, por exemplo, já estavam presentes nas partituras europeias desde o século XVIII; mas é inegável que sua música tenha sido uma ruptura em relação ao que era produzido pelo jazz dos Estados Unidos naquele momento: o *ragtime* de Nova Orleans e o *swing* das grandes orquestras.

Por esse motivo, importa Parker como metáfora de ruptura, de rebeldia, de criador desenfreado, de mágico. Parker mesmo, entretanto, é o algo (o “isso”) que sempre escapa no movimento – e “ao” movimento. Parker só há como personagem, como o Johnny Carter de “O perseguidor”, conto de Cortázar inspirado nos momentos finais da vida do saxofonista, e que fora lançado na coletânea *As armas secretas* (1959); ou como o Parker algo de mito e de mártir, caricatura trágica da genialidade, personagem de histórias a que nos filiamos todos como membros de uma comunidade artística (palco, plateia, coxia e crítica inclusas) porque forjar de onde viemos talvez seja a maneira mais urgente (ou a única) de dizer aonde queremos ir. É o fundamento que faz com que a poesia épica, por

exemplo, forje o que queremos como povo; a lírica, o que quero como sujeito; e a pós-lírica, o que queremos enquanto movimento estético. O pós-lírico seria, aqui, uma adaptação do que o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto percebe, em seu artigo “Poesia e memória” (2000), na produção poética depois de Ezra Pound e de T. S. Elliot, quando a intertextualidade assume papel fundamental na composição do poema. Britto nos cabe assim: da narrativa épica de feitos heróicos, que cria um mito de comunidade singular; passou-se à lírica das memórias de infância e de amadurecimento pessoal, que cria um mito de sujeito singular e linear; e, finalmente, à pós-lírica das memórias lidas, que cria o mito de um movimento estético singular. Em suma, a biografia é substituída pela bibliografia no corpo do texto. É a maneira que utilizamos o que lemos – num sentido mais amplo de experimentação – que define o que queremos atingir esteticamente. Criamos linhagens entre mestres e, a partir do que fazemos com eles, também nos inserimos nelas. Não falo de repetição ou de devoção, mas de resignificação.

Um verso do rapper paulista Helião, em “A Periferia” – álbum *Guerreiro, guerreira* (2004), em parceria com Negra Li – resume de maneira brilhante essa ideia: “A saudade é resposta no rap”, tudo existe no trânsito, seja faísca ou placa; tradição é tanto peso quanto suporte. Diálogo e digestão. O presente trabalho, por exemplo, mesmo tratando de algo como uma ruptura, precisa montar uma tradição de rupturas. Parker morre para me dar paternidade e sentido, ou paternidade e presença: procurá-lo (a ele, o que sempre me escapa) define este estudo. E condena-o(me) ao fracasso.

Antes de partirmos para o estudo da musicalidade de Parker, precisamos instalar chão para alguns dos termos que utilizamos – até o momento, impunemente –, nesta breve abertura de discussão, com o objetivo de auxiliar na composição da imagem que ora propomos do saxofonista. Associamos, à Parker, uma ideia de magia (do músico como

artífice da magia) e, outra, de figura trágica, em constante movimento de tensão dentro do universo do mercado da música durante a Segunda Guerra Mundial. A concepção de magia será explorada no terceiro capítulo, ao analisarmos o ensaio “Para uma poética” (1954), de Cortázar, em que o autor estuda a capacidade de produzir analogias como o método mais urgente e inato de cognição humana. De qualquer forma, é necessário vincular a ideia de magia presente em Cortázar – e, conseqüentemente, no presente trabalho – à noção desenvolvida por Walter Benjamin em alguns de seus textos, como em “A doutrina das semelhanças” (1933), e em “Brinquedo e brincadeira – observações sobre uma obra monumental” (1928)⁵ e nas reminiscências de *Infância em Berlim por volta de 1900* (1950)⁶. Cortázar, como veremos mais tarde, em sua análise da força mágica das analogias, desenvolve o mesmo percurso de Benjamin com a “energia mimética”, algo como a força através da qual se pode perceber as semelhanças que a natureza produz (“apreensão mimética”). É preciso explicar, entretanto, que, para Benjamin, embora a natureza engendre as semelhanças, a capacidade de apreensão mimética é algo fundamentalmente humano; ou seja, as semelhanças não estão no mundo, nos objetos em si, mas são informações produzidas por cognição humana. Aqui, portanto, a mimese é uma forma de apreensão do mundo, de acesso à natureza, uma forma mágica de produção de conhecimento que, no decorrer da história, foi sendo transformada, migrando para outros espaços de nossas vidas:

Talvez não seja temerário supor que exista uma direção essencialmente unitária no desenvolvimento histórico dessa faculdade mimética.

À primeira vista, tal direção estaria na crescente fragilidade desse dom. Pois o universo do homem moderno parece conter aquelas

⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*, vol. I. Trad. ROUANET, Sérgio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – obras escolhidas*, vol. II. Trad. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues e BARBOSA, José Carlos Martins. São Paulo: Brasiliense, 1987.

correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos (BENJAMIN, 1987a, p. 109).

Não apenas entre os povos antigos e o homem moderno, mas também entre a criança e o adulto, pois o filósofo afirma que apesar desse aparente pouco espaço ocupado pela apreensão mimética no homem moderno, os jogos infantis estão impregnados dela, não se limitando à imitação do comportamento adulto: “a criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem” (BENJAMIN, 1987, p. 108). Resta saber, completa Benjamin, por que é importante, para a criança, o desenvolvimento dessa capacidade. Num pequeno comentário compilado de seus experimentos com mesalina, lançados postumamente sob o título *Über Haschisch* (1927-1934), Benjamin dá uma dica sobre essa questão. Na sessão de Maio de 1934 – e, portanto, no ano seguinte ao de “A doutrina das semelhanças” –, ele afirma, após 20 miligramas de mesalina injetados em sua coxa, que a origem da impertinência ou malcriadez [*ungezogenheit*] das crianças está na descoberta de que são incapazes de magia. Crescer, portanto, ou tornar-se adulto, não significa tornar-se mais forte (BENJAMIN, 2008, §5); pelo contrário, significa tornar-se incapaz, perder a capacidade de moinho de vento e de trem. Ora, se a impossibilidade de magia significa a impossibilidade da felicidade, porque está na raiz do sentimento de impertinência; a possibilidade (e apreensão) da magia representa, por sua vez, a possibilidade de felicidade. Giorgio Agamben, no breve ensaio “Magia e felicidade” incluído na obra *Profanações* (2005), resume este argumento da seguinte maneira:

As crianças, como os personagens das fábulas, sabem perfeitamente que, para serem felizes, precisam conquistar o apoio do gênio da garrafa, guardar em casa o burrinho-faz-dinheiro [asino cacabaiocchi] ou a galinha dos ovos de ouro. E, em todas as ocasiões, conhecer o lugar e a fórmula vale bem mais do que esforçar-se honestamente para atingir um objetivo. Magia significa, precisamente, que ninguém pode ser digno da felicidade, que, conforme os antigos sabiam, a felicidade à medida do

homem é sempre *hybris*, é sempre prepotência e excesso. Mas se alguém conseguir dobrar a sorte com o engano, se a felicidade depender não do que ele é, mas de uma noz encantada ou de um “abre-te-sésamo”, então, e só então, pode realmente considerar-se bem-aventurado (AGAMBEN, 2007, p. 20).

Retornando a Benjamin, é preciso esclarecer um pouco mais como a magia está ligada à capacidade mimética. Por essa expressão – “capacidade mimética” –, o filósofo não quer dizer somente algo tão óbvio quanto, por exemplo, reconhecer traços fisionômicos semelhantes, e sim uma vasta gama de procedimentos extra-sensíveis, significando, aqui, semelhanças “das quais não temos consciência ou que não percebemos de todo” (BENJAMIN, 1987a, p. 109). O que uma criança unifica entre um moinho de vento e si própria está além do vento que move circularmente membros e pás, trata-se de uma experiência única em que, sendo moinho, possuindo-o, a criança é mais criança; experiência irrecuperável, talvez, porque brincar de novo não é a simples repetição de um procedimento, mas, antes, um recomeço do zero, uma tentativa de resgate de um momento originário e intenso de felicidade ou de terror. É o que nos diz o filósofo no ensaio “Brinquedo e brincadeira – observações sobre uma obra monumental”:

Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. (...) é a transformação em hábito de uma experiência devastadora (BENJAMIN, 1987a, p. 253).

O exemplo oferecido por Benjamin para explicar a relação entre magia e a capacidade mimética, em povos antigos, é o da astrologia; em Cortázar, será o vodu. Em ambos os casos, temos, em comum, uma tentativa de controle da realidade por meio do engendramento de semelhanças extra-sensíveis. O posicionamento de astros pode

descrever o comportamento do homem: “devemos aceitar o princípio de que os processos celestes fossem imitáveis pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade contivesse prescrições para o manejo de uma semelhança preexistente” (BENJAMIN, 1987a, p. 109). Nesse ponto, chegamos ao espaço da magia no homem moderno: a linguagem. Benjamin transporta o processo envolvido na leitura dos astros para a atualidade da leitura de texto. De acordo com o filósofo, em toda experiência de leitura, pode haver dois componentes: o das semelhanças superficiais, como o reconhecimento dos agrupamentos de letras em palavras, de palavras em frases e assim por diante; e o das extra-sensíveis, em que “o contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago” (BENJAMIN, 1987a, p. 112).

Ler, no céu, a posição dos corpos celestes, e, nesse posicionamento, o futuro dos homens, é o duplo sentido da leitura a que Benjamin se refere, e que no decorrer de nossa história foi sendo concentrado na linguagem. É importante ressaltar a diferenciação que ele faz entre a escrita, onde estaria o primeiro sentido da leitura, o posicionamento organizado e fixo, e, portanto, conhecimento acumulado; e a oralidade da linguagem, o som da palavra (mesmo na leitura em silêncio, com o som das palavras reverberando na mente), que oferece a possibilidade do segundo componente da leitura, a das semelhanças extra-sensíveis, conhecimento efêmero e por vezes irrecuperável, que depende justamente da capacidade mimética de cada leitor. Vejamos o que Benjamin nos diz numa das passagens de seu livro *Infância em Berlim por volta de 1900*:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfileiro (BENJAMIN, 1987b, p. 73).

Ao orientar-se por uma cidade, utiliza-se do conhecimento acumulável e útil, da organização geográfica em regiões, bairros, ruas, sentidos de tráfego (no caso de automóveis), placas indicativas, semáforos, pontos fixos de referência, como lojas, prédios públicos, pontos turísticos, softwares e hardwares de GPS etc. Perder-se, por outro lado, é ter as horas como a sombra que atravessa a rua quando alguém está parado na esquina, aguardando o sinal verde; ou a luz que fez ontem uma ponte opalina entre duas nuvens.

No capítulo seguinte, veremos o mesmo tipo de raciocínio, desta vez operado Cortázar, analisando as relações entre magia e técnica do homem antigo ao moderno, da criança ao adulto; e a sobrevivência da magia na figura do poeta (como artífice da linguagem).

Por enquanto, a noção de desencanto com o mundo, da descoberta de incapacidade de magia está, ainda, no centro da segunda ideia que associamos à imagem de Parker: sua tragicidade. Da mesma forma como a magia, descrita por Agamben, nos dá acesso à felicidade – que, para o homem, é sempre *hybris* –, o sentido trágico a que nos referimos em nosso trabalho também passa exatamente pela ideia de que o homem, querendo inutilmente igualar-se à divindade – novamente a grandiloquência e o excesso – experimenta, no fracasso, a única possibilidade de existência. Em seu estudo sobre o trágico – *O nascimento do trágico – de Schiller a Nietzsche* (2006) –, o filósofo Roberto Machado afirma o seguinte, em análise da obra do poeta Hölderlin: “(...) o trágico é a experiência da *hybris*, da desmesura, da falta; o desejo entusiasta, furioso, de querer se igualar ao deus; a transgressão do limite que separa o humano do divino” (MACHADO, 2006, p. 158). No caso de Hölderlin, segundo o filósofo, o desejo de igualar-se ao divino significa a pretensão do saber absoluto através da filosofia moderna (MACHADO, 2006, p.

158); em outras palavras, da ciência, do racionalismo. A análise de Machado sobre Hölderlin parte da tragédia *A morte de Empédocles*, escrita entre 1798 e 1799, mas publicada postumamente, em 1910. De qualquer forma, temos um texto concebido e mais tarde recebido em tempos de guerra na Europa. No fim do século XVIII, a Alemanha estava nas trincheiras das batalhas da Revolução Francesa, e na passagem para a segunda década do século XX, os acordos de paz entre os impérios Austro-Húngaro e Russo estavam bem estremecidos por conta de conflitos nos Bálcãs, o que preparava o terreno para a Primeira Guerra. Os ideias iluministas de conquista da natureza, pelo homem, através da razão, vindos desde o século XVII, mostravam seu lado mais sombrio, de que o progresso tecnológico possuía uma agenda muito mais opressora que libertadora do homem, e isso, de certa forma, parecia impregnar de pessimismo a produção intelectual, o *zeitgeist*. O destino trágico está, como mencionamos, no fracasso. Incapazes de magia, depositamos a esperança na razão, e novamente nos decepcionamos. Antes do retiro, todos os deuses nos prometem felicidade.

Neste sentido de atmosfera influenciando o pensamento (e vice-versa), o ensaio de H. U. Gumbrecht, “Tragic sense of life”, do livro *Atmosphere, mood, stimmung – on a hidden potential of literature* (2012), oferece-nos uma perspectiva interessante sobre o trágico ao analisar as primeiras décadas do século XX, a melancolia que se abateu sobre a sociedade após a Primeira Guerra, interrompendo a era promissora iniciada com a *Belle Époque*:

Os Selvagens Anos 20 nos parecem uma dança frenética – esta, de qualquer maneira, é a imagem dos tempos, e ela não desvaneceu. Talvez fosse uma dança num vulcão oculto. Entretanto, como nós equacionamos dançar com estar vivo, e estar vivo – sem justificativa real alguma – com felicidade, é necessário dar uma segunda olhada. Ao fazermos isso, temos a sensação de que um clima desesperador de incerteza e desorientação profunda caracterizou a década⁷ (GUMBRECHT, 2012, p. 115).

⁷ “The Roaring Twenties strike us as a frenetic dance – this, at any rate, is an image of the times, and it has not faded. Perhaps it was a dance on a hidden volcano. Yet because we equate dancing

A desorientação a que o autor se refere dá-se em termos existenciais, em experiências individuais de vida e as subsequentes e diversificadas articulações filosóficas e artísticas. Mesmo admitindo-se o socialismo e o nascimento do fascismo de pano de fundo, ambos movimentos fortemente gregários e capazes de gerar um sentimento coletivo de otimismo e de certeza – “por motivos bem diferentes, é claro”⁸ (GUMBRECHT, 2012, p. 116) –, nenhum deles conseguia penetrar o espaço da existência individual: a felicidade estava perdida sob o aspecto de ponto de referência e possibilidade (GUMBRECHT, 2012, p. 116). Porque temos sempre a Segunda Guerra Mundial como a grande causadora das feridas do homem moderno, Gumbrecht afirma que nem sempre nos damos conta do quanto os anos entre 1914 e 1918 impactaram a maneira como as pessoas enxergavam as próprias vidas. Foi o momento da *Materialschlacht*, termo que significa, literalmente, “batalha de material”, um novo tipo de guerra que apostava exatamente nas tecnologias bélicas, na superioridade quantitativa ou qualitativa dos equipamentos de guerra. Nesse novo cenário, havia o sentimento de que inteligência e coragem, por exemplo, pilares de virtudes individuais, sequer seriam suficientes para aumentar as chances de sobrevivência de um combatente, o que acabou por gerar o que o autor chama de primeira “morte do sujeito” do tempos modernos (GUMBRECHT, 2012, p. 117), o fim do papel do herói. Se somarmos a isso uma situação de caos institucional no período entre as Guerras, enfraquecendo as autoridades a quem se confiava a manutenção da ordem social, e uma conjuntura de crise econômica, de inflação nas alturas culminando com a quebra da bolsa de Nova Iorque, temos um conjunto de cenas de crise, segundo Gumbrecht, unidas por uma atmosfera com a seguinte base epistemológica:

with being alive, and being alive – without any real justification – with happiness, it is necessary to take a second look. Doing so, we sense that a climate of despairing uncertainty and deep disorientation characterized the decade”.

⁸ *“For very different reasons, of course”.*

O sentimento de que o sujeito da cognição e o mundo dos objetos, no decorrer do século dezenove, foram ficando cada vez mais distantes entre si – até o ponto em que mesmo a certeza pré-teórica de se estar em contato com o mundo e com as coisas dentro dele estava desgastada⁹ (GUMBRECHT, 2012, p. 118).

Trata-se do mesmo tipo de desencanto que Machado retira do sentido de trágico em Hölderlin, mas, desta vez, com um efeito colateral diferente: a ideia de que um retorno ao arcaico ou elementar seria a única maneira de se reestabelecer a certeza sobre nossa relação – ou papel – no mundo. Em outras palavras, estamos, mais uma vez, tentando experimentar o momento de felicidade ou de terror do estranhamento – ou encantamento – com o mundo, uma nova possibilidade de magia. Temos o dadaísmo, o surrealismo, o irracionalismo, a filosofia de Heidegger propondo uma revisão ontológica do sentido do Ser, a partir de um retorno aos gregos e, um pouco mais à frente no século XX, Parker e o som que estava em sua cabeça.

2.1. O DIABO ULULANTE

Começemos por uma breve explicação sobre a novidade de Parker. Bebop é, na verdade, onomatopeia para uma quebra de ritmo bastante utilizada pelos *boppers*¹⁰, uma dupla de notas em colcheias (1/8 de um compasso de 4 tempos, cada) seguida de uma pausa:

(...) a parada rítmica, marca registrada – o par de colcheias, fonte onomatopeica da palavra bebop –, deixa o ouvinte à espera de algo mais

⁹ *“The feeling that the subject of cognition and the world of objects, over the course of the nineteenth century, had grown farther and farther apart – to the point that even the pre-theoretical certainty of being in contact with the world and the things within it had been exhausted”.*

¹⁰ Nome dado aos músicos do bebop.

(...). O *bopping* é inseparável da quebra – a hábil ruptura da expectativa natural de continuidade¹¹ (DEVEAUX, 1997, p. 267-268).

No plano harmônico-melódico, essa quebra no tempo servia para acentuar intervalos de notas conflituosos em relação ao tom da música – pensando na escala diatônica –, particularmente o mais dissonante dos intervalos de uma escala de sete tons, o trítono (ou quinta diminuta), um intervalo de três tons acima da nota fundamental (um semitom abaixo da quinta justa, por isso “diminuta”), exatamente o meio do caminho entre oitavas (intervalo de seis tons). O trítono foi chamado, durante muito tempo, de “intervalo do diabo”, ou de o “diabo na música”, como afirma José Miguel Wisnik:

O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a “falha” do trítono, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabolus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento da sua constituição (a sétima nota do ciclo de quintas), devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais (WISNIK, 2004, p. 83).

Depois o trítono começou a ser usado – ao lado de outros intervalos dissonantes –, por compositores europeus – em se tratando de música erudita –, como uma forma de expressar tensão, sempre por meio de técnicas como a passagem (em que as notas dissonantes são inseridas rapidamente entre intervalos consonantes, num movimento cromático ascendente ou descendente) e a suspensão (em que a dissonância “estica” a ansiedade do ouvinte por resolução até o último momento). O importante é ressaltar que, de qualquer forma, a dissonância era algo a ser “resolvido” musicalmente, um caminho rumo à placidez, e desde sempre representou um elemento de ruptura, de discórdia, uma pedra no meio do caminho, a incômoda sensação latente de efemeridade das coisas, de que tudo o que era sólido pudesse desmanchar no ar.

¹¹ “(...) *the trademark rhythmic ending – the eight-note pair that is the onomatopoeic source of the word bebop – leaves one expecting something more (...). The bopping is inseparable from the stopping – the artful disruption of the natural expectation of continuity*”.

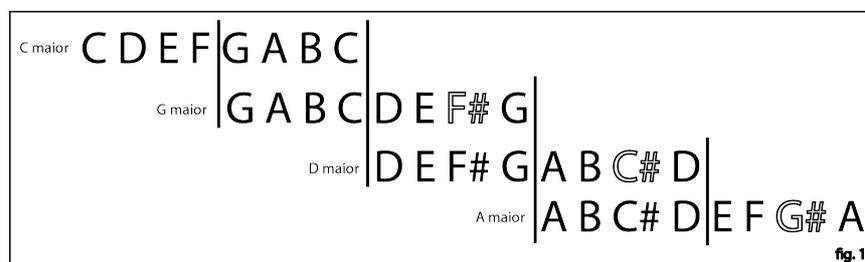
Voltando à música popular contemporânea dos boppers, a quinta diminuta também já era largamente usada pelo blues, embora apenas como nota de passagem, no cromatismo entre os intervalos de quarta e de quinta na escala pentatônica blueseira, esquentando o caminho melódico dentro da progressão de acordes bastante comum ao referido gênero musical, em doze compassos, intercalando a tônica (I) com a dominante (V) e a subdominante (IV), como segue: I – IV – I – V – IV – I. Embora possa ser encarada como uma *blue note*¹², ela jamais podia ser uma nota tão acentuada como a terça menor, por exemplo, o era nesse caso. No bebop, o trítone passou a ser a *blue note* por excelência, num processo de exacerbação da dissonância que de certa forma emulava o momento conturbado por que passavam os negros dos Estados Unidos, no início dos anos 40. Ressaltamos a quinta diminuta por esse caráter problemático na história da teoria musical, mas o bebop também abusava, por exemplo, de terças menores tocadas sobre acordes maiores, conferindo um sabor blueseiro à melodia ou, da mesma forma, de solos sugeridos por escalas maiores sobre acordes menores invertidos.

Resta explicar como Parker alterava a harmonia para conseguir inserir e ressaltar essas dissonâncias. É preciso ter em mente, entretanto, que não há apenas uma maneira de se analisar as mudanças iniciadas pelo bebop, assim como, paralelamente, não há apenas

¹² *Blue notes*, originalmente, são notas fora da afinação fixa da escala diatônica ocidental – afinação rígida que possibilitou, por exemplo, da criação dos instrumentos de teclas como o piano, e de instrumentos de corda trasteados (com “casas”) à utilização das partituras, na forma como as conhecemos, deixando de fora, em contrapartida, uma vasta gama de microtons (embora ainda alcançáveis por meio de efeitos ou de adaptações nos instrumentos, como as alavancas nas guitarras, por exemplo). Mais tarde, o termo passou a ser utilizado para designar intervalos menores e diminutos frequentes nas escalas do blues dos Estados Unidos, talvez na tentativa de se criar uma tradição entre esse gênero musical de raiz nos Estados Unidos e uma matriz africana de música folclórica e primitiva – em oposição à música de origem europeia –, em que não havia afinação fixa para os instrumentos, pois no caso do blues – e do jazz –, as *blue notes* são notadas, normalmente, um semitom abaixo da nota original da escala, e, portanto, perfeitamente possíveis de serem tocadas em qualquer instrumento europeu de afinação fixa, sem artifício algum, além de notadas sem dificuldades em partituras (Referência: TALLMADGE, William. *Blue notes and blue tonality*. In: *The black perspective in music*, vol. 12, No. 2 (Autumn, 1984). Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts, 1984).

uma maneira de se explicar o que essas mudanças representaram social e musicalmente. O que veremos a seguir é fruto de uma colagem de estudos sobre Parker, proveniente de artigos sobre bebop, como “Bebop: a case in point (The African matrix in jazz harmonic practices)”, de Gerhard Kubic; de vídeoaulas sobre bebop, como “Bebop Scales (vol. 1-10)”¹³, de Conn6m, e “Charlie Parker: The Genius of Bird”¹⁴, de Kcandfen, além da entrevista do saxofonista a Levin, já mencionada anteriormente.

Um dos expedientes mais utilizados por Bird em seus solos era a inclusão das quintas e nonas diminutas referentes ao acorde de quinto grau de uma determinada progressão de acordes, comumente um acorde de sétima dominante. Tomando a escala de C maior como exemplo, Parker conseguia encaixar, dentro do escopo de um G7 (composto por G B D F), as notas C# e G#, quinta e nona diminutas, respectivamente, em relação ao G, que, pela escala diatônica, estariam fora do tom. As notas fazem sentido, no caso de Parker, porque as escalas utilizadas pelo bebop se baseavam na escala diatônica acrescentada de sons presentes em séries harmônicas. Inicialmente vistas apenas como notas de passagem, elas passaram a fazer parte da própria composição de acordes, e podiam ser usadas na batida, em vez de apenas nos tempos fracos. Uma maneira de enxergar a construção dessas escalas é a seguinte: pegamos o ciclo de quintas a partir de C montando escalas maiores para cada uma delas, como vemos na fig. 1:



¹³ Conn6m. *Bebop Scales*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tDoxmZ7j3Ic&list=PL150E5D68E83A544D>>. Acesso em: 05/07/2013.

¹⁴ Kcandfen. <<http://www.youtube.com/watch?v=ETTZrISaqsg>>. Acesso em: 05/07/2013.

Percebemos que as escalas compartilham boa parte das sequências de notas. As últimas quatro notas da primeira são sempre as primeiras quatro notas da seguinte. Além disso, as escalas possuem apenas uma nota diferente em relação à escala imediatamente anterior, destacadas na figura. Se tomarmos o tom de C maior como referência e analisarmos a subdivisão da progressão de acordes entre os grupos de Tônica (I, iii, vi), Dominante (V, vii) e Subdominante (IV, ii), teremos o seguinte esquema:

Acordes tônicos: C, Em e Am;

Acordes dominantes: G e Bdim;

Acordes subdominantes: F e Dm.

Sobrepondo essas duas premissas, temos que, dentro de uma escala de C maior, tomando a progressão de acordes como base harmônica para a criação dos temas e improvisações no bebop, chegamos à figura 2 abaixo, com escalas maiores e menores harmônicas:

C maior (grau I, tônico)	C D E F G A B C
G maior (grau V, dominante)	G A B C D E F# G
D menor (grau ii, subdominante)	D E F G A B C# D
A menor (grau vi, tônico)	A B C D E F G# A

fig. 2

Ora, se os acordes dentro de um mesmo grupo se equivalem harmonicamente em sua função na estrutura da música, chegamos à conclusão de que, no tom C maior, dentro de acordes tônicos (C, Em e Am), podemos incluir G# na escala (respectivamente: C D E F G G# A B C/ E F G G# A B C D E/ A B C D E F G G# A); da mesma forma, sob acordes

dominantes (G e Bdim), podemos incluir F# (G A B C D E F F# G/ B C D E F F# G A B) e, finalmente, diante do grupo dos subdominantes (F e Dm), C# passa a fazer parte da escala (F G A B C C# D E F/ D E F G A B C C# D). Voltando ao início, dentro de um acorde dominante, ressaltar notas dissonantes como a quinta e a nona diminutas soa como um movimento de tensão entre instâncias da harmonia, pois a nota harmônica incluída no grupo subdominante (nesse caso, C#, enarmônico de Db) torna-se a quarta aumentada (o mesmo que quinta diminuta) no campo dominante; assim como a harmônica proveniente do grupo tônico (G#, enarmônico de Ab) torna-se a nona diminuta no campo dominante.

Obviamente, não temos, aqui, a pretensão de ir mais a fundo na teoria musical a partir dos expedientes do bebop. O que expusemos é apenas um dos procedimentos harmônicos utilizados por Parker dentro de um tom maior. Outras possibilidades de “harmonização de dissonâncias” (se é que tal expressão é possível) também eram utilizadas pelos *boppers*, como a substituição do trítono usada na progressão de acordes mais comum do jazz (ii subdominante – V dominante – I tônico), em que o acorde dominante era trocado por seu trítono por conta de um compartilhamento de notas fortes dentro de ambos os acordes, conferindo ao tema uma linha de baixo cromática descendente em meio tom, do ii ao I grau, bastante interessante harmonicamente¹⁵. Finalmente, além da inclusão das harmônicas nas escalas e da substituição de acordes, também podemos incluir outro truque de Parker. Na entrevista a Levin, Parker afirma que o som que estava em sua cabeça, e que ele não conseguia tocar, começou a se tornar realidade quando ele entendeu que, a partir das mudanças de alguns acordes, ele podia usar os intervalos mais altos (e mais fracos) da escala – como os intervalos de nona, décima-primeira e décima-terceira – como

¹⁵ Tomando como exemplo a mesma escala de C maior: um acorde de grau V, como G7 (G B D F), por exemplo, possui as mesmas notas B e F do acorde formado em seu trítono, Db7 (Db F Ab B), justamente as notas que conferem a qualidade do acorde (intervalos de terça e sétima). Com a substituição, em vez de Dm7 – G7 – C7, ficamos com o cromatismo de Dm7 – Db7 – C7.

linha melódica, e que isso seria a novidade do som. Não que Parker não se utilizasse disso, mas de acordo com Conn6m, apenas a utilização desses intervalos não se caracterizaria como a grande novidade do bebop, pois isso já era feito, antes dele, por Duke Ellington, e Art Tatum, por exemplo. Na última vídeo-aula (no. 10) da série *Bebop Scales* (ver nota 13), o músico afirma que “todos pensam que quando Parker fala sobre intervalos altos, ele se refere a tensões nas regiões mais altas dos acordes. (...) Eu acho que ele está falando sobre os harmônicos que soam quando os acordes soam”¹⁶ (CONN6M, 2012, 8’30 – 8’45). Essa ideia é bastante próxima ao que o pesquisador Gerhard Kubic, no mencionado artigo sobre a matriz africana do jazz, afirma sobre Parker:

Penso que ele [Parker] devia estar agudamente ciente, provavelmente desde criança, das débeis parciais mais altas de um timbre. Provavelmente, ele podia detectar harmônicas em ruídos de aparelhos domésticos até a sétima, nona e talvez a décima-terceira parciais. O ambiente auditivo pode estimular o desenvolvimento dessas percepções numa criança com o dom para isso, em longos momentos de solidão. (...) Penso que pessoas com esse tipo de processamento de informações acústicas ambientais tendem a crer superficial o sistema de afinação ocidental. Sob esse ponto de vista, as inclinações auditivas de Parker pendiam para o legado africano em sua vida, reconfirmado pela experiência do sistema tonal do blues, um universo sonoro conflituoso em relação às categorias de acordes diatônicos¹⁷ (KUBIC, 2005, §16).

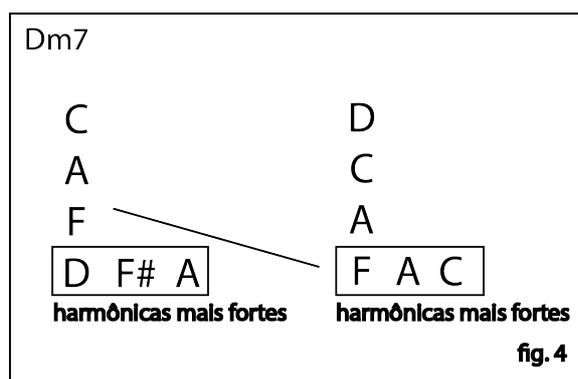
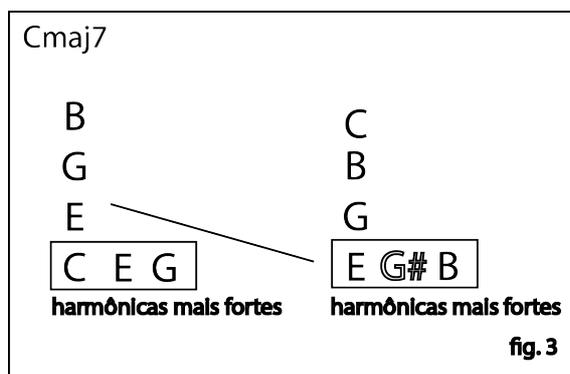
Tanto Kubic quanto Conn6m, cada um à sua maneira, deixam claro que os intervalos mais altos a que Parker se referia não eram intervalos dos acordes estendidos, mas intervalos harmônicos sugeridos pelos acordes modificados. A diferença fundamental

¹⁶ “Everybody is thinking that when Parker is talking about higher intervals, he’s talking about the tensions on top of chords. (...) I think he’s talking about the harmonics that sound when the chord is sounding”.

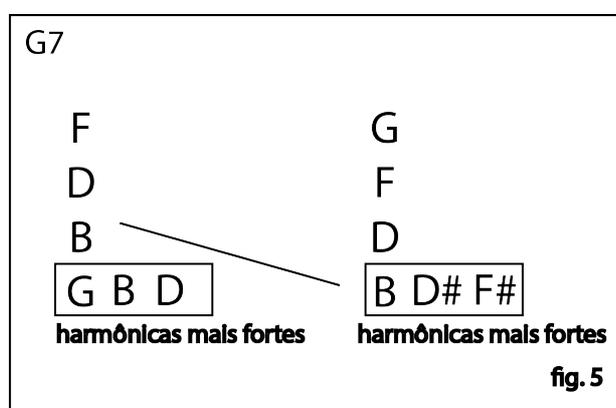
¹⁷ “I think he must have been acutely aware, probably since childhood, of the faint higher partials of a timbre. Probably he was able to detect harmonics in ordinary household noises to the seventh, ninth, and perhaps thirteenth partials. The auditory environment can stimulate in a gifted child the development of these perceptions in long, lonely hours. (...) I suppose that persons with this kind of auditory environmental processing will tend to find the Western tuning system and timbres shallow. In this sense, Parker’s auditory inclinations were the African legacy in his life, reconfirmed by the experience of the blues tonal system, a sound world at odds with the Western diatonic chord categories”.

aventada por essa mudança de foco é que o bebop passa de um caso particular dentro da teoria musical ou do jazz de então, para uma ruptura com a teoria e com o jazz, na medida em que subverte as regras de harmonização (aprendidas, criadas) em prol de um aspecto natural do som (esquecido ou não percebido), pois toda vez que soamos qualquer nota em qualquer instrumento, não estamos ouvindo apenas aquela nota, mas uma série de outras frequências mais altas, que incluem notas divergentes em relação à escala diatônica. Algumas dessas frequências, inclusive, nem podem ser “tocadas” em grande parte dos instrumentos por conta de restrições mecânicas de afinação. Num acorde, portanto, a quantidade de harmônicos é muito grande, e inverter as notas desse acorde causa, além da mudança imediata na qualidade do som, uma mudança também na força dos harmônicos presentes, pois a nota mais grave contém os harmônicos mais fortes. Vejamos como isso funciona:

Se pegarmos acordes de sétima, os mais comuns no jazz, e aplicarmos inversões em suas estruturas, teremos algo como as figuras 3 e 4:



No primeiro caso, o resultado é o mesmo obtido a partir da formação da escala do bebop que demonstramos anteriormente, com o G# entrando como harmônico no grupo dos acordes tônicos. No caso do grau ii (Dm7), subdominante, a inversão resulta numa harmônica sem diferenças, mas há um intervalo interessante na série harmônica do acorde original, que resulta numa linha melódica de solo em tom maior sobre um acorde em tom menor – pois incluiríamos o F#, presente numa escala de D num acorde Dm. O mesmo ocorre no grupo dominante (fig. 5):



Em todo caso, percebe-se que Parker busca a inclusão de notas pertencentes ao escopo harmônico dos acordes, embora fora da escala diatônica. O som que estava ao seu redor, como ruído, como metáfora da magia que abandonamos diante de um projeto civilizatório:

O ouvido aguçado de Parker, e o som rico em tons harmônicos do saxofone alto, foram fatores predominantes que o fizeram redescobrir o mundo complexo de timbres como fonte de construção melódica, exatamente como os tocadores de xilofone do Norte de Moçambique escutam a “madeira” de seus mangwilos ou mangolongondos, escutam os “espíritos” lá dentro, quando os afinam¹⁸ (KUBIC. 2005, §17).

Essa declaração de Kubic servirá de base para o que queremos investigar de Parker-em-Cortázar, nos próximos capítulos, o caráter da arte como lugar de resistência

¹⁸ “Parker's acute ear, and the overtone-rich sound of the alto saxophone, were the predominant factors that made him rediscover the world of complex timbres as resources for melodic construction, just as much as the northern Mozambican xylophone players listen "to the wood" of their mangwilo or mangolongondo, to those "spirits" inside, when they tune it”.

poética frente a um mundo dominado cada vez mais pela técnica, pela visão de que o homem se resume à razão, ou de que a razão é o próprio humano do homem. É preciso ressaltar, entretanto, que tal argumento envolvendo a série harmônica é mais especulativo que prático, pois, obviamente, todas as notas *tocadas* dos acordes são muito mais proeminentes que quaisquer outras do campo harmônico. Por outro lado, levando-se em consideração o fato de que a música de Parker interessa ao trabalho mais pelo lado de sua recepção na comunidade artística do que por seu estudo dentro da própria teoria musical, acreditamos que não há prejuízo epistemológico no fato de assumir tal caráter argumentativo.

Por enquanto, continuamos com o bebop. Não apenas melódica ou harmonicamente, mas ritmicamente, o novo gênero estava sempre lutando contra o *bom andamento*, contra a resolução. Por que a música se resolveria, se nada na vida demonstrava essa mesma vontade? A própria estrutura de uma peça jazzística, mesmo antes do bebop, já podia funcionar como representação da impossibilidade de conclusão na vida, pois não há limite de tempo, não há início ou fim predefinidos: há apenas um tema sugerido, e um diálogo entre os músicos, num constante movimento de afastamento (solo) e de aproximação (tema). Se a música termina é porque alguém tem que ir embora, porque é preciso tempo para os reclames, porque o rolo de fita acabou, porque o bar vai fechar, ou porque alguém bateu na porta.

Com o bebop, e nesse ponto fazemos questão de precisar: com o bebop de Parker, essa inconclusão foi levada às últimas consequências, com uma forma de tocar que acentuava as ditas batidas fracas do compasso (segundo e quarto tempos de um compasso quaternário), numa flutuação constante que ressaltava o caráter frágil do tempo – a ideia de que tudo pode, a qualquer momento, sair do trilho, escapar do controle – ao mesmo tempo em que conferia força ao que ele chamava de “*pretty notes*”, as notas belas, sempre

dissonantes, como a já mencionada quinta diminuta, além de intervalos de nona e de décima-terceira e as notas harmônicas que discutimos anteriormente. Parker deliberadamente tirou o jazz do salão, tirou dele a função de marcar o ritmo da dança, colocou a música no primeiro plano, na verdade sua instabilidade última, pois se, para os dançarinos-ouvintes, o que arrancava a música do ruído era seu caráter de conformidade a uma batida constante e seu movimento de tensão sonora rumo à inescapável resolução; para Parker, a música estava no oposto disso: na negação de um sentido prático ao tempo e ao tom, na descoberta da beleza pelo estranhamento – não pela adequação.

Instigado a continuar, ele (Parker) disse que uma característica distinta do bop é sua forte inclinação para a questão rítmica. A batida numa banda de bop vem com a música, contra ela, suportando-a, disse Charlie. Ela [a batida] a carrega, a ajuda. Ajuda é a grande coisa. **Não há continuidade de batida, um nheco-nheco constante. O Jazz tem isso, e por isso o bop é mais flexível**¹⁹ (LEVIN, 1949, §5-6) (Grifo nosso).

Percebe-se que Parker faz uma clara distinção entre jazz e bebop no sentido de que o primeiro é construído pela continuidade da batida (o que possibilita a dança²⁰ e favorece o consumo da música como entretenimento puro e simples), enquanto no segundo a batida relaciona-se com a música de forma tensa e instável. Fizemos questão de destacar o bebop de Parker em relação a uma noção mais geral do gênero porque essa vontade expressa de ir contra a corrente do entretenimento era uma idiossincrasia do referido saxofonista; não se tratava de um ideal a que todos os músicos dessa nova onda aspiravam. Pode-se observar isso na fala do trompetista Dizzy Gillespie, amigo e parceiro musical de Parker – também considerado precursor do bebop –, em entrevista veiculada na edição

¹⁹ “*Pushed further, he (Parker) said that a distinctive feature of bop is its strong feeling for beat. The beat in a bop band is with the music, against it, behind it, Charlie said. It pushes it. It helps it. Help is the big thing. It has no continuity of beat, no steady chug-chug. Jazz has, and thats why bop is more flexible*”.

²⁰ Por dança, neste momento, referimo-nos unicamente à dança de salão praticada nas décadas de 1930 e 1940 nos Estados Unidos, ao som das orquestras de *swing*.

seguinte da mesma revista *Downbeat*, pouco depois de um mês das declarações do saxofonista:

Esta falta de uma batida contínua, segundo Dizzy, é o que há de errado no bop hoje.

“Bop é parte do jazz”, disse Dizzy, “e jazz é para ser dançado. **O problema do bop como tocado hoje é que as pessoas não podem dançá-lo. Elas não escutam aquelas quatro batidas.** Jamais levaremos o bop a uma grande audiência até que se possa dançá-lo. Enquanto se está dançando, ninguém liga se você está tocando uma 5ª diminuta ou uma 129ª rompida²¹ (WILSON, 1949, §3-4) (Grifo nosso)

Em Parker, o ritmo quebrado e imprevisível era essencial a seu fazer musical, por reforçar o aspecto de “quebra de promessa” – ver citação de Deveaux, na página 13) – iniciado na melodia: ao ouvido acostumado à tonalidade ocidental na música, todas as notas da escala (e falamos ainda das notas “corretas” de uma escala), excetuando-se a tônica, necessitam de uma resolução, em maior ou menor grau, pois nossos ouvidos sempre esperam a tônica como a conclusão da música. Sem conhecermos de teoria musical, somos capazes de adivinhar aquela última nota do último fraseado de boa parte do cancionário ocidental, porque ela representa o repouso, a conclusão, a certeza, o controle sobre o som, o som domado e previsto. Acentuar as dissonâncias, colocá-las numa posição de repouso durante o solo, é não resolver a música escancaradamente, é deixá-la em aberto, assumir a insuficiência da teoria musical para domar o som; é deixar correr solto seu *diabolus*, o isso que escapa ao controle e que, em última instância, representa o quanto é sempre frágil qualquer construção sobre a realidade, qualquer unidade sobre a matéria, qualquer razão sobre o caos.

Figurativamente, ao dar ênfase à quinta diminuta, Parker estava revelando que, no seio da música (construção, unidade, razão), no seu centro, e, por analogia, em sua

²¹ “*This lack of a steady beat, according to Dizzy, is what is wrong with bop today.*

“*Bop is part of jazz,*” Dizzy said, “*And jazz music is to dance to. **The trouble with bop as it’s played now is that people can’t dance to it. They don’t hear those four beats.** We’ll never get bop across to a wide audience until they can dance to it. They’re not particular about whether you’re playing a flatted fifth or a ruptured 129th as long as they can dance”.*

essência, estava seu caráter destruidor, o som²² (realidade, matéria, caos), pois, como mencionamos anteriormente, o trítono é um intervalo exatamente de meia oitava, no centro do caminho entre C-C, D-D, E-E etc., ou a pedra no meio do caminho da unidade. No centro do intervalo mais estável da música, revela-se o mais instável, “a dissonância incontornável” nas palavras de Wisnik (2004, p. 83). De certa forma, a teoria destrói o objeto ao tentar representá-lo, como uma imagem de santo que revela, na verdade, que o santo é ausente. O som, como matéria crua, é o que desaparece para que surja a música: a noção de consonância e de dissonância não existe no som, apenas em sua recriação como música. Por isso, não podemos dizer, de forma alguma, que a dissonância nega a música – ela, no mínimo, a reforça como parâmetro de definição harmônica –, ou que o som é a dissonância enquanto música é consonância. O que queremos dizer aqui é simplesmente que evidenciar a dissonância *como música* revela a fragilidade do que é música. É esta a potência destruidora do trítono no bebop, da busca de Parker pelas harmônicas sugeridas nos acordes como fonte melódica, a potência destruidora que Cortázar transporta para sua literatura.

Ora, como levar essa questão para a “comissão de frente” da música, se com a música quer-se apenas que se dance? Para usar a expressão de Parker na citação anterior de sua entrevista a Levin, se o ritmo não “ajuda” a música, se não quebra o passo do dançarino, se não quebra a promessa de continuidade ao ouvinte, tudo não teria sido em vão? Por que bebop se for para marcar os quatro tempos do compasso, como no jazz e

²² Neste ponto, é importante esclarecer que a dicotomia que estabelecemos entre música e som foi apenas uma licença de estilo, cuja ideia poderia ser expressada da mesma forma pela contraposição entre teoria musical e música, por exemplo, tomando música como objeto e teoria musical como a construção sobre ela. A opção segue o princípio de que música, independente de qualquer gênero, história, teoria, tipo ou origem, modal, tonal, serial, africana, europeia, popular, erudita, folclórica, pentatônica, heptatônica, pressupõe uma utilização humana do som, o que, por sua vez, pressupõe uma construção de sentido sobre uma matéria alheia (objeto, fonte), neste caso, uma propriedade da matéria, que é a de transmitir sinais e padrões de movimento através de si: “Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 2004, p. 17-18).

como queria Gillespie? Hoje o bebop é um subgênero do jazz, perfeitamente enfileirado em sua longa tradição evolutiva; suas escalas tornaram-se escola e a utilização dos intervalos dissonantes nos solos, com suas respectivas substituições de acordes, são ensinados até em vídeos no youtube (basta fazer uma rápida pesquisa por *tritone* ou *flatted fifth*). Dizzy viveu longamente, até seus 75 anos, ganhou Grammy pelo conjunto da obra, participou de programas de TV como *Vila Sésamo*, *The Cosby Show* e *Os Muppets*, lecionou na Universidade da Califórnia, ganhou estrela na calçada da fama de Hollywood, estátua em sua cidade natal (Cheraw, na Carolina do Sul) e a Ordem das Artes e das Letras, pelo Ministério da Cultura da França. Parker morreu aos 34, de pneumonia lobar, sozinho, pobre, num quarto de hotel, bêbado e viciado em heroína; se tornou ícone da geração beat e personagem de uma narrativa de Cortázar. O capítulo de Gillespie em *Bird – The Legend of Charlie Parker*, de Robert Reisner, sobre o amigo e “companheiro de revolução” é bastante revelador em relação à maneira como ambos encaravam a música. A seguir, transcrevemos o trecho mais significativo:

Durante os anos da Guerra, quando os apartamentos eram escassos, como o são agora, minha esposa e eu encontramos um local bem confortável. Para evitar reclamações sobre barulho, eu praticava num estúdio e me abstinha de quaisquer cadências no trompete à noite. Três da manhã, a campainha soou e eu abri a porta até onde a corrente permitia. Era o Bird, corneta na mão, e ele disse, “Deixa eu entrar, Diz. Eu consegui; você tem que ouvir isso que eu criei.” Eu já vinha anotando os solos de Bird na partitura, algo que ele nunca teve a paciência de fazer. “Agora não”, eu disse, “mais tarde, cara, amanhã.” “Não,” Bird suplicou, “Eu não vou me lembrar disso amanhã; está na minha cabeça agora; deixa eu entrar por favor.” Do outro quarto, minha mulher gritou “Bota ele pra fora,” e eu fechei a porta obedientemente em sua cara. Parker, então, levou a corneta à boca e tocou a música no corredor. Peguei papel e caneta e anotei, do outro lado da porta²³ (GILLESPIE apud REISNER, 1977, p. 94).

²³ “During the war years when apartments were scarce, as they still are, my wife and I found a place which was comfortable. In order to avoid any complaints about noise, I did all my practicing in a studio and refrained from any trumpet cadenzas in the evening. Three in the morning the doorbell rang, and I opened it as far as the latch chain permitted. There was Bird, horn in hand, and he says, “Let me in, Diz, I’ve got it; you must hear this thing I’ve worked out.” I had been putting down Bird’s solos on paper, which is something Bird never had the patience for himself. “Not now,” I said. “Later, man, tomorrow.” “No,” Bird cried. “I won’t remember it tomorrow; it’s in my head now; let me in please.” From the other room, my wife yelled, “Throw him out,” and

Gillespie era profissional, possuía horário fixo e local de prática, anotava seus estudos – e os de Parker – em partituras, sistematizando o bebop. Chegou a montar, ainda nos anos 40, uma *big band* para tocar músicas de acordo com essas novidades harmônicas, o que exigia comprometimento empresarial e forte capacidade de gerenciamento de pessoas. Bird não aparentava ter esse tino comercial, andava sempre com seu sax alto nas mãos, embora às vezes o perdesse em bancos de praça ou de metrô após uma dose de opiáceos. Sua relação com a música era um tanto visceral, urgente e apaixonada. Exatamente o tipo de paixão artística icônica, imagem de virtuoso atormentado, obsessivo, de que precisamos como símbolo para justificar novos nichos de mercado. Adoramos tê-los por perto, para anotarmos o que eles fazem e falarmos sobre eles em entrevistas ou em conversas de bar; em contos ou em peças acadêmicas como esta. São eles que se ausentam para que nos apropriemos do signo; do domado, aparado e polido signo. Parker não era um rebelde, mas uma figura trágica, grande e desengonçada – o sax alto parecia uma miniatura em suas mãos, como um saxofone de brinquedo para crianças –, de fala mansa e educada (eventuais arroubos paranóicos à parte). A rebeldia, no caso de Bird, quando muito, estava apenas no fato de ser inadequado ao mercado na forma de um agente de mercado, como Dizzy o era, agitando a indústria cultural, sistematizando as ações em prol de um aproveitamento comercial do bebop. A função de Bird era a de virgem sacrificada, a de pureza que se consome como signo para que a pureza como produto seja reproduzida e vendida em escala industrial. Leiamos mais um pequeno trecho da entrevista de Parker à

Downbeat:

Os caras dizem, aqui está o bop, ele [Parker] explica. Tchã! Eles dizem, aqui está algo com que podemos fazer dinheiro. Tchã! Aqui está um

I obediently slammed the door in Bird's face. Parker then took his horn to his mouth and played the tune in the hallway. I grabbed pencil and paper and took it down from the other side of the door”.

comediante. Tchã! Aqui está um cara que fala engraçado. Charlie balança a cabeça tristemente²⁴ (LEVIN, 1949, §19).

Uma fala que, ao lado de: “Charlie insiste, música é a experiência de cada um, os pensamentos, a sabedoria de cada um. Se você não a vive, ela não vai atravessar sua corneta”²⁵ (LEVIN, 1949, §10), e de “Você tem que fazer desse jeito, ele explica, você tem que estar aqui [EUA] para as coisas comerciais e na França pelas instalações para relaxamento”²⁶ (PARKER apud LEVIN, 1949, §29), reflete a impossibilidade de seu discurso como agenciador comercial do bebop e seu lado ingênuo e sonhador, afinal de contas, trata-se de um viciado em heroína – que penhorava o saxofone para comprar a droga, que faltava a shows ou que solicitava pagamento adiantado por apresentações, gastando o dinheiro todo em uísque na mesma noite, antes mesmo de subir no palco (REISNER, 1977, p. 144) – afirmando que dividiria seu tempo entre os Estados Unidos e Paris como forma de alternar o lado comercial e espiritual em busca de equilíbrio para a profissão. O que Parker toca é anotado e repetido; o que ele faz ou diz, relatado como curiosidade, como reforço do mito (lembremo-nos de que Dizzy bateu a porta na cara de um incômodo Bird, mas que anotou, na partitura, o que o saxofonista acabara tocando no hall de seu prédio, às três da manhã). Parker criticando o mercado não bate de frente com o mercado: reforça-o porque o que está sendo vendido é exatamente sua tragicidade.

²⁴ “Some guys said, Here’s bop, he [Parker] explains. Wham! They said, Here’s something we can make money on. Wham! Here’s a comedian. Wham! Here’s a guy who talks funny talk. Charlie shakes his head sadly”.

²⁵ “Charlie insists, Music is your own experience, your thoughts, your wisdom. If you don’t live it, it won’t come out of your horn”.

²⁶ “You’ve got to do it that way, he explains. You’ve got to be here (EUA) for the commercial things and in France for relaxing facilities”.

2.2 PARKER HAS LEFT THE BUILDING – O JAZZ ENGOLE O BEBOP

*Everybody is gonn' respect the shooter
But the one in front of the gun lives forever*
Kendrick Lamar – Money trees (2013)

Para essa segunda perspectiva sobre o bebop, num plano mais geral, optamos pela utilização de um estudo do sociólogo Howard S. Becker sobre a indústria cultural, chamado *Art Worlds* (1982), primeiramente porque Becker, antes de ser sociólogo, foi pianista e, na época em que o bebop estava surgindo em Nova Iorque, ele estava tocando, ainda muito jovem, com vinte e poucos anos, em bares e puteiros de Chicago, como o próprio relata na introdução do livro, e isso sempre conta muitos pontos em qualquer currículo; e porque sua contribuição à sociologia da arte possui um viés que havia sido pouco explorado até então: o do cotidiano da produção artística, encarando as obras como um “espaço” de tensões entre os mais diversos agentes, artistas, produtores, fornecedores de material, mídia, público, todos formadores de uma “comunidade artística”.

Ao contrário do que havia de teoria em sociologia da arte até aquele momento, segundo o próprio, ainda na introdução do trabalho, Becker não estava preocupado com o julgamento estético das obras, com o valor artístico ou com a filosofia da arte, mas nas próprias engrenagens práticas do processo de produção, na divisão de trabalho e nos trabalhadores, uma visão desmistificadora da arte e bastante próxima ao que vemos acontecer atualmente no Brasil, por exemplo, com o *Fora do Eixo* e sua rede múltipla de realizadores sob um lema de trabalho como *Artista igual pedreiro* (título do álbum de estreia da banda Macaco Bong, de 2008, uma das líderes e precursoras do movimento, ao lado de Pablo Capilé). Optamos por esse tipo de abordagem porque na seção anterior já fizemos uma análise estética da música de Parker, e centrada nele como artífice do bebop,

em sua genialidade. Agora, partimos para o outro lado da moeda, para o bebop fruto do meio artístico e social da época.

Todo o desenvolvimento da argumentação a respeito do surgimento do Bebop, nesta seção do capítulo, tenta compor um panorama sobre como o período da Guerra e suas consequências econômicas e sociais foram moldando as oportunidades para o desenvolvimento de um novo “acordo gerado” – para usar uma expressão do próprio Becker – na comunidade artística da cena jazzística para que se levasse o bebop ao topo da cadeia evolutiva do jazz e, conseqüentemente, a seu sucesso comercial: usar tanto as novidades desenvolvidas por Bird quanto toda a tradição do jazz como base ou capital cultural para a sustentação de um novo nicho de mercado. A aparente contradição entre jazz e bebop foi resolvida com um artil: assumido como uma evolução, (1) o bebop conferia ao jazz uma posição de música artística (em oposição tanto à música meramente comercial quanto à folclórica), enquanto (2) recebia, em troca, uma substância, um corpo com história suficiente para que pudesse ser observado com seriedade. Foi a partir do bebop que se começou a falar em jazz como “música erudita” americana, mas uma música erudita que apontava sua origem não para a Europa, mas para a África, justamente num momento em que se tornava insustentável uma sociedade em que os negros lutavam pelo país (EUA) na Segunda Guerra Mundial enquanto eram segregados domesticamente. Um dos grandes estudiosos da música negra dos Estados Unidos, o historiador Scott Deveaux, num texto intitulado “Constructing the jazz tradition” (1998), parte da coletânea de ensaios *The Jazz Cadence of American Culture* (1998), organizada por Robert G. O’Meally, argumenta que:

Depois de um aceno obrigatório para origens africanas e antecedentes do ragtime, a música [o jazz] se apresenta como uma sucessão de estilos ou períodos (...). Há uma sensação de reviravolta triunfal quando a música de uma gente antes escravizada é designada como um “raro e valioso

tesouro americano nacional” pelo Congresso, e divulgado no estrangeiro como arma da Guerra Fria²⁷ (DEVEAUX, 1998, p. 483-484).

Parker – com todas as suas contradições, apontadas a seguir – era o modelo perfeito para esse embuste: não se encaixava numa linhagem de referências musicais cuja fonte era o folclore dos Estados Unidos; tampouco conseguia “funcionar” efetivamente no esquema – tanto de trabalho quanto musical – das orquestras de swing, como vemos aqui, na entrevista a Levin:

Mas, na verdade, ele próprio [Parker] não tinha raízes no jazz tradicional. Durante os poucos anos em que trabalhou com jazzistas profissionais, ele vagou como uma alma perdida. Em seus anos de formação, nunca escutou nenhum tipo de música que tradicionalmente se pensa inspirar jovens jazzistas – nada de Louis [Armstrong], nada de Bix [Beiderbecke], nada de Hawk [Coleman Hawkins], nada de Benny [Goodman], nada disso²⁸ (LEVIN, 1949, §9).

E aqui, no depoimento de Billy Eckstine a Reisner, sobre o período em que Billy e Bird tocaram juntos na banda de Earl Hines:

Agora, vou te contar uma história engraçada sobre Bird, de quando estávamos na banda de Earl Hines. Ele costumava faltar tanto quanto tocar nas apresentações. Metade do tempo nós não o encontrávamos. Ele estava sentado em algum lugar, dormindo²⁹ (ECKSTINE apud REISNER, 1977, p. 85).

Na primeira citação, percebe-se como Parker personificava o rompimento tanto com o jazz de raiz (folclórico) quanto com o jazz comercial (swing), pela falta de referências ou de influências dos ícones desses gêneros de música. Louis Armstrong e Bix

²⁷ “After an obligatory nod to African origins and ragtime antecedents, the music is shown to move through a succession of styles or periods (...). There is a sense of triumphant reversal as the music of a formerly enslaved people is designated a “rare and valuable national American treasure” by the Congress, and beamed overseas as a weapon of the Cold War”.

²⁸ “But, actually, he himself (Parker) has no roots in traditional jazz. During the few years he worked with traditional jazzmen, he wandered like a lost soul. In His formative years, he never heard any of the music which is traditionallu supposed to inspire young jazzists – no Louis (Armstrong), no Bix (Beiderbecke), no Hawk (Coleman Hawkins), no Benny (Goodman), no nothing”.

²⁹ “Now I’ll tell you a funny thing about Bird when we were wth Earl Hines. He used to miss as many shows as he would make. Half the time we couldn’t find Bird. He’d be sitting up somewhere sleeping”.

Beiderbecke são considerados os primeiros solistas do jazz, vindos de uma tradição do *ragtime* de Nova Orleans; Hawkins e Goodman, por sua vez, são expoentes da era do *swing*, e nenhum deles estava no rol de ídolos de Bird. Na verdade, com exceção do saxofonista Lester Young, Parker – ao menos explicitamente – buscava na música erudita sua inspiração, especialmente no alemão Paul Hindemith³⁰, como afirmou a Levin em sua entrevista (LEVIN, 1949, §7). A segunda citação é apenas um exemplo, dentre tantos outros – que podem ser encontrados na mencionada coletânea de relatos sobre Bird, editada por Reisner –, de como Parker não conseguia se adaptar ao esquema de trabalho das orquestras, com ensaios diários e longas apresentações noturnas. São comuns os casos, inclusive, em que o saxofonista dormia “durante” as apresentações, com seus óculos escuros e saxofone pendurado na boca. Um de seus trabalhos mais duradouros numa orquestra foi ao lado de Dizzy Gillespie, tocando na mencionada banda de Earl Hines; embora a “construção” do novo estilo, de acordo com Deveaux, tenha sido feita apenas nos intervalos, nos quartos de hotel e nas *jams* em bares e restaurantes, sempre ao lado de Dizzy (DEVEAUX, 1997, p. 260).

Bem, fica claro que a união entre o jazz e o bebop em prol de uma matriz africana de música, naquele momento, fora algo muito mais fabricado nas redondezas da indústria cultural do que propriamente no seio da música, atendendo a necessidades comerciais e políticas daquele momento na década de 1940, pois a aproximação do bebop com as raízes africanas se deu não como a visão de resistência à técnica – ruptura – como propusemos anteriormente neste trabalho, analisando o retorno dos tons harmônicos como linha melódica, algo que, apenas a título de exemplo, estava presente na música de povos antigos

³⁰ Compositor e maestro alemão (1895-1963), mais conhecido por trabalhos musicais identificados com a *Gebrauchsmusik*, ou “Música utilitária”, composições que serviam a um propósito, desde uma relação mais direta como peças feitas para um funeral, quanto algo mais complexo, como para movimentos sociais. Um quadro bem diferente do que viemos pintando para Parker, até o momento.

da África³¹, mas como continuidade, como evolução. É o mesmo ideal civilizatório presente na noção de que caminhar é caminhar para frente, tecnológica e culturalmente. O bebop, pois, daria erudição ao jazz; o jazz daria a origem africana ao bebop; e, unidos, como música erudita negra e americana, dariam uma boa oportunidade a um país que pretendia representar o lado progressista da humanidade de capitalizar sobre tudo isso como propaganda da liberdade e da igualdade de oportunidades do livre mercado. Sobre isso, primeiro Deveaux:

Se é possível dizer que algum movimento dentro do jazz pode refletir e corporificar as tensões políticas de seu tempo – as aspirações, frustrações e sensibilidades subversivas de uma elite de artistas afro-americanos durante um momento de rebelião e de mudanças rápidas – foi essa revolução musical ocorrida durante e depois da Segunda Guerra³² (DEVEAUX, 1998, p. 497).

Em seguida, o historiador François Billard, na obra *No mundo do jazz – das origens à década de 50*:

A chegada do bebop correspondeu a um fenômeno mais geral da sociedade, a emergência de uma classe média negra. Não eram evidentemente os primeiros negros americanos a conhecer a fartura, mas tornaram-se, no início da década de 40, uma fração maior da sociedade (BILLARD, 2001, p. 194).

De acordo com Deveaux, não havia, obviamente, igualdade de oportunidades, mas é inegável que a situação dos negros, nos Estados Unidos, tenha mudado sensivelmente a partir dos esforços de guerra: com a alta demanda por trabalhadores nas

³¹ Repetimos a citação de Kubic a esse respeito: “Provavelmente, ele podia detectar harmônicas em ruídos de aparelhos domésticos até a sétima, nona e talvez a décima-terceira parciais. O ambiente auditivo pode estimular o desenvolvimento dessas percepções numa criança com o dom para isso, em longos momentos de solidão. (...) Penso que pessoas com esse tipo de processamento de informações acústicas ambientais tendem a crer superficial o sistema de afinação ocidental. Sob esse ponto de vista, as inclinações auditivas de Parker pendiam para o legado africano em sua vida, reconfirmado pela experiência do sistema tonal do blues, um universo sonoro conflituoso em relação às categorias de acordes diatônicos” (KUBIC, 2005, §16).

³² “If any movement within jazz can be said to reflect and embody the political tensions of its time – the aspirations, frustrations, and subversive sensibilities of an elite group of African-American artists during a time of upheaval and rapid change – it is this musical revolution that took shape during and after the Second World War”.

metrópoles, houve grande imigração para esses centros, e empresas não podiam se dar ao luxo de escolher entre brancos ou negros. Todos foram colocados no mesmo caldeirão; mas se, por um lado, isso transformava os negros numa classe com poder de consumo suficiente para serem levados em consideração pelos departamentos de marketing e de estatística³³; por outro, não significava que todos passaram a conviver amigavelmente de uma hora para a outra: houve formação de guetos, especialmente Harlem e Brooklin, em Nova Iorque, e eventuais explosões de violência.

Especificamente no ramo da música, os negros eram valorizados pela virtuosidade nos instrumentos, mas as vagas nas grandes orquestras eram dominadas pelos brancos – e orquestras lideradas por negros já eram quase inexistentes. O período de guerra também influenciou nesse aspecto, e acabou servindo de impulso ao bebop. Orquestras eram custosas e exigiam apresentações em locais amplos, como salões de baile e teatros – espaços que no decorrer da década de 40 foram perdendo “centralidade” no *showbusiness*. Além disso, como consequência da guerra, os ônibus, tão fundamentais às *tours* musicais, foram proibidos seis meses após o bombardeamento de Pearl Harbour, como forma de economizar borracha e de destinar a frota disponível para uso militar, de transporte de tropas e somaram-se ao racionamento de gasolina para dificultar as excursões de apresentações (DEVEAUX, 1997, p. 243). Boa parte da receita das orquestras vinha exatamente dessa habilidade de realizar shows de apenas uma noite nos mais diversos locais dos Estados Unidos através do uso da rede rodoviária do país. Com as proibições, empresários passaram a usar a malha ferroviária para o transporte dos músicos – que não

³³ O esforço de guerra na verdade acelerou um processo que já acontecia gradativamente, em que a população negra dos Estados Unidos deixava de ser rural e camponesa e se tornava urbana e proletariada. Vagas que exigiam especialização, antes sistematicamente inacessíveis aos negros, começavam a surgir. Onde isso não acontecia naturalmente, havia intervenção federal, por intermédio do *Employment Fair Practices Committee*, criado na administração de Roosevelt. Como resposta ao movimento “Marcha sobre Washington”, por exemplo, encabeçado pelo líder do movimento pelos direitos civis dos negros, A. Phillip Randolph, foi decretada a proibição de segregação racial em empresas da indústria bélica que negociavam com o país.

era tão abrangente quanto as estradas – e, portanto, concentraram os shows nos grandes centros urbanos. A programação dessas grandes casas, por sua vez, passou da noite única de várias bandas para temporadas curtas, de uma semana, de poucas bandas, normalmente das orquestras que já gozavam da fama de atrair grande público – as brancas. Apesar dos músicos do bebop terem tocado em algumas delas, por conta das péssimas condições de trabalho³⁴, gradativamente começou-se a perceber uma abertura para as pequenas *jam sessions* em bares igualmente pequenos em Nova Iorque.

Tratava-se de um novo nicho de mercado que, pelo formato, favorecia o surgimento do bebop. Agora havia uma classe média negra que tentava se afirmar ideológica e intelectualmente, por meio dos movimentos em defesa dos direitos civis misturados à vontade de demonstrar conhecimento e educação refinadas – em contraposição, por exemplo, tanto aos sulistas – historicamente associados ao preconceito, ao Apartheid –, quanto ao público de jazz que não entendia nada de música e que só queria dançar através da Guerra. Era preciso tirar, da imagem do negro, aquela visão de exotismo com que era visto. Vejamos como Billard se refere aos músicos: “Entre essas qualidades ‘tipicamente’ negras, estão o senso de ritmo e a espontaneidade, em suma todas as qualidades naturais do ‘bom selvagem’” (BILLARD, 2001, p. 194). O *jazzman* dessa nova era não podia ser simplesmente esse “feliz-por-estar-aqui-fazendo-todo-mundo-dançar”, exigia-se uma certa representatividade, dentro da música, desse novo momento sociocultural, o que ocorreu sob a forma das rupturas rítmicas e harmônicas do bebop, como vimos. Agora o público era plateia, e estava nos bares para ver os próprios músicos, para celebrar a criação artística, não para dançar de costas para eles. Fazendo um paralelo com o cinema, o swing era filme de produtor; o bebop, de diretor.

³⁴ Ainda havia, em algumas localidades, leis que proibiam o compartilhamento de banheiros entre brancos e negros e segregação também nas linhas de trem (com os vagões para negros atacadados aos de carvão, sujeitos a calor e a fumaça excessivas).

O bebop, historicamente inserido na tradição do jazz – como sua modernização –, era ideologicamente muito mais oportuno naquele momento do que a separação dos gêneros, porque dava corpo a um processo de ascensão artística dos negros como imagem da social, dava raiz e sustentação a esse progresso, mas era preciso fixar, sistematizar o momento. Nesse ponto, voltamos a Becker, em *Art Worlds*:

Produzir obras de arte requer uma elaborada cooperação entre pessoal especializado. (...) Pessoas que cooperam para produzir uma obra de arte normalmente não tomam novas decisões a cada trabalho. (...) Convenções ditam os materiais a serem usados, como ocorre quando músicos concordam em basear suas músicas em notas contidas em determinado conjunto de modos, ou no diatônico, no pentatônico, ou na escala cromática, com suas harmonias associadas. (...) Apenas porque artistas e público compartilham do saber e da experiência dessas convenções invocadas, é que a obra de arte produz efeito emotivo³⁵ (BECKER, 2008, p. 28-30).

O som que estava na cabeça de Parker, e que atravessou seu alto sax no meio de todas essas questões madrugadas afora, o som que, para ele, estava apenas “tentando tocar limpidamente e em busca das notas bonitas”³⁶ (LEVIN, 1949, §4) se tornaria a base dessas convenções anunciadas por Becker, utilizadas pelos músicos especializados do bebop e compartilhadas entre uma nova classe negra emergente e consumidora de música nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

³⁵ “Producing art works requires elaborate cooperation among specialized personnel. (...) People who cooperate to produce a work of art usually do not decide things afresh. (...) Conventions dictate the materials to be used, as when musicians agree to base their music on the notes contained in a set of modes, or on the diatonic, pentatonic, or chromatic scales, with their associated harmonies. (...) Only because artist and audience share knowledge of and experience with the conventions invoked does the art work produce an emotional effect”.

³⁶ “Trying to play clean and looking for the pretty notes”

2.3. O PERSEGUIDOR

Só na música e no amor existe a alegria de morrer
Cioran – O livro das ilusões

Especificamente para este trabalho, entretanto, a raiz do bebop de Parker está no desaprendizado, no retorno à beleza das notas “proibidas” pela técnica a essa raiz não fixada, em trânsito entre a música e a literatura, entre Parker e Cortázar, entre Buenos Aires e Paris, entre duas estações de metrô. Como mencionamos anteriormente, Charlie Parker é personagem de Cortázar no conto “O perseguidor”. Trata-se de um texto seminal na carreira do escritor, na opinião do crítico Davi Arrigucci Jr. no livro *O escorpião encalacrado* (1973), opinião que corroboramos apenas com uma ressalva, como veremos. Primeiramente, Arrigucci:

Difícilmente se poderia imaginar um tema mais adequado às características do universo ficcional de Cortázar, às suas preocupações com os problemas da linguagem, da criação e da condição do artista, à sua própria visão do homem e do mundo, do que este: um extraordinário músico de jazz, um músico poeta, que, como Artaud, sempre se manteve a salvo de toda domesticação, aferrado à busca do intocável na música e na vida. Por isso, do ponto de vista da poética cortazariana, trata-se de um texto fundamental, que coloca o problema da destruição da linguagem artística na sua própria essência, através da linguagem do jazz (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 196).

O crítico estabelece o jazz como uma linguagem autodestruidora, e posiciona Parker como um de seus principais artífices (criando uma linhagem interdisciplinar entre Parker, Artaud e Cortázar). A autodestruição estaria na essência do jazz pelo caráter de obra aberta das músicas, pois uma peça de jazz compõe-se apenas de alguns poucos compassos notados, usados como tema, e de um sem número de interpretações (*takes*) a partir dos improvisos dos jazzistas. Essa inesgotabilidade da obra (como *takes*) encarnaria a ideia de que o jazz leva a linguagem aos seus limites em busca de algo inalcançável, evidenciando seu fracasso (porque o que se busca é inalcançável) como força poética. A

ressalva que mencionamos está apenas no fato de que o que Arrigucci chama, em seu livro, de jazz, é o oposto de jazz como o expusemos até aqui. Jazz, como vimos, é para dançar e, portanto, uma música que representa a conformidade da batida. Vendo desta maneira, a exploração de *takes*, nesse caso, seria apenas um reforço da regra, uma confirmação. É preciso ter em mente que, no jazz, como o enxergamos neste trabalho, a função dos *takes* não é a de ultrapassar a regra, mas a de tê-la como finalidade: o virtuosismo está no conhecimento das regras; não na sua transgressão.

Nosso percurso chega a um ponto em comum com Arrigucci, mas apontamos nosso caminho por uma tradição bem diferente. A autodestruição que podemos tomar de Arrigucci é algo presente, na verdade, no bebop, encarado como **ruptura** com o jazz; e mais: no bebop de Parker, como ruptura com a técnica. A imagem que cultivamos de Bird é a de músico zen, que internaliza tanto a técnica (ou a linguagem, para adequarmos nosso discurso ao de Arrigucci) que ela se torna automática, saindo de seu “campo de visão” e abrindo espaço para que surja algo mais urgente e instintivo, como os harmônicos, notas bonitas e ocultas sob a buzina dos dias. Cortázar e Arrigucci, de certa forma, percebem essa singularidade de Parker, mesmo que não diferenciem jazz de bebop e que tracem uma linhagem de cronópios entre Louis Armstrong e Bird, por exemplo, como poderíamos inferir pelos textos de Cortázar sobre concertos de jazz em tom de crônica presentes na coletânea de textos *A volta ao dia em 80 mundos* (1967), sobre os quais falaremos no próximo capítulo, na seção sobre o desaprendizado. Vejamos como Cortázar analisa o processo criativo de Parker em “O perseguidor”, através da fala de Johnny Carter, alterego do saxofonista:

A cabeça soa como se fosse um coco. Não há nada aqui dentro, Bruno, nada do que se diz. Isto não pensa nem entende nada. Nunca me fez falta, pra te dizer a verdade. Começo a entender dos olhos para baixo, e quanto

mais baixo, melhor entendo. Mas não é realmente entender, nisso estou de acordo” (CORTÁZAR, 2012, p. 14-15).

Analisando o pequeno trecho com um pouco mais de cuidado, pode-se extrair uma cosmologia da arte segundo Parker-em-Cortázar, pois, ao eliminar a cabeça do processo criativo, o autor quer tirar a razão do comando, retirar seus privilégios de decisão sobre verdade e valor. Há, aqui, uma diferenciação entre o fazer racional e o fazer poético, algo que exploraremos com mais profundidade no capítulo dois, de modo que, neste momento, precisamos apenas ter em mente – ou dos olhos para baixo – que falamos de poética como o lugar das verdades de que andamos junto, da verdade “com” em vez da verdade “sobre”, do sabor em vez do saber, das inutilidades que **não** somem quando se decide o que é útil. Como nos diz Cortázar, isso não é realmente “entender”, mas não o é apenas no sentido de que é um entendimento sem finalidade prática. Científica ou racionalmente, só interessa o conhecimento reprodutível, quantificável, catalogável. Dois mais dois sempre resultar em quatro permite, entre muitas outras coisas, a organização do comércio mundial; o fato do sal sempre preservar a manta de pirarucu exime o caboclo de comprar geladeira nos confins da Amazônia.

Voltando à música, e ao jazz de Arrigucci, o fato de haver escalas, regras e hierarquias harmônicas permite que jazzistas que nunca se encontraram ou tocaram determinada peça anteriormente se juntem num palco e executem essa peça sem problemas, apenas a partir das indicações de tonalidade e de mudanças de acordes, e todas as improvisações serão belas e isso tudo será um belo exemplo de como as regras funcionam, de como o conhecimento acumulado funciona sempre e toda vez (não a cada vez, como veremos a seguir). Por esse ângulo, a improvisação no jazz e sua inesgotabilidade parecem algo que secretamente deseje a destruição da linguagem – como

quer Arrigucci –, ou apenas servem para reforçar essa linguagem, sua eficácia reprodutível?

Os ouvidos de Parker-em-Cortázar captaram as notas que sua cabeça fora acostumada, pelo aprendizado musical, a não perceber. Notas inúteis porque não vão para a partitura, notas cuja finalidade está em sua própria experimentação, enquanto (e apenas) soam e somem. Sons harmônicos, como descrevemos anteriormente, enriquecem de timbre determinada nota tocada, mas não são anotadas na partitura musical. Quando Parker insere essas notas na escala da música (contabiliza-as), está, na verdade, dizendo que há mais no homem do que o racionalismo que possibilitou a música e a cidade e que por mais que não queiramos voltar ao coração selvagem das matas, é preciso dar vazão a esse outro tipo de fazer humano, o poético:

O poético é, portanto, a dimensão mais própria do fazer, como o fazer que se constitui habitação do desconhecido e que, em sendo assim, dá ensejo a que este desconhecido possa vir a ser conhecido, venha desencadear um processo de *co-nascere*, isto é, o que se produz mediante a possibilidade de realizar a experiência de nascer junto a, cada vez (JARDIM, 2005, p. 186).

A chave do trecho apresentado logo acima, retirado de *Música: vigência do pensar poético* (2005), obra do músico e filósofo Antônio Jardim, é “cada vez” (em oposição ao “toda vez” racional). Ora, o conhecimento – fruto de um fazer poético – que realiza a experiência de nascer junto e a cada vez é um conhecimento cujo propósito está na própria experiência, em seu próprio vigor, enquanto acontece, e não será repetido: “o pensar poético é a vigência de uma modalidade de pensar comprometido com a presença em que o pronunciar é apresentação do que é presente” (JARDIM, 2005, p. 191). É como ver uma copa de arbusto, ao longe, se desfazer numa revoada estrondosa de pássaros e, a partir daquilo, naquele momento, entender o Outono. E jamais conseguir explicá-lo sob esse

aspecto. Essa imagem que criamos é a presença do outono, ou o outono vivenciado naquele exato momento (“pronúncia do que é presente”), mas não nos serve a mais nada além disso, não pretende categorizar as estações ou explicá-las.

Era esse tipo de entendimento que interessava a Cortázar em “O perseguidor”, como podemos verificar a partir de um trecho de carta escrita a seu amigo, Jean Barnabé, em 31 de Outubro de 1955:

Quero apresentá-lo [conto “O perseguidor”] como um caso extremo de busca, sem que se saiba exatamente em que consiste essa busca, pois o primeiro a não sabê-lo é ele mesmo [Parker/ Carter]. Sem dizer que, de certo modo, estou fazendo uma transferência pessoal e que muito do que me preocupa irá para a conta do personagem. Não sei como terminará isso; até agora há umas trinta páginas, e ainda serão necessárias outras tantas³⁷ (CORTÁZAR, 2000, p. 328).

Na verdade, Parker-em-Cortázar não sabe o que busca nem antes de tocar, nem depois de tocar, pois isso que se busca não é algo que se pode conceituar. Há um episódio do seriado televisivo *Família Soprano*, em que o protagonista Tony Soprano conversa com sua psiquiatra sobre uma experiência cosmológica por que passara sob a influência de peyote. Ele diz: “às vezes você tem umas ideias, e você pode quase agarrá-las. Mas então...”³⁸. É o mesmo tipo de conhecimento de que se fala na carta: o que se busca poeticamente jamais pode ser conquistado (ou conhecido plenamente), o que quer dizer, na verdade, que o que se busca poeticamente está sempre disponível, lá, em algum lugar, “mas então...”. Voltando a “O perseguidor”:

³⁷ “*Quiero presentarlo como un caso extremo de búsqueda, sin que se sepa exactamente en qué consiste esa búsqueda, pues el primero a no saber es él mismo. Ni qué decir que en cierto modo estoy haciendo una tranferencia personal, y que mucho de lo que me preocupa irá a la cuenta del personaje. No sé cómo terminará esto; hasta ahora hay unas treinta páginas, y hará falta otro tanto*”.

³⁸ “*Sometimes you have these thoughts, and you can almost grab ‘em. And then...*” (transcrição nossa, a partir da memória do episódio).

(...) somente ele [Carter] pode fazer o relato do que colheu enquanto tocava, e provavelmente estará noutra coisa, perdendo-se em uma nova conjectura ou em uma nova suspeita. Suas conquistas são como um sonho, ele as esquece ao despertar, quando os aplausos o trazem de volta, a ele que anda tão longe vivendo o seu quarto de hora de um minuto e meio (CORTÁZAR, 2012, p. 42).

Obviamente, não pretendemos expulsar o racionalismo de nossas vidas: boa parte de tudo o que o homem é, hoje, deve-se ao acúmulo de conhecimento científico; do uso do fogo no alimento, que concentrou nutrientes em benefício da expansão de nossos cérebros, ao jargão malandro dos mecânicos sobre peças automotivas. O que queremos dizer é que esse tipo de conhecimento não nos encerra, que o fazer racional não é nossa única maneira de habitar o mundo e que a poesia – não o texto poético, mas a atitude poética de estar aberto a esse tipo de experiência e de fazer inúteis, com finalidade em si mesmos, em seu vigor – pode representar, hoje, o último *front* da resistência contra a tomada do homem pela razão. Não se pode perder o mistério de vista: “uma claridade sem sombras é uma onipotência impotente. Não ilumina, cega”, afirma Emmanuel Carneiro Leão na página 15 da introdução de sua versão dos “Fragmentos”, de Heráclito (ed. Tempo Brasileiro, 1980). Este trabalho é pela coexistência.

Vejamos, agora, o que sempre nos escapará do próximo capítulo:

3. CAPÍTULO 2: AS ANALOGIAS REDESCOBERTAS POR CORTÁZAR

*A uma rosa, me uno
Somos ingovernáveis. O único mestre que nos será propício é o relâmpago, que às vezes
[nos ilumina, às vezes nos fende
Relâmpago e rosa, em nós, em sua fugacidade, para nos realizarem, se juntam
René Char – Os companheiros no jardim*

No capítulo anterior, construímos uma trajetória para que Parker chegasse até Cortázar (Parker-em-Cortázar), apoiada numa visão da sonoridade do saxofonista como a manifestação, em arte, de uma maneira mais urgente e menos racional de se habitar o mundo. Mesmo admitindo o caráter por vezes mais especulativo que prático da argumentação inserida na teoria musical, nos interessa manter essa perspectiva exatamente porque a tensão entre poética e razão é um tema bastante presente em toda a obra de Cortázar, discutido tanto em sua produção literária quanto na crítica, bem como em diversas entrevistas concedidas à televisão espanhola em que discute o fazer literário e o irracional em sua obra, disponíveis digitalmente no *Youtube*³⁹.

O percurso, neste capítulo, passa pela análise do ensaio “Para uma poética”, em que Cortázar estuda a analogia como a fonte de uma forma mais natural do homem produzir conhecimento ao se relacionar com o mundo – conhecimento que escapa à habitual relação de causa e efeito que pauta a informação fruto do racionalismo e das ciências – e estabelece a figura do poeta como o operador desse tipo de *poiesis*. Em seguida, fazemos uma contextualização da poética a partir de um contraponto com o conhecimento obtido através de método racionalista, evocando diversos textos em que o racionalismo é discutido tanto por cientistas, como John Searle e David Chalmers, quanto por filósofos como Antônio Jardim, Joel Rufino dos Santos e Paul Feyerabend. Para finalizar o capítulo, levamos a discussão de Cortázar para o conceito de desaprendizado que propusemos como

³⁹ Por exemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=w4-LVYUVdjY>

o fio condutor deste trabalho, usando novamente o conto “O perseguidor” como objeto, com o auxílio de alguns textos curtos em que o autor trata da música como fonte de um fazer poético na literatura, do texto crítico “La búsqueda del ‘yo’ al ‘nosotros’: génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar”, de Lida Aronne Amestoy, presente no volume *Julio Cortázar – la isla final* (1983); e do estudo *Cortázar – por uma antropologia poética* (1968), de Nestor García Canclini.

3.1. Analogia como forma urgente de o homem apreender o mundo

No ensaio “Para uma poética”, Cortázar contrapõe poética e racionalismo como formas de se tomar posse do mundo, a primeira sendo mais urgente e instintiva; a segunda, incorporada por aprendizagem, num processo de “lavagem cerebral” forte ao ponto de incutir no homem a suspeita de que seria, a razão, o seu instinto verdadeiro ou essencial (a razão nos retiraria da natureza), mas não o suficiente para apagar de vez essa propensão do homem ao mistério, à magia, ao irracionalismo, ainda presente – em seu lado inocente – nas crianças, e – no subversivo – nos poetas. Nesse pequeno resumo, percebemos o quanto pode ser importante a absorção do bebop de Parker por Cortázar, nos termos em que propusemos no capítulo anterior. Vimos que a musicalidade do saxofonista era vista pelo autor como algo muito mais instintivo que teórico, e que aquela maneira de harmonizar, nova para o jazz dos Estados Unidos naquele momento, era algo que já estava dentro de sua cabeça, apesar de sem nome e de sem forma. Enquanto a música era o reforço da regra (aprendizado da teoria musical), Parker seguia apenas um virtuoso e um jazzista; quando a técnica sai de seu campo de visão, plenamente interiorizada e abrindo espaço para um processo de criação artística mais livre que leva seu ouvido aos sons das séries harmônicas (desaprendizado), Parker se torna o perseguidor, mas tem um novo problema: jamais

saberá o que persegue. Não é apenas esse, o mistério da vida, o grande mistério dentro do qual nascemos e morremos?

Segundo Cortázar, a forma de apreensão do mundo essencialmente humana é a analogia, um método que beiraria o absurdo em sua efemeridade e completo desrespeito por leis e normas, porque “sente” mais do que “julga”. Ao contrário do que pensamos, a razão como método cognitivo de exploração do mundo é algo que aprendemos com o tempo, e essa ideia valeria tanto num sentido mais geral e histórico, de progresso civilizatório – dos povos antigos às grandes metrópoles contemporâneas – quanto num sentido restrito e pessoal de um indivíduo da infância à vida adulta. Chegamos a tal conclusão a partir dos exemplos que Cortázar usa nos argumentos de “Para uma poética”, apontando o mago das sociedades primitivas e as crianças como artífices dessa linguagem mágica da metáfora (analogia), em contraposição, respectivamente, ao cientista dos novos tempos e aos adultos.

Embora essa “direção analógica” (CORTÁZAR, 2008, p. 86) jamais tenha desaparecido totalmente do homem (nem no sentido histórico-coletivo da relação mago-cientista, nem no outro, mais pessoal, de amadurecimento entre criança-adulto), “a escolha entre a bola de cristal e o doutorado em letras, entre o passe magnético e a injeção de estreptomicina está definitivamente feita” (2008, p. 89). Por esse motivo, correndo por fora, nos chega o poeta como artífice da resistência, com seu plano de impedir que o racionalismo expulse a magia de vez do humano.

Essa observação do autor, de que a razão é apenas um método aprendido de se produzir conhecimento humano, e não “o” conhecimento humano por excelência, encontra paralelo no filósofo austríaco Paul Feyerabend (1924-1994), que afirma, no livro *Contra o método* (edição revisada, de 1988), que o processo de aprendizado das crianças, como o

domínio da língua e a capacidade lógica, envolve argumentos cujos efeitos estão muito mais ligados à repetição física do que ao conteúdo semântico (FEYERABEND, 2003, p. 38-39). O filósofo se aproxima ainda mais de Cortázar, neste sentido, ao defender que as crianças brincam com as palavras, manipulam-nas, combinam-nas de diversas maneiras até que apreendem um significado até então fora do alcance delas, numa atitude lúdica essencial para a compreensão (FEYERABEND, 2003, p. 40), e que não há motivo nenhum para que esse mecanismo de produção de conhecimento deixe de “funcionar” no adulto. Da mesma maneira, Cortázar argumenta que uma criança, ao ter contato com determinada vegetação, produz inicialmente algo como: “que esquisito: as árvores se agasalham no verão, ao contrário da gente” (CORTÁZAR, 2008, p. 86), e que só depois, com muito trabalho “aprenderá as características dos vegetais e o que vai de uma árvore a um legume” (CORTÁZAR, 2008, p. 86). Em outras palavras, há o domínio das regras de um idioma, por exemplo, que nos serve para corrigir redações de vestibular com gradação decimal de nota – e essas regras são mais arbitrárias que qualquer outra coisa –, e há um domínio diferente, subversivo, que passa, no caso de um poeta – nesse sentido mais amplo que estamos utilizando – pela má utilização dessas regras, pela desobediência capaz de fundar idiomas dentro de idiomas.

Essa possibilidade de distorção da língua, das regras da língua, é condição fundamental para o pensamento humano, como podemos verificar nas diversas fontes utilizadas pelo presente trabalho (até o momento, explicitamente ou não): (1) “sem um mau uso constante da linguagem não pode haver descoberta ou progresso algum” (FEYERABEND, 2003, p. 41); (2) “Minha prosa apodrece sintaticamente e avança – com muito trabalho – para a simplicidade. Creio que é por isso que já não sei escrever ‘coerente’” (CORTÁZAR, 2003, p. 491); (3) “a compreensão dessa linguagem

‘intencionalmente ambígua’ [pensamento de Heidegger] exige que, ao esforço de apreender-lhe o sentido habitual, corresponda um esforço de superá-la num pensamento que ponha em questão a própria essência da linguagem” (LEÃO, 2009, p. 11); e, finalmente (4) “estranhar é, pois, o primeiro passo da filosofia” (SANTOS, 2008, p. 35).

Não há retorno possível a uma vida pré-ciência, não somos povos primitivos nem voltaremos a ser crianças, o que, na prática, significa dizer que adotamos a ciência⁴⁰ como fonte de progresso tecnológico e de organização social. O campo de batalha, agora, o lugar político da resistência ao racionalismo irrestrito de nosso pensamento, está na poesia⁴¹, na literatura, na arte, na figura dos poetas, “exploradores de um mundo em sua essência irreduzível a toda razão” (CORTÁZAR, 2008, p. 88).

Essa noção de poeta/ poética utilizada por Cortázar em “Para uma poética” advém de outro de seus ensaios, “Teoria do túnel” (1947), em que o autor discute o gênero romance à luz das vanguardas artísticas, especialmente a partir do surrealismo. Traçando uma história do romance, Cortázar demonstra como a poesia vai deixando de ser mero ornamento de linguagem, um detalhe dentro de um texto primordialmente enunciativo e objetivo, para se tornar a própria experiência da literatura. Vejamos seu argumento em dois momentos: “Na média do romance tradicional, a ordem poética tinha uma função análoga à que em nossos dias cabe à trilha sonora dos filmes – e em alguns casos, à metáfora visual, a fotomontagem, a sobreimpressão, o esfumado” (CORTÁZAR, 1998, p. 47).

⁴⁰ Adotamos a ciência com todas as contradições e distorções que isso significa: tanto a visão mais duramente criticada aqui, de ciência como método universal e que se quer confundida com o próprio conhecimento em si, quanto a ideia de ciência como processo contínuo de questionamento e que se admite falível; tanto uma ciência motivada e direcionada pelo mercado quanto aquela pautada pelo bem verdadeiramente coletivo. De todo modo, ligamos “ciência” à técnica e método de produção de conhecimento com valor utilitário, estabelecendo uma relação de causa e efeito para o conhecimento.

⁴¹ Poesia entendida como produto da poética, nos termos evocados na terceira parte do primeiro capítulo, e na primeira deste.

Em seguida:

Em nosso tempo, a obra é concebida como uma manifestação poética *total*, que abraça simultaneamente formas aparentes como o poema, o teatro, a narrativa. Há um estado de intuição para o qual a realidade, seja ela qual for, só pode ser formulada poeticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos, e isso porque a realidade, seja ela qual for, só se revela poeticamente (CORTÁZAR, 1998, p. 48).

Revelar poeticamente a realidade seria, nesse caso, a função do poeta – dentro dessa visão mais ampla de Cortázar –, como artífice da linguagem não mediatizada. Com isso, o autor quer dizer a linguagem livre de condicionamento, de formas e de normas que possam restringir essa capacidade humana de revelar, poeticamente, a realidade: “(...) talvez as possibilidades expressivas estejam impondo limites ao exprimível; que o verbo condicione seu conteúdo, que a palavra esteja empobrecendo seu próprio sentido” (CORTÁZAR, 1998, p. 27). Contra essa conformidade, os poetas a que Cortázar se refere:

(...) ampliam as possibilidades do idioma, levam-no ao limite, buscando sempre uma expressão mais imediata, mais próxima do fato em si que sentem e querem manifestar, quer dizer, uma expressão não-estética, não-literária, não-idiomática. O ESCRITOR É O INIMIGO POTENCIAL – E HOJE JÁ ATUAL – DO IDIOMA” (CORTÁZAR, 1998, p. 38).

Retornando ao “Para uma poética”, o mundo irredutível à razão, em Cortázar, está no intervalo mágico da metáfora, nessa direção analógica do pensamento, e é bastante sintomático o uso de um termo musical para argumentar nessa dimensão, o que nos leva, uma vez mais, à recepção de Parker em sua literatura. Intervalo, na teoria musical, é um caminho subentendido entre duas notas e que define o tom da música, sua tensão, harmonia e dissonância. A distância entre duas notas (o intervalo entre elas) confere um sentido que, na música, assume um caráter extremamente efêmero, embora sempre efetivo – e afetivo:

A música verbal é o ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem (flecha lançada ao ente que ela nomeia, e que realiza simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e inespacial) se libera de toda referência significativa para não nomear e não assumir senão a essência dos seus objetos (CORTÁZAR, 2008, p. 98).

À primeira vista, parece que o autor afirma o contrário do que acabamos de propor, com um vocabulário (“intemporal”, “inespacial”, “essência”) que destoa da ideia de efemeridade de que vínhamos falando. Na verdade, a partir de uma leitura mais cuidadosa de “Para uma poética”, percebemos que a essência inespacial e intemporal das coisas não significa algo imutável, eterno; mas, ao contrário, algo que não pode ser datado ou medido, em suma, algo irracional que não obedece a preceitos mensuráveis do tempo e do espaço (ou tempo e espaços “suspensos” como cronologia e extensão, tempo e espaço vividos. E como já fora dito, bela e resumidamente: “Navegar é preciso. Viver não é preciso”⁴²).

Esse intervalo mágico da metáfora ignora justamente o caráter fixo e imutável que um pensamento poderia impor como regra linguística, como estruturas gramaticais; releva a noção de rigidez de uma relação fixa entre um signo e seu objeto, substituindo-a por um procedimento chamado pelo autor de “participação” (retirado do antropólogo Lévy-Brühl)⁴³, uma “identificação que faz saltar em pedaços o princípio de identidade” (CORTÁZAR, 2008, p. 90) porque age justamente por instinto, sem exigir outra comprovação que não seja sua própria experienciação, trata-se de uma “irrupção

⁴² PESSOA, Fernando. *Navegar é preciso*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000001.pdf>>. Acesso em 22/01/2013.

⁴³ Filósofo e sociólogo francês que dedicou a vida aos estudos dos povos antigos, ou primitivos que, segundo o próprio, possuíam mentalidade embasada em representações míticas, em vez de em princípios de causalidade e contradição.

momentânea de certeza” (CORTÁZAR, 1999a, p. 259)⁴⁴, “visão que contém em si a sua própria prova de validade” (CORTÁZAR, 2008, p. 90):

A essência da participação consiste, precisamente, em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa (...). Do ponto de vista do pensamento lógico, essas “identidades” são e permanecem ininteligíveis. Um ser é o símbolo de outro, mas não o outro. Do ponto de vista da mentalidade pré-lógica, essas identidades podem ser compreendidas: são identidades de participação (LEVY-BRÜL Apud CORTÁZAR, 2008, 90-91).

Para Cortázar, o poeta é o herdeiro dessa experiência analógica, e percebe a força desse tipo de pensamento justamente como poesia, como forma de dar “salto no ser, em outra forma do ser” (CORTÁZAR, 2008, p. 95), de enriquecer-se ontologicamente; não como algo a ser aplicado em esferas fácticas da vida (o sentido é prático e econômico mesmo, biológica e socialmente organizacional). O poeta não entra diretamente numa pendenga como a do mago *versus* filósofo; ou a do curandeiro *versus* médico, e por isso foi deixado em paz – subestimado com condescendência –, embora tenha um projeto de posse de mundo muito mais ousado e abrangente por atuar numa dimensão fundamental do humano: a própria aventura existencial em vigor, com toda a beleza não aplicável, nas palavras de Joel Rufino dos Santos, com o “nada e o mistério que nos envolvem [e] dizem respeito a qualquer homem de qualquer lugar e tempo” (SANTOS, 2008, p. 33), com uma poesia que confere força e potência à efemeridade, à verdade como faísca – irrecuperável –, à fragilidade de qualquer empreitada cognitiva; à urgência inesgotável da analogia, seu demônio incubo, com o *diabolus in musica* que vimos no primeiro capítulo, a partir de Wisnik.

⁴⁴ Nesta pequena citação, usamos outra tradução do texto “Para uma poética”, lançada pela editora Civilização Brasileira, exclusivamente por preferência dos termos usados, mais impactantes que os utilizados na edição da Perspectiva: “identidade momentânea de essência” (CORTÁZAR, 2008, 91).

Cortázar já havia proposto a coexistência entre técnica e poética na literatura tanto no já mencionado “Teoria do túnel”, quanto no ensaio “Notas sobre o romance contemporâneo” (1948). Influenciado pelo existencialismo e pelo surrealismo, em ambos os textos o autor começava a encarar a poesia não como adorno da prosa, mas como a própria experiência literária de revelação da realidade. Para entrarmos no texto crítico, tomemos inicialmente, como exemplo, o primeiro parágrafo do conto “As babas do diabo” (1959):

Nunca se saberá como há de se contar isso, se em primeira pessoa ou em segunda, usando a terceira do plural ou **inventando continuamente formas que não servirão de nada**. Se se pudesse dizer: eu viram subir a lua, ou: nos me dói o fundo dos olhos, e sobretudo assim: tu a mulher ruiva eram as nuvens que seguem correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos⁴⁵ (CORTÁZAR, 2009, p. 123) (grifo nosso).

O trecho pode ser encarado como a transcrição, em texto literário, de um dos pontos que o autor discute criticamente em “Notas sobre o romance contemporâneo”: o de que qualquer texto narrativo abriga uma tensão entre as duas formas da linguagem, a que Cortázar chama de científica, que seria a nominativa, de sentido direto e fixo; e a poética, que operaria pela capacidade de encantar o leitor, de tirá-lo do eixo (CORTÁZAR, 1999b, p. 133). Temos, no caso do conto, a confissão do autor de que apenas pela norma, seguindo as placas e as gramáticas – orientando-se, para evocar o Benjamin do capítulo anterior –, não se pode dar conta do relato, do que o relato quer abarcar, porque é preciso perder-se: será preciso subverter a língua para que ao menos se tenha uma chance na aventura. Apenas quando as fronteiras entre seres dissolvem-se na direção de um fosso de olhos que dói, e essa dor vem do escuro atrás do olho não se sabe de quem porque não importa se nos

⁴⁵ “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o **inventando continuamente formas que no servirán de nada**. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros”.

dói em mim, é que se pode arriscar uma aproximação de um sentido potente de entrega ao outro, de amor pelo outro que o trecho evoca, embora a frase não faça sentido se tomada apenas por regras gramaticais. Para que qualquer narração ocorra, faz-se necessário um código comum – e portanto algo normativo –, pois narrar, como todo fazer humano, é uma atividade política, pública, social, não faz o menor sentido sem interlocução – “(...) é preciso contar o que acontece, contar aos rapazes do escritório ou ao médico”⁴⁶ (CORTÁZAR, 2009, p. 125) –; mas é importante ressaltar que mesmo dependendo de seu aspecto normativo, a narração possui, em seu centro, o estranhamento como fonte originária: “(...) quando dentro do sapato encontramos uma aranha, ou ao respirar, se sente como um vidro quebrado”⁴⁷ (CORTÁZAR, 2009, p. 124-125). O estranhamento diante do que se nos oferece é que nos põe a narrar, a construir sobre a realidade que se dá, sobre o borrão do mundo quando vemos e ainda não aprendemos a ver. A fixação das normas serve ao poder: o sentido é prático e econômico mesmo, biológica e socialmente organizacional, ao controle das relações humanas (políticas e pessoais), à construção da civilização (distorções inclusas, baterias não inclusas) e em nenhum momento se pode defender responsabilmente o abandono da técnica pelo homem ou a relativização total da ciência – pois torná-la um método como outro qualquer seria ignorar não apenas a bomba H, mas também a penicilina –; o que se faz necessário, entretanto, como afirma Joel Rufino dos Santos, é assumir seu caráter contingencial e impedir que ela ocupe todos os cômodos da casa (SANTOS, 2008, p. 34).

A razão ocupando todos os quartos da casa, Para Emmanuel Carneiro Leão, é o esquecimento do Ser no pensamento de Heidegger (LEÃO, 2009, p. 10-11), o triunfo da

⁴⁶ “(...) hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico”.

⁴⁷ “(...) cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto”.

utilidade sobre o pensamento do homem: é a instalação de um sentido de causa e efeito para tudo e o abandono de nossa dimensão poética, inútil⁴⁸ em última instância: “E a literatura, para que serve? Para entreter a morte, postergá-la por *Mil e uma noites*, isto é, por noites infinitas” (SANTOS, 2008, p. 30). É preciso entender a afirmação de Joel Rufino dos Santos numa dimensão que vai além da ideia de literatura – um dos espaços de resistência da poética – como passatempo, porque isso seria conferir-lhe “utilidade”; fala-se aqui, na verdade, de literatura como a própria experiência de viver o tempo (e não de contá-lo ou de passá-lo), de ser arrebatado pela vida poeticamente. Como explica Antônio Jardim, em *Música: vigência do pensar poético*:

A poética é todo e qualquer fazer que produza o encanto de transformar algo que não é no que este algo virá a ser. Ela não ouve, ela não vê, ela não sente, ela dá-se. Dá-se como tempo e espaço em que estes são suspensos, respectivamente, como cronologia e extensão, e afirmados como tempo e espaço vividos. (JARDIM, 2007, p. 5)

Não se trata de cronologia ou extensão (aspecto normativo, organizacional, útil), mas de tempo e espaço “vividos”. A poética seria o espaço do pensamento no sentido operado por Heidegger: “o pensamento não se transforma em ação por dele emanar um efeito ou por vir a ser aplicado. O pensamento age enquanto pensa” (HEIDEGGER, 2009, p. 25). Por isso grifamos um trecho da citação de “As babas do diabo” (“ou inventando continuamente formas que não servirão de nada”): esse pensamento não se aplica; “é” sua própria experiência.

⁴⁸ No sentido de não ter uma relação prática de causa e efeito.

3.2. A RAZÃO BATE À PORTA

Bato à porta da pedra
– *Sou eu, me deixa entrar.*
– *Não tenho porta, diz a pedra.*
Wisława Szymborska, *Conversa com a pedra*

Para marcar melhor a diferença entre os tipos de conhecimento de que falamos no decorrer do trabalho, reservemos algumas páginas para a razão. Conhecer o mundo – o alheio que ora se oferece à percepção –, sob uma perspectiva lógica – que é o fundamento da ciência –, pressupõe a existência de um mecanismo cognoscível de funcionamento para todas as coisas, reprodutível *ad eternum* por qualquer agente, em qualquer lugar, desde que se tenha os corretos equipamentos e instalações para a empreitada. O mundo, nesse caso, seria acessível em sua totalidade – mesmo que de maneira diacrônica, em diferentes escalas⁴⁹ de cada vez – e, se suas engrenagens podem ser reproduzidas em laboratório, há uma maneira de se tomar posse dele, de adquirir controle sobre seu funcionamento, mesmo que isso seja possível somente de uma escala do mundo a cada vez. Essa ciência nos dá, na verdade nos vende, a ideia de que, por meio da objetividade do método lógico, tudo pode ser entendido, desmistificado, conhecido, pois (1) o homem retira-se do mundo, como sujeito, tornando-o objeto e (2) a razão torna-o esse sujeito independente (livre?), capaz de sistematizar racionalmente o conhecimento e, a partir disto, de descobrir o fundamento do universo a fim de prever e explicar seu funcionamento. A escolha da palavra “fundamento” para caracterizar uma espécie de engrenagem essencial e imutável do mundo foi uma escolha proposital pela capacidade de provocar a seguinte contradição: de acordo com o

⁴⁹ O estudo do universo é dividido em escalas, faixas de distâncias e de energia que determinam que leis são relevantes para cada estudo. Isso quer dizer, por exemplo, que leis da física quântica não se aplicam em situações abordadas em escala macroscópica, ou que o que ocorre no mundo das partículas mais elementares da matéria não tem consequência mensurável numa escala maior de percepção. Fonte: RANDALL, Lisa. *Batendo à porta do céu*. Trad. GARCIA, Rafael. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

escritor Joel Rufino dos Santos, no livro *Quem ama literatura não estuda literatura*, o “fundamentalismo” é normalmente associado à crença de que “a verdade sobre o mundo não se encontra no próprio mundo, mas em algum Livro Sagrado” (SANTOS, 2008, p. 40), então seria paradoxal, num primeiro momento, enxergar a ciência, um método materialista⁵⁰ por excelência, como um fundamentalismo, como se ela fosse “o” conhecimento a partir do qual o mundo se organiza e opera. Por outro lado, é difícil não perceber como o discurso científico passa uma ideia de anterioridade em relação a seu objeto de estudo, como se a ciência fosse o próprio conhecimento; não um método em sua busca: “o conhecimento está sempre além da ciência. Do conhecimento, cuja procura os gregos batizaram como filosofia, nasceram as ciências elementares” (SANTOS, 2008, p. 34). Tomemos uma chuva como exemplo: ela ocorre a partir das variáveis identificadas pelo homem e catalogadas pela meteorologia, ou as variáveis são alguns recortes da chuva, representações (recriações) humanas da chuva a partir da linguagem matemática? Átomos recorrem a fórmulas químicas para sofrerem alterações ou o estabelecimento de uma fórmula química é uma construção humana sobre algo que, em última instância, seria indivisível na natureza?

Mesmo com todas as pretensões de objetividade do método científico, a aquisição de conhecimento é sempre aspectual, parte de um ponto, de um recorte (de um buraco de fechadura), como afirma o neurocientista John R. Searle, no livro *A redescoberta da mente*

⁵⁰ Em ciências naturais, “materialista” quer dizer a característica de um sistema ou método de produção de conhecimento que admite apenas a existência de matéria no Universo (e a energia produzida pela interação entre as partículas); sendo, portanto, oposto a um sistema fundamentalista de produção de conhecimento, que seria o caso de qualquer religião, por exemplo. Ainda a esse respeito, é necessário afirmar que antimatéria também é matéria, apenas com carga oposta. Exemplo: o elétron (matéria) e o pósitron (antimatéria) são partículas idênticas (matéria), com cargas opostas (negativa/ positiva). Ocorre o mesmo com próton e antipróton e com o nêutron e antinêutron. Nesse último caso, ambos possuem cargas nulas, mas enquanto o nêutron é formado por quarks, o antinêutron possui antiquarks. A dicotomia matéria e antimatéria existe porque, ao contrário do que ocorre com um elétron (negativo) e um próton (positivo), por exemplo, o encontro de um elétron com um pósitron resulta no aniquilamento de ambos.

(1992): “todo ato de ver é ‘ver como’” (SEARLE, 2006, p. 189), ou “as características dos objetos são precisamente as condições de satisfação de minhas experiências conscientes deles” (SEARLE, 2006, p. 188). Ora, se a ciência, como vimos, não é “o” conhecimento, mas um método de procura fundado na consciência por meio da linguagem, temos que também ela está obrigatoriamente ligada a essa premissa aspectual e contingente: “minhas experiências conscientes, ao contrário dos objetos das experiências, são sempre em perspectiva. São sempre a partir de um ponto de vista. Mas os objetos em si não têm ponto de vista” (SEARLE, 2006, p. 189). Os objetos – ou o mundo –, alheios, não possuem perspectiva, fronteiras, nós nos valemos da matéria bruta e indivisível para, através da linguagem, criarmos elementos reconhecíveis, a coisa e a ideia da coisa são inseparáveis para nós, seres da linguagem, mas essa relação é um processo contínuo de significação e resignificação, não algo fixo e imutável. Vejamos o que diz Feyerabend: “observadores utilizando linguagens bastante diferentes irão *postular fatos diferentes* nas mesmas circunstâncias físicas do mesmo mundo físico” (FEYERABEND, 2003, p. 268). Nesse ponto, é preciso entender que a ciência revoluciona a maneira com que lidamos com o mundo, pois tenta minimizar a subjetividade do processo cognitivo através de experimentos medidos e controlados. Primeiramente, Habermas, que pensa essa troca de paradigma no seio das humanidades, em *Pensamento pós-metafísico* (1988), lembrando o momento em que elas buscavam uma aproximação com o método científico, numa superação da metafísica, argumenta que⁵¹:

As relações entre a linguagem e o mundo, entre a proposição e o estado de coisas, tomam o lugar das relações entre sujeito e objeto. As realizações constituintes do mundo, que eram apanágio da subjetividade transcendental, passam para estruturas gramaticais. O trabalho de reconstrução do linguista substitui-se a uma introspecção dificilmente controlável. Pois, as regras, segundo as quais os signos são concatenados, as frases são constituídas, os enunciados são emitidos, podem ser

⁵¹ Metafísica no sentido mais elementar da palavra, de algo que está além do físico, transcendental.

depreendidas das construções linguísticas como de algo, por assim dizer, evidente (HABERMAS, 2004, p. 34).

De qualquer forma, mesmo admitindo um caráter mais objetivo à pesquisa que troca a “introspecção dificilmente controlável” por uma análise de estruturas linguísticas como método, ainda fica evidente que a busca de conhecimento (da posse do mundo) terá sempre a linguagem como filtro, ou seja, é aspectual em última instância. Agora vejamos o mesmo tipo de discussão, desta vez a respeito das ciências naturais, através do físico e filósofo Alan Chalmers, em *A fabricação da ciência* (1990):

A ciência desenvolveu técnicas poderosas para contornar esses problemas [vicissitudes da percepção]. Até onde se pode dar um jeito de testar as teorias científicas por meio de procedimentos padronizados que encerram a observação de coisas como a leitura de ponteiros e dados de computador, ou a contagem dos cliques de um contador, os problemas que brotam do caráter subjetivo da percepção humana podem ser minimizados (CHALMERS, 1994, p. 69).

Chalmers é uma personalidade bastante singular no meio científico, pois apesar de defender o papel privilegiado da ciência na busca do conhecimento, o faz apenas contra uma perigosa relativização total dela – já optamos pela estreptomina –, pois também é contra a ideia de uma glorificação da ciência. O livro supracitado foi, inclusive, uma tentativa de refutar as críticas que vinha sofrendo por sua posição cética em relação à razão científica. Na verdade, o que Chalmers defende é a ideia de uma ciência que evite tanto sua relativização radical quanto a ortodoxia de alguns de seus setores, além de uma ciência cuja finalidade seja realmente a produção de conhecimento, não a adaptação do conhecimento produzido a interesses ideológicos ou pessoais: “Persisto em minha rejeição às concepções filosófico-ortodoxas do chamado método científico, mas demonstro como, não obstante, com algumas ressalvas, é possível uma defesa da ciência como conhecimento objetivo” (CHALMERS, 1994, p. 9). O próprio título do livro, segundo o autor, joga com o

duplo sentido da palavra “fabricação” [*fabrication*] para trazer à tona o problema da ideologia: de um lado, fabricação como construção e elaboração; de outro, como montagem (CHALMERS, 1994, p. 14). Ou seja, a objetividade do conhecimento defendida por Chalmers não significa, em última instância, um conhecimento livre de um sujeito, ou não aspectual, mas um conhecimento não pautado ou não adaptado por ideologia ou interesse comercial:

(...) as mudanças nos métodos, padrões e, se for o caso, paradigmas fundamentados podem ser avaliadas do ponto de vista da amplitude em que estendem a meta da produção do conhecimento aperfeiçoado e mais abrangente. Afirmo que isso pode ser feito; a ciência pode e frequentemente tem sido praticada de uma forma que atende predominantemente aos interesses da produção do conhecimento, mais do que é subserviente a outros interesses de classes, ideológicos ou pessoais (CHALMERS, 1994, p. 58).

Ainda sobre a objetividade, Searle é categórico:

Epistemologicamente, o ideal de objetividade expressa uma meta que vale a pena, mesmo se inalcançável. Em termos ontológicos, porém, a asserção de que toda a realidade é objetiva é, neurobiologicamente falando, simplesmente falsa (SEARLE, 2006, p. 32).

Como mencionamos anteriormente, seria preciso ser muito míope para não enxergar tudo o que foi conquistado pela humanidade a partir da ciência como método: não podemos voltar a um tempo em que não havia ciência ou vacinas, luz elétrica, ao Estado religioso e aos curandeiros; mas tampouco podemos deixar que a ciência se torne, ela própria, fundamentalista; não podemos ter fé cega na estatística e no Boeing 777. Há toda uma outra dimensão do humano – tanto lúdica quanto angustiada – que precisa de espaço para que se tenha uma vida consumada, no sentido de levar algo à plenitude, algo que já é, e, como tal, não se trata de uma causa seguida de um efeito.

Apesar de nosso ponto de partida para a discussão das ciências ter sido um texto de Cortázar da década de 50, podemos perceber como essa discussão parece ser tão inesgotável quanto atual a partir das outras fontes que utilizamos, passando por Habermas e Feyerabend nos anos 1980, por Chalmers e Searle na década de 1990 e por Joel Rufino dos Santos e Antônio Jardim nos anos 2000. Para finalizar esta seção na década de nosso trabalho, portanto, trazemos a física teórica Lisa Randall, que lançou *Batendo à porta do céu – o bóson de Higgs e como a física moderna ilumina o universo* em 2011. Professora de Harvard, membro da Academia Nacional de Ciências, da Sociedade Americana de Filosofia e da Academia Americana de Artes e Ciências, e considerada, pela revista *Time*, uma das cem pessoas mais influentes do mundo, Randall estabelece, num primeiro momento, a coexistência não hierarquizada entre ciência, arte e religião como maneiras de “transcender o estreito confinamento de nossa experiência individual e nos deixar adentrar – e compreender – o reino do sublime”⁵² (RANDALL, 2013, p. 81). Essa coexistência, entretanto, não configura uma interseção de informações, pois há uma separação bastante clara entre essas três formas de acesso ao mundo: para a autora, as artes nos permitem explorar o universo a partir de um filtro de percepções e emoções, “Ela [arte] examina como nossos sentidos acessam o mundo e o que podemos aprender com essa interação” (RANDALL, 2013, p. 82). Por conta disso, a arte responde a “necessidades, capacidades e experiências internas que a ciência pode nunca atingir” (RANDALL, 2013, p. 82). A religião, por sua vez, se diferencia da ciência já no caráter das perguntas que ambas formulam: a religião, segundo a autora, se interessa pelo “por quê”, supondo um propósito para o universo; enquanto a ciência se interessa pelo “como”: “A ciência não depende de um objetivo fundamental da natureza, de maneira alguma. Essa é uma linha de

⁵² Esclarecemos que Randall usa “sublime”, na referida obra, como característica fundamental do Universo, o objeto a ser conhecido, “tanto aterrorizante quanto atraente”, mas cujos “componentes se encaixam de forma maravilhosa” (RANDALL, 2013, p. 81).

questionamento que deixamos para a religião e a filosofia, ou então abandonamos” (RANDALL, 2013, p. 84). O objetivo da ciência são as “verdades objetivas e verificáveis sobre o mundo” (RANDALL, 2013, p. 82), e, por isso, seus praticantes:

(...) tentam impedir que limitações e preconceitos humanos embacem o quadro, para que possam confiar em si próprios em obter uma compreensão não enviesada da realidade. Eles o fazem com observações lógicas e coletivas. Cientistas tentam descobrir objetivamente como as coisas acontecem e quais arcabouços físicos podem explicar o que eles observam (RANDALL, 2013, p. 83).

Finalmente, ela conclui: “A ciência almeja um quadro físico capaz de prever e explicar como o mundo funciona” (RANDALL, 2013, p. 85). Podemos perceber que mesmo com as mudanças na maneira como se encara a ciência em nossas vidas: pautada ou não pelo mercado ou pela ideologia; considerada ou não um método privilegiado de acesso ao mundo; considerada ou não o método humano por excelência de produção de conhecimento, haverá sempre uma tensão entre ela e o que chamamos, aqui, de poética; pois, segundo Randall, a ciência é derivada da lógica (RANDALL, 2013, p. 100), e somente a partir de regras lógicas é que se pode derivar contradições entre elas (RANDALL, 2013, p. 101). O pensamento religioso pode prosperar na contradição, pois, como método, a religião se baseia na “natureza reveladora da fé” (RANDALL, 2013, p. 100-101). A poesia, em nosso caso, pode permanecer nas zonas de mistério, na magia das analogias, que, como afirmamos logo no início deste capítulo, sentem mais do que julgam. Em outras palavras, atendem ao afeto mais do que à lógica. A união efêmera entre a criança e o moinho que vimos em Benjamin no primeiro capítulo, ou a criança estranhar árvores que se agasalham no verão e despem-se no inverno⁵³ não são frutos de lógica, mas de uma relação afetiva com o mundo. Poder-se-ia argumentar, por exemplo, que a criança está seguindo “uma lógica própria” para se chegar à informação produzida, mas “uma

⁵³ Ver seção 3.1.

lógica própria” não pode entrar num conceito de lógica que, como base das ciências, é, necessariamente, algo “objetivo” e “não enviesado”, para usar as palavras de Randall já utilizadas por aqui. “A lógica tenta solucionar paradoxos” (RANDALL, 2013, p. 101), mas precisamos entender que ela tenta solucionar paradoxos que ela própria cria, pois como a própria autora afirma, “só é possível derivar uma contradição de regras que são lógicas” (RANDALL, 2013, p. 101). Consequentemente, se as “regras” não são lógicas, não pode haver contradição ou paradoxo entre elas.

Na seção seguinte, entramos especificamente na análise do que concebemos como desaprendizado, numa tentativa de conceituar o termo como forma de cumprimento de exigência acadêmica sem que, no entanto, esse fato se contraponha ao tratamento mais poético que técnico com que nos propomos a realizar este trabalho.

3.3. DESAPRENDIZADO

Para entrarmos na discussão sobre o desaprendizado, precisamos retornar ao conto “O perseguidor”, pois acreditamos que, nesta obra, Cortázar nos oferece a visão que ele possui de música, ou do que ele quer levar da música à literatura, e que esse fazer poético transdisciplinar – no caso específico dos objetos de nosso trabalho, que engloba música e literatura –, que aqui apelidaremos⁵⁴ de desaprendizado, se aproxima do bebop como aventado por Parker, não do jazz de forma geral. Antes, como breve introdução, entretanto, utilizaremos um pequeno texto do autor sobre outro músico dos Estados Unidos: Clifford

⁵⁴ A escolha do verbo “apelidar” no lugar de “conceituar” atende à opção por um sentido mais lúdico e transitório ao que se nomeia no presente trabalho.

Brown. Na coletânea de textos *A volta ao dia em 80 mundos*⁵⁵ (1967), há um pequeno comentário intitulado “Clifford”, sobre a música “I don’t stand the ghost of a chance with you”, incluída no disco *Remember Clifford*, editado pela gravadora Mercury (MCL 268), em que o autor elenca uma tradição entre Charlie Parker, Earl Rudolph Powell e Clifford Brown (todos músicos associados ao bebop) a partir de uma inteligentíssima sugestão do ritmo sincopado produzido pelo nome dos músicos: Bird (Charlie Parker), Bud (Powell) e Brown (Clifford). Bird-Bud-Brown, com a repetição do “b-” como elemento percursivo, introduzindo duas vogais fechadas (Bird: [-Λ-], Bud: [-Λ-]), seguidas de um final aberto (Brown: [-avn-]), sugere uma última virada de bateria, o fim da canção, da vida (tempo cronológico), embora não da obra (tempo vivido). Cortázar afirma que nenhum dos músicos, como nenhum de nós, tiveram a mínima chance (“*the ghost of a chance*”) com o mundo funcional, de causas e efeitos, inícios e fins, e que esses músicos e esse nós são uma metáfora para o que há de poético no homem, no fazer do homem, no fazer inútil do homem:

De repente sente-se já pela metade que esse trompete, que busca com um cálculo infalível a única maneira de ultrapassar o limite, é menos solilóquio que contato. Descrição de uma felicidade efêmera e difícil, de uma sustentação precária: antes e depois, a normalidade (CORTÁZAR, 2010, p. 111).

Trata-se da mesma ideia utilizada anteriormente por Cortázar em “O perseguidor”, quando Bruno, o biógrafo, afirma que o relato do que Carter colhe enquanto toca seu saxofone perde-se assim que soam os aplausos da plateia, são como sonhos que se perdem quando acordamos (CORTÁZAR, 2012, p. 42). O trompete de Brown (o ato de tocar o instrumento, ou de criar através do instrumento) ser menos solilóquio que contato quer

⁵⁵ Para o presente trabalho, utilizamos a segunda edição da tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, lançada em 2010 pela Civilização Brasileira

dizer: menos monólogo, mais diálogo; menos racionalização, mais toque; menos julgamento, mais impressão; menos conceito, mais presença; menos cronologia, mais vivência. E o que se busca “descrever” com esse trompete, ironicamente com um cálculo infalível, é uma felicidade – ou uma promessa de felicidade, porque ela não se sustenta, efêmera e difícil –, uma espécie de realização, de catarse que não se oferece à descrição, ao conceito, posto que seu fim é sua própria experimentação: “antes e depois, a normalidade”. Trata-se de um paradoxo, obviamente, porque o músico se utiliza de uma técnica – o cálculo infalível – para apreender ou representar algo que está além do limite desta técnica – o cálculo infalível sempre falha. Por outro lado, se esse algo se oferece a ser vivido – mas “apenas” a ser vivido –, o que se pode, dele, representar, é apenas o mistério: sua busca. O trompete desenha uma busca sempre inútil, pois o que não serve na linha de produção não teve, tampouco terá, “*a ghost of a chance*”.

Assim, nos vemos de volta à inadequação de Johnny Carter (Parker-em-Cortázar) – o que vive o mistério da vida – em contraponto a seu interlocutor Bruno, o biógrafo e crítico de jazz – o que descreve cronologicamente e conceitua, o que dá sentido à vida. Na cena inicial do conto, Bruno vai ao apartamento de Johnny a convite de Dédée, companheira do músico, sob o pretexto de que o saxofonista não estava muito bem. Logo que se encontram, Bruno lembra-o de que fazia um mês que não se viam, ao que Johnny responde: “Você só não faz outra coisa além de contar o tempo (...) O primeiro, o dois, o três, o vinte e um. Em tudo você põe um número” (CORTÁZAR, 2009, p. 77). É o início de um diálogo entrecortado por lembranças de ambos e em que Johnny tenta explicar, obviamente através de metáforas, sua relação com o tempo, mais vivida que contada:

Essa questão no tempo é complicada, vive me pegando de tudo que é jeito. Aos poucos eu começo a reparar que o tempo não é como uma sacola que a gente vai enchendo. Quero dizer que mesmo que a gente mude o que vai colocando na sacola, só cabe uma determinada

quantidade, e pronto. Está vendo minha mala, Bruno? Cabem dois ternos e dois pares de sapatos. Bem, agora imagine que você esvazia a minha mala e depois vai pôr de novo os dois ternos e os dois pares de sapatos e de repente vê que só cabem um terno e um par de sapatos. Mas o melhor não é isso. O melhor é quando você percebe que pode botar uma loja inteira na mala, centenas e centenas de ternos, como eu às vezes ponho a música no tempo quando estou tocando (CORTÁZAR, 2009, p. 83).

O tempo vivido, como o trompete tocado de Brown ou o sax de Johnny, é mais contato que solilóquio. O tempo não é a contagem do tempo, podemos contar (contabilizar) minutos, dias e séculos; não o tempo, que aqui deve ser encarado como a experiência irrecuperável (irrepresentável) da vida, como mistério, porque é incapaz de produzir sentido. Johnny afirma que às vezes tinha a impressão de que a música tirava-o do tempo, mas que, na verdade, o que acontecia era o oposto: colocava-o no tempo (CORTÁZAR, 2009, p. 81). A música, portanto, era esse momento em que o tempo deixava de ser cronológico, extenso e linear, para ser vivido, como podemos observar resumidamente no trecho a seguir, retirado de “Clifford”: “ouço mais uma vez o testamento de Clifford Brown como um bater de asas que **dilacera o contínuo (...)**” (CORTÁZAR, 2010, p.111) (grifo nosso). Dilacerar o contínuo significa, justamente, romper com a cronologia, com a contagem do tempo, para que se experiencie o tempo como viver.

Essa noção de tempo está sempre presente quando Cortázar discute a música como criação, quando ele se utiliza da música como diálogo transdisciplinar que questiona o caráter linear do fazer literário e poético. Se em “O perseguidor”, o autor desenvolve com mais detalhes essa questão, vimos que o tempo também está lá em “Clifford”, e o veremos, da mesma forma, na resenha sobre uma apresentação de Louis Armstrong em Paris, em 9 de Novembro de 1952 (“Louis enormíssimo cronópio”); e em outra, sobre o concerto do quarteto de Tholonious Monk em Genebra, em Março de 1966 (“A volta ao piano de

Thelonious Monk”), ambas encontradas em traduções para o português no volume *Valise de cronópio*. Primeiramente, o texto sobre Armstrong:

Louis com os olhos em branco atrás do pistão, com o lenço flutuando numa contínua despedida de algo que não se sabe o que seja, como se Louis necessitasse dizer todo o tempo adeus a essa música que ele cria e que se desfaz no instante, como se soubesse o preço terrível desta maravilhosa liberdade que é a sua (CORTÁZAR, 2008, p. 213).

Em seguida, sobre Monk: “as rudes garras cuidadosas indo e vindo entre abelhas desconcertadas e hexágonos de som, passou apenas um minuto e já estamos na noite fora do tempo, a noite primitiva e delicada de Thelonious Monk” (CORTÁZAR, 2008, p. 219). Em todos os casos, podemos notar que o horizonte de criação, para Cortázar, passa pela suspensão do tempo como cronologia, porque esse tempo é visto, aqui, como símbolo da conformidade (dança de salão com as orquestras de fundo), do acúmulo (enciclopédia, capital), do progresso (tecnologia, civilização), em outras palavras, símbolo de um suposto sentido para a humanidade, da evolução do homem. Esse é o tempo em que estamos mortos. Vida é outra coisa.

Vejamos, agora, duas abordagens a respeito das relações entre música e literatura em Cortázar. A primeira possui raízes num estudo de José Vicente Peiró, escrito em 2005, intitulado *Las musicas de Cortázar*, que traça entre a música e a poesia um tronco único e originário, uma estética de rompimento do silêncio. Ambas teriam uma composição semelhante, que uniria material acústico e ideia mental criativa. A música seria uma apropriação estética do som por meio de uma técnica compositiva; exatamente como a poesia, com a única diferença de que, nesta última, o som é a palavra, o que acrescenta uma nova dimensão de significante-significado ao que se produz como arte. Temos, portanto, uma teoria que estabelece um caráter criador para as referidas artes, que

retirariam matéria bruta da natureza, o som⁵⁶, e, por meio da intelectualidade, gerariam um produto artístico.

Há, entretanto, um problema fundamental no estudo de Peiró, pois o que ele insere apenas como detalhe: o som, na poesia, visto como palavra, deveria representar, na verdade, uma separação entre música e poesia, pois admitir a palavra como som é esquecer que a palavra já seria, em si, uma técnica compositiva. Ao contrário do som, a palavra não é uma propriedade da matéria, não está na natureza; a palavra já é fruto da linguagem; não há palavra em estado bruto. Sob esse aspecto, a poesia se dá sempre como palimpsesto, como um processo de ressignificação constante, construção sobre construção, ruína sob ruína.

De qualquer forma, pode-se manter sua ideia central de música e poesia como criação – e criação de sentido – sobre o mundo, pois o que ele quer com essa aproximação é ressaltar o potencial revolucionário da poética a partir de sua musicalidade, de seu caráter encantatório por agir num âmbito mais urgente e instintivo de nossa cognição, que não obedeceria à relação utilitária presente em qualquer tipo de linguagem que se apresenta apenas como referencial:

[A música] é a arte intuitiva que permite compreender o intangível, amar a espontaneidade e rechaçar uma ordem social rígida que aprisiona a liberdade do ser humano. Com a música se captura o invisível, o acaso e o etéreo, e se expressa uma forma de existência autêntica⁵⁷ (PEIRÓ, 2006, p. 40).

⁵⁶ O som, na verdade, não é matéria propriamente dita, mas uma de suas propriedades: a de transmitir padrões de frequência. Ou seja, o som não é algo que viaja através do espaço, de uma fonte a um receptor, mas um padrão de vibração que viaja pela matéria, por meio de contato. Fonte: WISNIK, José Miguel. O som e o sentido – uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵⁷ “[A música] es el arte intuitivo que permite comprender lo intangible, amar la espontaneidad y rechazar un orden social rígido que aprisiona la libertad del ser humano. Con la música se atrapa lo invisible, el azar y lo etéreo, y se expresa una forma de existencia autêntica”.

Ora, no fim das contas, Peiró estabelece a música como uma forma mais instintiva – e menos prática – de acesso ao mundo e a poesia, em Cortázar, como uma forma de se lidar com a palavra que busca incessantemente esse mesmo tipo de relação dentro do texto. O que dissemos anteriormente sobre a teoria de Peiró – o aspecto “criador” que confere à música e à poesia em Cortázar – também pode ser inferido a partir da citação anterior, com escolhas de palavras que indicam que, embora um tanto diferente da linguagem referencial e normativa, ainda assim a poesia “pretende-se” como fixadora de sentidos, pois quer tornar-se música para, da mesma forma, “compreender o intangível”, “capturar o invisível”.

É nesse ponto que Peiró se diferencia da segunda abordagem das relações entre música e poesia em Cortázar. Passamos de uma visão de criação presente nessas formas de arte ao seu oposto: à poética da destruição proposta por Davi Arrigucci Jr. a partir, especificamente, da importância do jazz no texto cortazariano. Em *O Escorpião Encalacrado*, Arrigucci já ia um pouco além nessa aproximação entre música e poesia, com o objetivo de ressaltar não apenas os pontos em comum entre elas, mas as tensões que estão no cerne do processo de produção de obras de arte em ambas (ARRIGUCCI, 2003, p. 36-43): temos o jazz como uma forma musical aberta e visceral, posto que as obras do gênero possuem apenas poucos compassos pré-definidos, como tema, e que cada execução (seja para estúdio, seja para plateia) se oferece como um diálogo entre músicos a partir desse tema, estabelecendo sentidos (harmonias e melodias) efêmeros cuja validade depende muito mais do próprio tempo-espço de sua experiénciação do que de teorias fixas de harmonização. E, finalmente, temos, em Cortázar, a literatura de cunho poético tentando se dar como o mesmo tipo de experiência libertária, a partir da metáfora capaz de driblar os conceitos fixos de identidade, tanto no plano discursivo quanto no plano das linguagens

artísticas, ou de uma proposta de romance que tenta ressaltar o aspecto de *take*⁵⁸ de sua leitura a partir da randomização dos capítulos, como é o caso do romance *O jogo da amarelinha*.

O caráter destruidor da teoria – ou dessa poética, como lida por Arrigucci – está justamente no fato de que, vistas desta forma, tanto a poesia quanto a música, quando tomadas como poéticas, são inegavelmente produções de obras cujo objetivo final é sua própria aniquilação “como” obra, pois ao esvaziar a fixação de sentidos em prol da noção débil e efêmera de *takes*, o que se discute é a essência da própria arte. Tanto a música quanto a literatura estão em constante tensão no limite do que as constitui, do que as separa da natureza, da linha frágil entre significante e significado:

(...) o jazz e a literatura aparecem como duas modalidades de uma mesma linguagem; a linguagem da busca, a cada passo, a cada *take*, a cada texto, ao mesmo tempo definitiva e provisória, um progredir que não avança, já que em cada experiência se arrisca a alcançar algo que sempre escapa, exigindo a volta ao princípio, a uma nova experiência e assim indefinidamente. Cada experiência é outra experiência, uma nova experiência, 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, 2003, p. 40-41).

Se o objetivo dessa busca é algo que sempre escapa, e a linguagem é o método dessa busca, chegamos à imagem destruidora que consiste no próprio título do ensaio de Arrigucci, “O escorpião encalacrado” – variante da anedota clássica –, que crava o ferrão na própria cabeça durante a travessia (busca) porque sua natureza, aquilo que o constitui, é o próprio veneno que o destrói. É a linguagem que representa a busca. É a linguagem que a impossibilita.

⁵⁸ *Take*, ou tomada, é um termo bastante genérico nas artes, usado tanto em teledramaturgia quanto na música. A diferença é que, no primeiro caso, as tomadas são as sucessivas tentativas de realização de uma cena, catalogadas para edição futura, quando poderão ser descartadas; ao contrário de um *take* jazzístico, que é a própria obra a cada vez que se realiza. Sob esse aspecto, no jazz, uma obra é várias obras sem deixar de ser ela própria.

Mesmo partindo de premissa e objetivo diversos, Arrigucci chega a um resultado bastante parecido ao de Peiró, pois admite a impossibilidade humana de esgotar o acesso ao mundo e vê, nessa questão, a chave principal para entender a obra de Cortázar como aproximação da literatura com a música. Seja pela “ideia mental criativa”⁵⁹ (PEIRÓ, 2006. p. 17), seja pela “verdade da invenção” (ARRIGUCCI, 2003, p. 43), ambos assumem o caráter efêmero dos recortes que fazemos do mundo através da obra artística e que essa insuficiência em termos de validação científica, essa aceitação do mundo como mistério ou como questão – jamais como conceito – é justamente o combustível da escrita de Cortázar. Se a busca (e aqui a busca é literatura) é inútil porque o objeto (o que será narrado) sempre escapa, o resultado é literatura livre de relações de causa e efeito, literatura cuja validade e força está em sua própria experiencição – por mais tortuoso ou angustiante que isso possa ser.

É exatamente nesse ponto que chegamos ao desaprendizado, a partir da aproximação entre música e literatura que expusemos neste capítulo, aliada à separação que fizemos entre o jazz e o bebop de Charlie Parker no primeiro. O bebop encontra assonância na literatura de Cortázar, nessa busca incessante e autocrítica que ensaia a própria morte; não qualquer peça jazzística. O bebop de Parker, como recebido por Cortázar⁶⁰, é a metáfora perfeita para que se crie uma imagem do desaprendizado. De um lado, temos o jazz, contando os compassos e as notas e, a cada *take*, um exercício obsessivo de demonstração das regras da teoria musical. O jazz dá sentido ao som e, por associação, à vida, pois o que se deseja é o controle sobre o mundo. Jazz é aprendido, é conhecimento acumulado e reproduzível. Há aqueles que dominam completamente uma

⁵⁹ “*idea mental creativa*”.

⁶⁰ Cortázar não menciona bebop em contraponto ao jazz, essa diferenciação foi argumentada no presente trabalho a partir de estudos históricos e da maneira como o autor encara o jazz. Como vimos no primeiro capítulo, o bebop acabou sendo comercializado como um subgênero jazzístico, ou, no máximo, como uma evolução do jazz; jamais como algo diferente.

técnica e que param por aí, no exercício virtuoso, e por mais belos que possam ser, estão parados ou andando para os lados – como “o caranguejo do idêntico” (CORTÁZAR, 2010, p. 9) –; mas, às vezes, aparece alguém igualmente capaz de domínio pleno da técnica, o domínio que automatiza a técnica, mas que a torna tão parte da própria mecânica do corpo em contato com o instrumento – como respirar é tão automático e imperceptível que se permite que se viva para além de que se sobreviva –, que essa técnica sai do campo de visão de seu executor e abre caminho para outra coisa (viver é outra coisa), e essa outra coisa, o viver, como vimos, é mistério, questão, algo que escapa dos conceitos.

Resumidamente, o aprendizado dá sentido à vida; o desaprendizado devolve o mistério à vida, porque assume que a vida é busca de não se sabe o quê. Obviamente, o horizonte criativo que se tem a partir do desaprendizado não é o mesmo que se teria antes do aprendizado de alguma técnica. Trata-se da superação da dicotomia entre técnica e poética, de uma reabertura de nossos sentidos ao estranhamento diante do que se nos oferece, algo que também pode ser visto como lugar de resistência contra a tomada do homem pela razão, contra a adoção da utilidade como parâmetro único de importância para todas as coisas.

Como repetimos através de todo o trabalho até aqui, o tipo de conhecimento que se produz a partir do desaprendizado não é quantificável ou acumulável. Voltando ao conto em questão, Bruno afirma, em certo momento, que reconhece seu limite como crítico de jazz, porque, enquanto crítico, tenta julgar uma obra, e, portanto, analisar adequações a determinados contextos e padrões, e produzindo, conseqüentemente, sentido (aprendizado, fruto de racionalismo) sobre algo que se oferece como fruição (desaprendizado, fruto de poética): “Todo crítico, aí, é o triste final de algo que começou como sabor, como delícia

de morder e mascar” (CORTÁZAR, 2009, p. 82). Bruno, em autoanálise, sente inveja do músico:

(...) invejo Johnny, esse Johnny do outro lado, sem que ninguém saiba exatamente qual é esse outro lado. Invejo tudo menos sua dor, coisa que ninguém deixará de compreender, mas mesmo em sua dor deve haver instantes de alguma coisa que me é negada (CORTÁZAR, 2009, p. 94).

O problema é que, mesmo quando declara que gostaria de conhecer este “outro lado” que lhe é negado, o que o crítico deseja, na verdade, é apenas “agregar valor” a seu produto: uma resenha ou uma biografia. Como afirmamos no primeiro capítulo, Parker interessa como a metáfora dessa inadequação, como personagem de que elencamos tradições, linhagens, mas é o que nos escapa quando tentamos conferir-lhe sentido, exatamente como o que sempre escapa imediatamente antes e imediatamente depois de que ele tenha soprado seu saxofone (e, da mesma forma, o que nos escapa imediatamente antes e imediatamente depois de que tenhamos escutado o sopra): “no fundo somos um bando de egoístas sob pretexto de cuidar de Johnny, o que fazemos é salvar a ideia que temos dele” (CORTÁZAR, 2009, p. 96), confessa Bruno.

Uma visão complementar a respeito do desaprendizado pode ser inferida a partir da leitura de “La búsqueda del “yo” al “nosotros”: génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar”, de Lida Aronne Amestoy. A pesquisadora reafirma a análise de Cortázar sobre a presença de duas linguagens no gênero romance, apenas transpondo o raciocínio para a perspectiva da crítica: se no romance há a linguagem lógica ou científica, responsável pela nomeação das coisas – e que, portanto, age por reconhecimento – e a poética, que responde pelo estranhamento diante de algo, que nos põe efetivamente a narrar, Amestoy argumenta, pois, que nenhum dos pólos pode, conseqüentemente, autoproclamar-se método essencial para a abordagem crítica dessas mesmas obras: “(...)

todas as obras literárias entrelaçam dois tipos de discurso, um temporal e outro afetivo em qualidade”⁶¹ (AMESTOY, 1983, p. 375), e ainda: “ao reduzir a linguagem literária ao raciocínio científico ou ao puro êxtase, tanto o logicismo quanto o intuicionismo destroem o objeto que tratam de compreender”⁶² (AMESTOY, 1983, p. 376). Por meio do paralelismo entre as citações, podemos entender o discurso lógico, e portanto racional-científico, como temporal; e o intuitivo, portanto poético, como afetivo, qualitativo. Se o tempo é tratado como oposto ao que é afetivo em qualidade, temos que Amestoy refere-se ao tempo como extensão, como história, como cronologia (quantitativo), exatamente a ideia de tempo combatida por Cortázar através de Johnny Carter. A partir destas premissas, a autora defende a superação do dualismo como o elemento central que define o tema do personagem perseguidor em Cortázar:

O perseguidor cortazariano mergulha muitas vezes para além do espaço euclidiano, mas, por outro lado, nunca desdenha da percepção ordinária. Faz funcionar o olho de sua alma sem depreciar os de seu rosto. Por esse motivo, sua meta deve conceber-se como a síntese de todas as polaridades possíveis⁶³ (AMESTOY, 1983, p. 378).

A síntese de todas as polaridades é o ponto em que as polaridades se extinguem; não se trata da derrota de um dos lados, mas do surgimento de uma nova experiência cognitiva de cujo método não se pode separar a razão da poética. Por um percurso diferente, a autora chega a um resultado bastante próximo daquilo que caracterizamos como desaprendizado, que não se trata de um retorno a uma época pré-lógica, mas de um

⁶¹ “(...) todas las obras literárias entretejen dos tipos distintos de discurso, uno temporal y otro afectivo en calidad”.

⁶² “Al reducir el lenguaje literario al razonamiento científico o al puro éxtasis, tanto el logicismo como el intuicionismo destruyen el objeto que tratan de comprender”.

⁶³ “El buscador cortazariano bucea a menudo más allá del espacio euclidiano, pero, por otra parte, desdeña nunca la percepción ordinaria. Hace funcionar el ojo de su alma sin despreciar jamás los de su cara. De ahí que su meta debe concibirse como la síntesis de todas las polaridades posibles”.

momento de interiorização plena da técnica, quando ela se torna suficientemente automática para deixar fluir novamente o lado poético do fazer humano.

Em nossa análise, ambos os “lados” estão presentes e reconhecíveis; na de Amestoy, há um centro apenas, mas feito da reunião desses mesmos lados. De toda forma, o importante é entender que independente da abordagem que se faz do assunto, a intenção parece ser sempre a de preconizar o surgimento de um novo homem, ou de uma nova experiência humana, que tem na figura do perseguidor cortazariano, seu principal artífice, e na literatura fantástica – como vista por Cortázar –, seu território de experimentação.

Para esclarecer o que entendemos como o fantástico em Cortázar, recorreremos a uma entrevista cedida pelo autor a Oswaldo Soriano e a Norberto Colominas, publicada no jornal *El País* de 25 de Março de 1979 e incluída na edição crítica de *O jogo da amarelinha*, editada por ALLCA XX e Edusp em 1996. O fantástico não seria, aqui, algo que está fora da realidade cotidiana, e, portanto, uma instância cognitiva oposta ao real. Ao contrário, o fantástico se dá como indissociável da realidade na composição do mundo que se oferece à cognição. Trata-se do mesmo tipo de superação de dualismo presente na análise do fazer do homem que expusemos até o momento neste trabalho, expandida para seu *habitat*: “O fantástico inclui a realidade, e não somente a inclui, como necessita dela” (CORTÁZAR, 1996, p. 789). Levando o assunto para a discussão de gênero literário, o autor afirma que pouco lhe interessa a literatura fantástica que faz questão de se desvencilhar do realismo a partir de uma decoração fantástica, como acontece, por exemplo, com os contos de H. P. Lovecraft, e com a literatura gótica inglesa, para citar exemplos utilizados por Cortázar. “Para mim, o fantástico é o que surge, por exemplo, entre vocês e eu, aqui, neste mesmo instante, na chamada realidade. Agora pode acontecer

algo”⁶⁴ (CORTÁZAR, 1996, p. 789). Resumidamente, a literatura fantástica a que nos referimos é a que nos permite enxergar o mundo (acessá-lo) a partir da união entre o que é reconhecível e o que é estranhamento: aprendizado e desaprendizado, ordinário e extraordinário, sentido e mistério: “Vocês conhecem muito bem minha ideia de que entre o que se chama [literatura] fantástica e o que se chama real ou realista, as fronteiras não existem tal como as pessoas gostariam. Há contínuas simbioses, contínuas interpenetrações”⁶⁵ (CORTÁZAR, 1996, p. 789).

O antropólogo Néstor García Canclini lançou, em 1968, um estudo sobre a obra de Cortázar (*Cortázar – una antropología poética*), e trata do tema do fantástico de maneira semelhante. Para o mesmo, a ciência e a tecnologia foram expulsando o absurdo de algumas das zonas da vida ocidental, enquanto ele refugiou-se nas artes e na filosofia, insistindo em “(...) exercer subversivamente a defesa do homem. Quando o cientificismo e o senso comum creem proibi-lo, reaparece multiplicado no surrealismo, no existencialismo e em outras rebeliões vanguardistas (...)”⁶⁶ (CANCLINI, 1968, p. 35). O antropólogo, à época, enxergava dois tipos diferentes de absurdo: o primeiro seria o que ele chama de “absurdo trágico”, que encara o mundo como ininteligível e a vida humana como uma inútil sucessão de frustrações: “o homem e o universo são arrastados por um absurdo total, que, por sua vez, não deixa mais que angústia, desespero, náusea”⁶⁷ (CANCLINI, 1968, p. 36). O segundo tipo, por sua vez, não seria uma característica da realidade como um todo,

⁶⁴ “Para mi, lo fantástico es lo que surge, por ejemplo, entre ustedes y yo, aquí, en este mismo instante, en la llamada realidad. Ahora puede suceder algo”.

⁶⁵ “Ustedes conocen muy bien mi idea de que entre lo que se llama fantástica y lo que se llama real o realista, las fronteras no existen tal como la gente quisiera. Hay continuas simbiosis, continuas interpenetraciones”.

⁶⁶ “(...) ejercer subversivamente la defensa del hombre. Cuando el cientificismo y el sentido común creen prohibirlo, reaparece multiplicado en el surrealismo, el existencialismo, y otras rebeliones vanguardistas (...)”.

⁶⁷ “El hombre y el universo son arrastrados por un absurdo total, que a su paso no deja más que angustia, desesperación, náusea”.

mas de uma vida inautêntica segundo ideia desenvolvida por Heidegger em *Ser e tempo*: a existência trivial que busca constantemente novidades apenas como forma de passar o tempo, de distrair-se até o momento da morte, vista como uma cerimônia, um ato social. Ou seja, o absurdo está numa vida de padrões pré-definidos para tudo, impessoal, no desaparecimento do indivíduo diante dos papéis sociais:

A existência trivial dilui toda intranquilidade em uma coleção de lugares comuns e de frases feitas. Se funde no anonimato das relações cotidianas e é incapaz de comunicar algo pessoal; seus temas são o que *se diz*, o que *se faz*, o que *se pensa*⁶⁸ (CANCLINI, 1968, p. 36).

A definição do antropólogo é clara: o homem não se realiza porque não há estranhamento diante do mundo; há uma coleção de frases a serem ditas e seus respectivos momentos apropriados (exercício cuja finalidade é a repetição da regra). Não há individualidade, é preciso apenas se encaixar no que se diz, no que é dito, feito e pensado. Conseqüentemente, na vida inautêntica não há possibilidade de criação, algo intimamente ligado ao estranhamento. Esse tipo de absurdo da vida inautêntica, que tem no teatro de Ionesco seu principal crítico, segundo o autor, é chamado de “humorístico” por Canclini, pois não desemboca no desespero total – embora possa suscitar angústia –, apenas faz a denúncia de um estilo de vida que deve ser combatido em favor do homem.

Para o antropólogo, a obra de Cortázar une ambos os tipos de absurdo, há casos em que nada justifica a existência do homem ou do universo; e outros em que se pode ouvir o trompete de Brown ou o sax de Bird. Lembremo-nos de que enquanto tocam, esses músicos estão em busca de uma “felicidade” que está sempre além do limite, efêmera e insustentável, e que tocar, nesse caso, só se torna busca quando as regras ou a técnica que o

⁶⁸ “La existencia trivial diluye toda intranquilidade en una colección de lugares comunes y frases hechas. Se hunde en el anonimato de las relaciones cotidianas y es incapaz de comunicar algo personal”.

possibilitam são ultrapassadas em prol de um fazer poético mais urgente. Enquanto tocam, rompe-se o pacto da vida trivial, e o mesmo pode ocorrer enquanto os escutamos, pois o propósito dessa música, ou desse texto, é, para Canclini:

(...) deixar à intempérie, o que a inautenticidade falsamente protege. O propósito final é que o homem compareça diante de sua verdade fundamental. Não se diz qual é essa verdade; somos incitados a descobri-la (...). De todo modo, não é função da literatura o ensinamento [de um sentido para o homem ou para o universo], a adesão dogmaticamente a uma direção do conhecimento ou da fé. Sua ambição é abrir portas, indicar caminhos, e combater, no homem, o que resiste à aventura”⁶⁹ (CANCLINI, 1968, p. 37).

O antropólogo também se aproxima do tema do desaprendizado com sua noção de “ética da transgressão criadora”. A escolha do verbo “aproximar-se” no lugar de “tratar” do desaprendizado deve-se a que o objetivo de Canclini com a defesa da vida autêntica esbarre em algo que queremos superar: a obrigatoriedade de oferecer uma resposta ao enigma que é a vida, conferir-lhe sentido. Afirmar que a busca é o que dá sentido à vida, em nossa opinião, é contraditório. Defendemos que a busca, isso que está na essência do perseguidor desenvolvido por Cortázar, retira o sentido da vida, devolve a ela o mistério que a razão gostaria de exterminar, pois jamais se pode saber o que se busca – o que se narra é sempre irrecuperável. Vejamos a formulação de Canclini: “Sustentar que o homem se realiza na busca, na criação e na fraternidade com os outros é definir sua essência, na medida do possível; propor uma resposta ao enigma de seu sentido”⁷⁰ (CANCLINI, 1968, p. 100). De qualquer forma, é inegável que sua argumentação trace um caminho bastante

⁶⁹ “(...) dejar a la intemperie lo que la inautenticidad falsamente protege. El propósito final es que el hombre comparezca ante su verdad fundamental. No se dice cuál es esa verdad; somos incitados a descubrirla (...). De todos modos, no es función de la literatura el enseñarlo, adherir dogmaticamente a una dirección del conocimiento o de la fe. Su ambición es abrir puertas, indicar senderos, y combatir en el hombre lo que se resiste a la aventura”.

⁷⁰ “Sostener que el hombre se realiza en la búsqueda, en la creación y en la fraternidad con los otros es definir su esencia, en la medida en que es posible; proponer una respuesta al enigma de su sentido”.

próximo ao nosso pela opção política de elogio à transgressão da normalidade, de ir contra o conformismo, e pelo fato de que sua resposta seja uma “proposta”, algo que se põe diante, que se oferece; e não uma normatização. Em sua explicação da “ética da transgressão criadora”, Canclini afirma que o homem necessita de uma constante curiosidade pelo desconhecido, pelo que pode revelar as chaves da existência e, portanto, não pode ceder ao que dentro de nós e da sociedade favorece o conformismo. Como a normalidade exige que todos repitam ordenadamente o que sempre foi feito, uma vida criadora e autêntica deve dar-se em constante transgressão. Isso, entretanto, não significa subversividade apenas pelo gosto de ser rebelde: “A rebeldia, consequência da busca, desemboca na solidariedade com os demais. Por isso as relações honestas e profundas com os outros são a terceira margem, a culminação de uma existência autêntica”⁷¹ (CANCLINI, 1968, p. 100). O sentido é o de que, através das possibilidades transgressoras de uma vida autêntica, se possibilite a expressão de múltiplas individualidades e revigore, da mesma forma, o respeito ao outro. A possibilidade de realização do outro é exatamente o que o conformismo e a repetição tentam sufocar sob o véu da normalidade.

Finalmente, ainda com o enxerto do desaprendizado que introduzimos em Canclini, podemos verificar que o antropólogo também enxerga na obra cortazariana uma tentativa de equilíbrio – ou de síntese – entre o racional e o intuitivo: “(...) o isolamento na razão conduz ao delírio niilista e o isolamento na intuição resulta na perda de sua riqueza por falta de rumo” (CANCLINI, 1968, p. 104). Ele afirma que a literatura é a tentativa de Cortázar de reunir o racional e o intuitivo, a esperança de que essa fusão transforme a vida (CANCLINI, 1968, p. 104). Numa frase: “É Cortázar combinando uma intuição

⁷¹ *“La rebeldia, consecuencia de la búsqueda, desemboca en la solidaridad con los demás. Por eso las relaciones honestas y profundas con los otros son el tercer rasgo, la culminación de una existencia auténtica”.*

experimental profunda com o controle racional indispensável”⁷² (CANCLINI, 1968, p. 104).

⁷² *“Es Cortázar combinando una intuición experimental profunda con el control racional indispensable”.*

4. CAPÍTULO 3: UM MÉTODO ENTREVISTO

Parker, como vimos, é responsável por inaugurar em Cortázar (Parker-em-Cortázar) uma nova maneira de se lidar com o mundo – através da poética – que o autor coloca em prática através de personagens perseguidores, especial e precisamente nos contos “O perseguidor” (Johnny Carter), “As babas do diabo” (Michel), e no romance *O jogo da amarelinha* (Oliveira). Já tratamos de “O perseguidor” nos dois primeiros capítulos, por um motivo simples: é o texto que introduz e que sintetiza o tema dentro da obra literária de Cortázar, e o conto em que Charlie Parker é transformado em personagem de Cortázar; ou seja, a obra em que podemos argumentar sobre a forma como o autor recebeu a musicalidade do saxofonista e transformou-a em método poético de aproximação do mundo através da literatura.

Neste terceiro capítulo, portanto, analisaremos os outros dois textos mencionados, que formam, de acordo com Arrigucci, a trinca fundamental de Cortázar quando o assunto é o perseguidor como personagem: em “O perseguidor”, a música serve de ponto de partida para uma reflexão sobre a poética; em “As babas do diabo”, a própria narrativa tematiza um problema da poética: “como narrar”; e, finalmente, em *O jogo da amarelinha*, a obra é sua própria poética (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 799). Iniciamos com “As babas do diabo”.

4.1. PRISIONEIRO ATADO COM FLORES

She articulated a man with vision. Vision is meaning. Meaning is historical.
Detetive Cohle, episódio 2 de True Detective (2014)

(Agora passa uma nuvem gorda), rendada de convexos, uma cobra imensa e lerdada engolindo o morro e o musgo de minha janela. Enquanto ela avança, curvando-se sobre o cume, sou eu que expando sua mandíbula, que brilho seu couro com falsos relâmpagos, (agora um dragão chinês), sou eu que escorro em seu estômago os sucos prenes dos ácidos e germes que nos dissolverão a todos, finalmente, ao cabo desta tarde de luz indecisa, (agora um lago emperrado de algodões). Encontrar os desenhos das nuvens – para a criança e para o poeta –, a tentação irresistível de se dar sentido à forma – ou forma ao sentido –, essa obsessão que nos define e que nos define, está no centro do conto “As babas do diabo” como uma espécie de função fática primordial da consciência. Existir deve ser, portanto, bem mais que apenas “ver”, enquadrar uma imagem: existir pode ser, também, desenhar essa imagem, “pintar” a folha de uma mangueira com as mesmas nuances de uma água parada em lodo raso; ou decidir que a curva fechando os ombros de determinado rapaz contém o peso adolescente de almoços em casa ao meio-dia e de revistas pornográficas dobradas em quatro, como o faz o tradutor franco-chileno Michel, personagem e narrador – “duas palavras injustas para dizer o que era” (CORTÁZAR, 2009, p. 64) – do conto em questão, com o francesinho diante da loura, na ponta de uma ilha e num apartamento de um quinto andar parisiense⁷³.

Cortázar faz questão de deixar claro, entretanto, que esse exercício é sempre ingrato: embora feito e refeito com o objetivo de saciar nosso vício por nome e por controle, acaba revelando apenas a impossibilidade da acepção mais rija de conhecimento: o saber “sobre” algo. Pelo que se pode perceber em parte da obra do autor, e de forma enfática em “As babas do diabo”, a regência do verbo mais próxima ao que

⁷³ As frases entre parênteses que compõem parte do primeiro e do último parágrafos desta seção do trabalho tentam emular o paralelismo criado por Cortázar no conto “As babas do diabo”, evocando a brincadeira infantil de se dar forma às nuvens num texto em que se discute, justamente, a criação de significados e de sentidos para cenas que observamos e que recriamos em forma de arte. Embora imitem o recurso utilizado pelo autor, as frases não são citações do conto.

experimentamos cotidianamente estaria mais em saber “com” algo. Na “Declaración Jurada” de *Imagen de John Keats* (1951-1952), Cortázar confessa saber que essa escolha de método, pouco afeita ao racionalismo, “aterroriza os que, antes de abrir um Dante, calçam o espelho e compõem a cara guelfa correspondente, aniquilando de sua memória os números telefônicos, a bomba H e a poesia de Pierre-Jean Jouve”⁷⁴ (CORTÁZAR, 2004, p. 15), mas ele sabe, por outro lado, que esta é a maneira mais adequada de se adentrar (ou de “se arremessar”, como veremos mais tarde) pelo mundo, pois esse mundo é uma figura que precisa ser entendida, mas “por entendê-la, queremos dizer gerá-la” (CORTÁZAR, 2003, p. 439), e sendo essa atitude – que envolve tanto de criação quanto de percepção – a única possível, então toda e qualquer experiência de existir ocorreria apenas por meio das formas de expressão, por meio da palavra e da imagem que arremessamos nas paredes e cantos desse vazio para testar nossa própria existência. Viver é recolher ecos – dar forma e sentido é uma função fática. “Eu mesmo, no resto da realidade que ignoro estou me esperando inutilmente” (CORTÁZAR, 2003, p. 467).

Esta seção do trabalho tem por objetivo analisar essa cosmogonia cortazariana a partir das duas metáforas exploradas no conto “As babas do diabo”: a da máquina de escrever e a da câmera fotográfica, dois aparelhos responsáveis por refletir o mundo que concebemos, metonímias de uma forma de operação que depende de um vazio irrecuperável entre dois momentos – ou espaços – do processo de representação: a captura e a impressão, vazio por onde nos movemos e por onde flutua, frágil, todo sentido; vazio que Cortázar – e, portanto, o personagem Michel e todos os que se arriscam a lê-lo – tenta, sem êxito, combater desesperadamente, movimentando-se pelo borrão total da linguagem,

⁷⁴ “*Aterra a los que antes de abrir un Dante se calzan el espejo y componen la cara guelfa que corresponde, aniquilando en su memoria los números telefónicos, la bomba H y la poesía de Pierre-Jean Jouve*”.

sacando palavras do silêncio em busca de maneiras mais adequadas de se desenvolver a trama, e pela câmara escura, reorganizando formas e ajustando contrastes em busca de uma melhor composição de sua cena.

O que o autor tenta nos mostrar por meio desse inevitável fracasso rumo à objetividade, entretanto, é que contar uma história, ou compor uma cena – ou existir, propriamente – são processos que demandam escolhas na superfície das representações para que se tornem perceptíveis, comunicáveis. Em outras palavras, embora almejem um caráter absoluto, porque querem ser definitivos e incontestáveis (possibilidade de uma relação direta e fixa entre um objeto real e seu signo na obra), sua existência está vinculada à insuficiência⁷⁵ (relação somente entre signos da própria obra, como veremos). Não há uma trama total – ou cena total – a que se reportar, uma realidade original e fixa a que se submete o signo. De maneira bastante sutil, Cortázar diz isso a seu leitor: “vamos contar devagar, já se verá o que acontece à medida que escrevo” (CORTÁZAR, 2003, p. 61). Ora, há uma constante troca de pontos de vista proposta pelo autor que demonstra essa ideia de insuficiência como motor da poética, pois Michel escreve – e, “então”, se vê o que acontece, segundo a jogada exposta no excerto supracitado – olhando para a foto que fizera anteriormente, foto que ampliara e que retocara para ocupar uma parede de seu quarto, criando uma janela por onde o olho tenta repetir o ângulo da objetiva e ainda deixa, ao leitor, a tarefa de tentar ver o que acontece à medida que lê – ou reescreve – o relato do personagem. Indo mais fundo nessa questão, “objetiva” (“objetiva normal”, na acepção técnica) é a designação de um conjunto de lentes que opera num campo focal mais ou menos próximo ao do olho humano, entre as grande-angulares (que afastam os objetos, ao

⁷⁵ “Insuficiência”, aqui, significa apenas que, se a meta dos processos a que nos referimos é uma relação absoluta e fixa, entre o signo e seu objeto; e essa relação não é possível, porque signos se relacionam apenas entre si, a representação será sempre insuficiente (incapaz, incompetente) para atingir essa meta.

ponto de distorcê-los) e as teleobjetivas (que aproximam as coisas mais distantes, revelando mais detalhes, na mesma medida em que perdem capacidade de refletir profundidade), então trata-se de mais um ponto, algo sutil, da confusão de perspectivas: o olho repete o ângulo da câmera que repete o campo focal do olho, num jogo de espelhos rumo ao infinito em que a noção de uma visão original perde o sentido. Como se pode perceber, só há pontos de vista comunicando-se, e, por conta disso, não se pode esgotar o assunto (cena ou trama total) somando-se as versões: os significados permanecem vivos, transitando horizontalmente pelas lacunas entre essas instâncias expressivas, nunca fixo entre uma suposta coisa original e seu signo. O filósofo Maurice Merleau-Ponty, ao discorrer sobre linguagem, no ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, disponível no livro *O olho e o espírito* (1961), descreve assim essa questão:

No tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo com o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras. Isso nos proíbe de conceber, como estamos habituados, a distinção e a união da linguagem e de seu sentido (...)
Se o signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 70-71).

Neste trecho em questão, o filósofo usa “linguagem” para se referir especificamente à língua falada e escrita, mas gostaríamos de transportar essa mesma concepção para a linguagem da fotografia, da forma como ela é discutida no caso específico do conto de Cortázar, a fotografia cujos signos não se reportam à realidade, mas ao conjunto de signos presente em determinado fotograma de que faz parte, e, mais além, ao imaginário de nossa formação cultural. O filósofo Vilém Flusser, por exemplo, ofereceu-nos, em *Towards a Philosophy of Photography* (1984), um argumento bastante próximo ao de Merleau-Ponty, ao discutir a fotografia:

Simultaneamente, entretanto, a contemplação [de uma fotografia] também produz relações significativas entre os elementos da imagem. Ela

pode voltar-se repetidamente para um elemento específico da imagem e elevá-lo ao posto de veículo do significado da imagem (...)

Esse espaço-tempo peculiar da imagem é nada mais que o mundo da magia, um mundo em que tudo é repetido e em que tudo participa de um contexto significante. Tal mundo é estruturalmente diverso do mundo linear da história em que nada se repete e em que tudo tem causas e terá consequências. Por exemplo: no mundo histórico, a aurora é responsável pelo canto do galo; no mágico, aurora significa canto e canto significa aurora. O significado da imagem é mágico⁷⁶ (FLUSSER, 2000, p. 9).

Não por mera coincidência, explorar as possibilidades desse mundo mágico da analogia é uma das obsessões de Cortázar, como pudemos observar na análise do texto “Para uma Poética”, no segundo capítulo. O escritor, no ensaio em questão, demonstra como a analogia é a forma mais urgente e instintiva do homem apreender o mundo que o cerca, e como ela vai sendo substituída – gradativa, embora não totalmente – pelo racionalismo científico em duas esferas diferentes: num âmbito mais geral, de progresso civilizatório da humanidade (pensando na relação entre os povos antigos e os modernos); e num segundo, mais íntimo, do amadurecimento (endurecimento seria mais apropriado) do indivíduo, entre a criança e o adulto.

O elo entre a criança e o adulto, entre o homem primitivo e o homem moderno, para Cortázar, é o poeta, que nesse caso não significa apenas aquele que escreve poemas, mas qualquer escritor ou artista em geral que demonstra uma atitude poética diante do mundo em seu processo de fazer artístico, aquele que dá vazão à capacidade corrosiva desse intervalo mágico da metáfora, que aproxima o que a razão afasta, que dissolve as fronteiras fixas entre as coisas:

⁷⁶ “Simultaneously, however, one’s gaze [numa fotografia] also produces significant relationships between elements of the image. It can return again and again to a specific element of the image and elevate it to the level of a carrier of the image’s significance (...)

This space and time peculiar to the image is none other than the world of magic, a world in which everything is repeated and in which everything participates in a significant context. Such world is structurally different from that of the linear world of history in which nothing is repeated and in which everything has causes and will have consequences. For example: In the historical world, sunrise is the cause of the cock’s crowing; in the magical one, sunrises signifies crowing and crowing signifies sunrise. The significance of image is magical”.

(...) o primitivo e o poeta sabem que se o cervo é *como* um vento escuro, há instâncias de visão em que o cervo é um vento escuro, e este verbo essenciador não está ali à maneira de ponte mas como evidência verbal de uma unidade satisfatória, sem outra prova além de sua irrupção, sua clareza – sua formosura (CORTÁZAR, 1999a, p. 257-258).

De posse desse pequeno aparato teórico, voltemos às máquinas de Michel, ou, antes, ao próprio Michel, franco-chileno, tradutor por profissão e fotógrafo amador, instalado num apartamento na rue Monsieur-le-Prince, 6º distrito de Paris. Michel está morto e escolhe a ponta mais distante no passado para começar a contar a história, a ponta em que ele sai de casa num dia de sol e de vento incomuns e se dirige ao Sena, na altura da ilha Saint-Louis, onde, numa pequena praça, um casal chama sua atenção. Mas Michel, estando morto, como o próprio afirma, dependeria do funcionamento automático de sua Remington⁷⁷ para a digitação do relato, um relato objetivo como deveria ser o relato de qualquer máquina que se preze. Sem Michel, entretanto, ela “ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem” (CORTÁZAR, 2009, p. 60). Então Michel está vivo, e não sabe como começar.

O primeiro problema surge na língua, melhor dizendo, na gramática da língua. Encontrar a palavra, o sentido da expressão, é a grande questão do trabalho de um tradutor, descobrir o trânsito entre as línguas, seus pontos de fricção e de fruição, mas quanto desse ofício é puramente técnico? Como traduzir o “Nonada” que abre as Veredas do Grande Sertão? Cada palavra isolada pode ser transportada por um dicionário, sempre para a mesma página no espelho da outra língua, e para o mesmo espaço entre os mesmos vizinhos: “verbo transitivo direto”; “substantivo comum de dois gêneros”. Mas não é a transcrição dos sintagmas que garante o significado da frase. Como vimos anteriormente, o sentido surge entre as palavras, entre os signos, e, portanto, não está “nelas”. “(...) a língua é feita de diferenças sem termos, ou, mais exatamente, os termos nela são engendrados

⁷⁷ Marca de máquina de escrever.

apenas pelas diferenças que aparecem entre eles” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 67). Traduzir um texto é descobrir seus silêncios, uma tarefa que percorre caminhos nem sempre previstos pela razão, mas que dá saltos pelas janelas abertas da analogia, deixando apenas vestígios, como escreveu René Char: “um poeta deve deixar vestígios de sua passagem, não provas. Só os vestígios fazem sonhar” (CHAR apud SOULAGES, 2010, p. 14).

Essa ideia é aventada logo no início do conto, quando Michel expõe suas dúvidas sobre em que pessoa narrar o acontecido, e deixa claro que apenas obedecer as convenções gramaticais não seria suficiente para aquela empreitada. O interessante é que Cortázar, ao falar da impossibilidade de se escrever quebrando regras, como em “eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos” (CORTÁZAR, 2009, p. 60) nos mostra, ironicamente, que não existe palavra errada porque a referência não está numa outra instância fixa e delimitadora, num “texto original” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 72) – gramáticas e dicionários –, mas entre as próprias palavras naquele contexto específico, nesse vazio que se ajusta entre elas. Porque “eu viram” e “em mim nos dói” é um eu que se desdobra tentando se ver desesperadamente, lançando-se por aí com as coisas e que, reverberando de volta, tem a revelação fatal de que o conforto da posição única de identidade era uma meta impossível. Da mesma forma, o autor mostra ironicamente que a regra do tempo linear histórico a que nos referimos anteriormente a partir da citação de Flusser sobre fotografia, que ensina que a melhor maneira de se contar uma história é do início ao fim, também se mostra fracassada nessa empreitada. Tudo o que Michel consegue elaborar sobre a situação envolvendo o casal desconhecido surge a partir da fotografia que, como veremos mais tarde, não é a representação de algo ocorrido e, em seguida, petrificado numa imagem, mas um processo contínuo de ressignificação que desvirtua a noção clássica de tempo e de espaço, como argumenta o crítico de arte especializado em

fotografia, François Soulages, no livro *Estética da fotografia – perda e permanência* (1998):

Toda foto é essa imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar *ao mesmo tempo* o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e... a imagem (SOULAGES, 2010, p. 13-14).

Retornando à instância textual, o próprio Cortázar, em *O Jogo da Amarelinha*, explicita esse desejo de superar as limitações da técnica: “Minha prosa apodrece sintaticamente e avança – com muito trabalho – para a simplicidade. Creio que é por isso que já não sei escrever ‘coerente’” (CORTÁZAR, 2003, p. 491). Ainda no referido romance, o autor propõe a criação de um novo idioma, denominado glíglico, que usa a mesma sintaxe – além de algumas palavras – do espanhol, acrescentando sintagmas inventados que tentam, por meio do som e do ritmo, apenas evocar – como afirma a crítica Milagros Ezquerro, em *Rayuela: estudio temático* (1991) – “intuições aproximativas e polisêmicas”⁷⁸ (EZQUERRO, 1996, p. 623). O glíglico surge em momentos de intimidade entre Oliveira e a Maga, como no capítulo 20, em que Oliveira interroga-a sobre como Ossip (outro amante da Maga) faz amor:

- Mas ele retela a sua murta? Não minta. Retela-a de verdade?
- Muitíssimo. Por todas as partes, às vezes até demais. É uma sensação maravilhosa.
- E faz você se colocar com os plínios entre as argustas?
- Sim; e depois nós entretnamos os pórcios até ele dizer que já chega e eu também fico esgotada (...) (CORTÁZAR, 2003, p. 105).

Ou no capítulo 68, em que uma cena de sexo é descrita integralmente em glíglico:

No mesmo instante em que ele lhe amalava o noema, ela lhe dava com o clêmiso e ambos caíam em hidromurias, em abanios selvagens, em sústalos exasperantes. De cada vez que procurava relamar as incopelusas, ela emaranhava-se num grimado queixoso e tinha de envulsionar-se de cara para o nóvalo (...) (CORTÁZAR, 2003, p. 432).

⁷⁸ “(...) intuiciones aproximativas y polisémicas”.

Ezquerro cria um esquema para “decifrar” uma frase escrita em glígllico, como num exercício de etimologia em que encontra palavras do espanhol aglutinadas – sincopadas – para “traduzir” o glígllico, como é o caso, por exemplo, de *merpasmo* (“*mar/ espasmo*”); de *ulucórdio* (“*ulular/ corazón*”); ou de *embocapluvia* (“*boca/ lluvia*”) (EZQUERRO, 1996, p. 623). Apesar de ser um exercício interessante se tomado como algo particular entre cada leitor e o texto – como uma cena íntima entre autor, leitor e texto –, acreditamos que a tentativa de se decifrar as novas palavras, fixando sua origem etimológica, de certa forma trai a noção de uma língua que se pretende “íntima” apenas com cada leitor, de cada vez; ou, nas palavras de Ezquerro: “uma comunicação direta mediante um série de pinceladas semânticas justapostas cujo conjunto cria não um significado, mas uma massa de impressões que a sensibilidade de cada leitor interpreta a seu modo” (EZQUERRO, 1996, p. 622).

A partir desse ponto, já se pode visualizar a imagem proposta na presente aproximação do conto, tendo em vista o modelo de funcionamento da língua e da fotografia, que nos mantém transitando pelo vazio irrecuperável do silêncio e da câmara escura. Há um desejo de objetividade em Michel, de sossegar, de ter a certeza do que realmente aconteceu, de “livrar-se dessa cócega incômoda no estômago” (CORTÁZAR, 2009, p. 61), em suma, de se estabelecer ligações diretas (de significado) entre o objeto real e seu signo, uma linha vertical que seria fixa e imutável para adequar-se às pretensões científicas de verificabilidade irrestrita e catalogação. Essa realidade, entretanto, existiria apenas como uma meta a ser atingida, uma projeção no vazio que, paradoxalmente, faz surgir o eco como objeto supostamente original (“perceber como criar”, ou, para usar as palavras do próprio autor, “entender como gerar”). Como não há objeto que dê significado ao signo – ou como não há tradução que encerre uma palavra –, o movimento pelo sentido passa a ser horizontal, no próprio plano da representação, dependente de uma interconexão

momentânea e lateral dos signos. No fim das contas, temos a página em branco de onde saltam as palavras, o branco que emoldura uma a uma com um véu de significado, e que representa a “opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71); e, no lado da imagem fotográfica, uma câmara escura entre o obturador e a película, novamente um vazio que permite a projeção da imagem até sua impressão na película. Essa câmara então permanece fechada, preservando a integridade da nova imagem, enquanto um jogo de espelhos desvia a luz para o visor da câmara. Imaginamos estar olhando diretamente para as coisas, mas essa imagem que escolhemos para o clique já é uma representação. É como o lago de Keats no poema “Imitation of Spenser”⁷⁹, por onde a manhã vem andando e se instala, o lago “cujas margens arredondadas refletiram tessituras vegetais e, em seu centro, um céu que jamais desce”⁸⁰ (KEATS, 2006, p. 37). O céu no meio do lago é o céu que jamais desce, o céu impossível como qualquer objeto a ser refletido ou fotografado. O que se oferece à captura é o falso brilhante, ondulante e frágil na superfície do espelho e da água, brilho que se mistura ao rubi dos peixes e que vacila ao nado do cisne, o lago deformável, por isso: “diante de qualquer foto [ou de qualquer reflexo no espelho], somos enganados” (SOULAGES, 2010, p. 75). Para Soulages, toda fotografia é uma teatralização, mesmo que o motivo seja uma paisagem ou uma máquina, por exemplo. Além do fato mais óbvio de que há sempre uma escolha de enquadramento, quem fotografa é sempre “trabalhado e dominado inconscientemente por modelos a serem reproduzidos ou a serem evitados, por pulsões e desejos” (SOULAGES, 2010, p. 76) e isso se reflete irremediavelmente na forma como o objeto é fotografado. Essa mesma frase, agora, pelas escolhas de Cortázar: “creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que

⁷⁹ Para o poema completo, favor consultar o Anexo I ao final do trabalho.

⁸⁰ “*which round its marge reflected woven bowers, and, in its middle space, a sky that never lowers*”.

todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia (...)” (CORTÁZAR, 2009, p. 64).

Ainda estamos no parapeito, debruçados, no meio das águas do Sena. Ao menor toque (ou tentativa de captura), ondas concêntricas terão embaralhado a vista, carregando seus pedaços de folhas e de peles e de cabelos para espumar nas margens. Michel está na espreita, mas sua primeira atitude não é a de olhar com os olhos abertos: o fato de “gotejar falsidade” e “de se arremessar mais para fora de si” demonstra, mais uma vez, que a percepção passa por um processo interno de criação, na superfície da linguagem. Gaston Bachelard, no livro *A Água e os Sonhos* (1942), afirma que todo “espetáculo consciente” (2002, p. 5) – paisagem ou cena qualquer que se presencie – é, antes, uma “experiência onírica” (2002, p. 5):

A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios (2002, p. 18).

Lembramos que, da mesma forma como argumentamos que não há um objeto original a que se reportar, não queremos dizer, aqui, que a imaginação possa ser responsável por uma “visão” original que posicionamos sobre o objeto. A anterioridade do devaneio em relação à experiência, no trecho citado, significa que a atitude do homem diante de um objeto, para Bachelard, não é um processo passivo de recepção de informação, mas um processo agressivo em que também nos lançamos sobre ele. Lembrando uma citação de Searle que usamos no capítulo anterior, “as características dos objetos são precisamente as condições de satisfação de minhas experiências conscientes deles” (SEARLE, 2006, p. 188); ou seja, nossa experiência com o mundo possuirá sempre um lado de criação, de interferência nele. As professoras Ângela Cogo Fronckowiak e Sandra Richter, integrantes do Grupo “Estudos Poéticos” da Universidade de Santa Cruz

do Sul, cujo primeiro projeto (com duração de três anos) foi justamente a análise da obra de Bachelard, no texto “A poética do devaneio e da imaginação criadora em Gaston Bachelard” (2005), afirmam que, para Bachelard:

(...) a imaginação dinamiza o ato de conhecer em seu poder constitutivo do ser humano – enquanto pensador e sonhador – essencialmente criador porque capaz de pôr em movimento ideias e imagens para investigar o real. Nesse sentido, a imaginação reveste-se de importância vital na formação [do homem] (FRONCKOWIAK e RICHTER, 2005, p. 3).

Toda tentativa de Michel no sentido de descobrir o elemento fundador de cada figura que compõe sua cena é precedida de um devaneio⁸¹. “Fechei os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem” (CORTÁZAR, 2009, p. 67), e começou a despi-los, o francesinho e a loura, esbarrando as mãos, sobre a “cama que teria um edredom lilás” (CORTÁZAR, 2009, p. 67), nesse embate para decidir quem tira a roupa de quem; filho e mãe, de mãos dadas numa iniciação, como atravessar a rua ou chegar à escola no primeiro dia e depois deixá-lo ir, vulto esticando sombra de volta no chão aceso dessa manhã. Depois de imaginar outras possibilidades e papéis para o casal, o tradutor resolve não perder mais tempo: “pus tudo no visor (com a árvore, o parapeito, o sol das onze) e tirei a foto” (CORTÁZAR, 2009, p. 68). Sua intenção, ao colocar tudo no enquadramento, era justamente a de atingir o máximo de objetividade – em outras palavras: escolher o menos possível. Já que ele era “culpado de literatura” (CORTÁZAR, 2009, p. 68), a câmera, por

⁸¹ Com a ressalva de que, para Bachelard, os devaneios, materializados pela imaginação criadora sobre a que falamos, são responsáveis por libertar o homem: “(...) é a partir do devaneio, proporcionado pelo poético, que somos seres livres, pois a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar. Não o sonho noturno, pesado, carregado de tensão ou fuga, mas o sonho que libera as faculdades propulsoras do imaginário. O imaginário que forja uma realidade deformando as imagens primeiras, aquelas que nos são dadas pela percepção” (FRONCKOWIAK e RICHTER, 2005, p. 4). No caso de Michel, entretanto, temos que essa experiência do devaneio resulta em algo bem diferente, numa prisão, na verdade, pois essa ânsia por narrar e por nomear, ânsia de que não podemos escapar, nos torna – para usar uma expressão de Cortázar no próprio conto – “prisioneiros atados com flores” (CORTÁZAR, 2009, p. 72).

sua vez, “restituiria as coisas à sua tola verdade” (CORTÁZAR, 2009, p. 66). Sobre esse *preconceito* em relação à fotografia, Soulages é incisivo:

Os homens parecem ter a necessidade de crer, e talvez seja por isso que eles se apeguem à aparência. Não podendo dizer e assumir o “isto foi encenado” diante de uma foto, eles apostam na fotografia como prova do real. Essa satisfação com a ilusão vem de outro lugar, ela não é específica da fotografia, mas deve ser denunciada para que a fotografia possa chegar a um papel diferente daquele de pobre testemunha de um real impossível (SOULAGES, 2010, p. 77).

Observemos novamente a frase de Michel na hora do clique: “pus tudo no visor e tirei a foto”. A expressão verbal “tirar uma foto” – “*sacar una foto*”, em espanhol –, nesse caso, resume muito bem o conceito que temos da fotografia, o de que ela seria capaz de extrair um momento e um espaço independentes do ser que fotografa e que, portanto, seria uma prova – e não apenas um vestígio – de algo que “realmente” aconteceu. Mas “não se tira uma foto, ela é feita” (SOULAGES, 2010, p. 81), e com essa troca de verbos, o que era recriação de uma cena, torna-se criação poética, aproxima-se a fotografia à ordem dos vestígios que nos fazem sonhar, e descobre-se que esse “arremesso de si” gera, na verdade, um retorno, esse eco a que vira e mexe nos referimos e que recebemos de braços e pupilas abertas como algo exclusivamente de fora e primeiro. Nesse ponto, há uma imagem bastante oportuna evocada por Bachelard:

O lago é um grande olho tranquilo. O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. Por ele o mundo é contemplado, o mundo é representado. Também ele pode dizer: o mundo é a minha representação (BACHELARD, 2002, p. 31).

O mundo é a representação do olho, e por isso o sol pode se por, antes, no cinema, e por isso toda chuva terá, em algum momento, uma lembrança de beijo e um táxi virando a esquina.

Após a foto e o confronto direto com o casal, que flagara Michel fotografando-o, o evento adquire uma nova composição. A tentativa inicial de se contar a história

linearmente, a partir do começo, havia falhado. Não poderia ser de outra maneira: mesmo com as trocas de foco narrativo de Michel para um narrador em terceira pessoa, o texto se desenvolve apenas em função do tradutor-fotógrafo, percorrendo ruas da cidade e conceitos de linguagem até o momento de uma pausa para cigarro na ponta da ilha Saint-Louis. De repente, no meio de um passeio como outro qualquer, um possível mistério se anuncia, e só nesse ponto, a partir desse exato momento, a história adquire aquele “isso” que a torna singular, como esclarece o narrador do conto:

(...) o melhor é deixar os pudores de lado e contar, porque afinal ninguém se envergonha de respirar ou calçar sapatos; são coisas que a gente faz e quando acontece alguma coisa estranha, quando encontramos dentro do sapato uma aranha ou ao respirar nos sentimos como um vidro quebrado, então é preciso contar o que acontece, contar aos rapazes do escritório ou ao médico (CORTÁZAR, 2009, p. 61).

O problema é que nada se sabe sobre o casal, quem são o adolescente e a atraente loura mais velha e o que fazem ali são perguntas impossíveis inclusive para o narrador “onisciente” que às vezes se reveza com Michel. Por esse motivo, após ocupar-se das especulações literárias, Michel posiciona tudo o que cabe no visor e “tira” a foto, deposita na fotografia a esperança de captar a realidade supostamente objetiva, o momento que traduziria toda a cena num fotograma e colocaria tudo em seu devido lugar e em seu devido tempo, o momento que não seria uma petrificação da memória apenas, como uma prova ou testemunho; mas o momento que, por ser capaz de revelar tudo o que a cena quereria dizer – supostamente exterior ao fotógrafo –, manter-se-ia em movimento. Logo no início do conto, antes mesmo de um esboço de história, Cortázar já evidencia essa esperança: “(...) porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Cónax 1.1.2)” (CORTÁZAR, 2009, p. 60).

Essa noção de fotografia que fica explícita através do desejo do narrador de *As babas do diabo* reverbera, de acordo com Soulages, numa visão de fotojornalismo que tinha a figura de Cartier-Bresson como precursor, a ideia de que uma foto deveria captar a

cena fundamental de um acontecimento, seu instante decisivo: “Eu andava o dia inteiro, a mente tensa, buscando nas ruas tirar ao vivo fotos como flagrantes delitos. Eu tinha, principalmente, o desejo de captar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse” (CARTIER-BRESSON apud SOULAGES, 2010, p. 39-40). Agora, voltemos ao narrador de Cortázar, no conto em questão:

(...) fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial (CORTÁZAR, 2009, p. 67).

Em outras palavras, o fotógrafo deve conseguir perceber o que seria fundamental de determinada cena, compondo detalhadamente o quadro a ser “retirado”. Por meio da fotografia, portanto, esse fundamento seria visível, que de um mundo ou objeto que, em si, não possui ponto de vista, que não quer significar nada, “tiramos” uma cena, uma composição, um fotograma cheio de significado. O que está em jogo, entretanto, o que se argumenta, aqui – a partir do que vimos em (1) Merleau-Ponty: que conferimos sentido de forma lateral, entre os signos, e não entre os signos e seus respectivos objetos e em (2) Flusser, que o constante movimento que fazemos com os olhos entre os elementos de determinado fotograma é o veículo do significado da foto –, é que o essencial de determinada imagem fotográfica não é retirado da cena original, mas construído e reconstruído incessantemente num diálogo entre a obra e o espectador. Parafraseando uma citação que já fizemos de Cortázar (2003, p. 439): por entender, queremos dizer gerar. Numa passagem de *O Jogo da Amarelinha*, o autor expõe um argumento bem próximo a esse que desenvolvemos:

Pode ser que haja outro mundo dentro deste, mas não o encontraremos recortando sua silhueta no tumulto fabuloso dos dias e das vidas, não o encontraremos nem na atrofia nem na hipertrofia. Esse mundo existe neste, mas da mesma forma como a água existe no oxigênio e no hidrogênio ou, ainda, como podemos encontrar nas páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 e 456 do Dicionário da Academia Espanhola tudo o que é

necessário para escrever um certo undecassílabo de Garcilaso (CORTÁZAR, 2003, p. 439).

Como vemos no trecho, o mundo não quer fazer sentido, e só pode ser acessado na superfície da linguagem⁸², onde é recriado e se oferece ao toque, à manipulação, dependendo do que se pode sacar do escuro e do silêncio. Todo poema está num dicionário porque todas as palavras que o formam estão lá? Ou, ainda, um dicionário pode dar conta de qualquer poema? O significado de água, para nós, encerra-se em duas moléculas de hidrogênio e uma de oxigênio?

Retornando ao conto: ao ampliar a foto do casal até que ela ocupe toda uma parede de seu quarto, e repetir o ângulo da objetiva – com a diferença de que agora entre a cena e ele próprio, há uma máquina de escrever em vez de uma câmera fotográfica –, Michel continua a ter uma espécie de caos ininteligível a sua frente. Tudo está lá, do céu ao parapeito, de folhas de árvore a pedras de chão, e nada faz sentido até que o tradutor literalmente se arremesse para dentro da foto, realizando esse movimento de idas e vindas no tempo e no espaço e entre os próprios elementos da imagem. O tremular das folhas, as manchas escuras no parapeito, o rosto da mulher, uma folha seca valorizando um canto. Michel tenta, testa posições – escolhe –, o garoto algumas vezes; a manhã empapada, outras; o nada, “verdadeiro fixador da cena” (CORTÁZAR, 2009, p. 70), e retorna ao trabalho de tradução. Termina uma frase, para no meio de outra e, de repente, eram as mãos da mulher, as mãos da mulher se fechando dedo a dedo, e a foto sai de sua condição mineral para ganhar vida novamente, como numa projeção de cinema.

Trata-se de outra metáfora que obedece à mesma forma de operação descrita neste trabalho para a língua e para a fotografia – e não apenas porque o cinema é, basicamente, uma sucessão de fotografias que cria a ilusão de movimento. Para que as imagens tenham

⁸² “Superfície da linguagem” não é um termo chave ou algo do gênero, trata-se, apenas, de uma expressão que nos remete às duas imagens de lago presentes no trabalho, retiradas de Keats e de Bachelard.

sentido, para que os 24 quadros por segundo oferecidos aos olhos possam ser efetivamente vistos em movimento, é preciso que haja entre cada um deles um quadro totalmente negro, um escuro absoluto (garantido tanto na captura da imagem quanto em sua projeção, por um obturador circular que se reveza com os fotogramas diante da luz). Sem esse vazio entre cada imagem, veríamos apenas um borrão. Mas as mãos da mulher foram se fechando, e se abriram novamente para acariciar o garoto, que agora se encolhia a espera do último golpe. Tudo estava decidido, e a loura não estava ali por prazer, “para levar o anjo despenteado a brincar com seu terror e sua graça cobiçada” (CORTÁZAR, 2009, p. 72), era apenas a isca retornando com “prisioneiros atados com flores” (CORTÁZAR, 2009, p. 72) para o verdadeiro amo. “O resto seria tão simples, o automóvel, uma casa qualquer, as bebidas, as lâminas excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar do inferno” (CORTÁZAR, 2009, p. 72). Dessa vez Michel não estaria lá para intervir, para chegar com seu clique e seu tudo no visor, as folhas e pedrinhas para alterar o rumo da história – o que também quer dizer mudar o sentido da cena; para pousar seu dedo na superfície do lago e espalhar as coisas em ondas concêntricas, misturar o céu que não desce ao rubi dos peixes indiferentes, como um Narciso que cede aos encantos de seu reflexo em águas plácidas e, não contente em apenas contemplar-se, toca sua imagem e a mistura a tudo em sua volta, bagunçando as águas, se arremessando final e irremediavelmente. Agora Michel está preso num quarto de quinto andar, no meio de uma frase em francês, entrando em desespero pela suposta incapacidade de salvar o garoto novamente. Não... o garoto estará salvo, talvez ele saiba disso. Michel é que estará morto, e o que mata o tradutor, a cada quadro dessa projeção, é continuar alheio ao que de fato – expressão ridícula! – está acontecendo, pois ele está perdido no meio de uma frase, entre os silêncios do espanhol ao francês, perdido no meio de uma ampliação fotográfica, transitando entre as sombras, as mãos dela se fechando,

depois se abrindo para acariciar o menino, o menino, mais receoso que aflito, Michel desesperado, as mãos dela acariciando o rosto deles, “prisioneiros atados com flores”.

O que mata Michel é o que estava o tempo todo ali, estacionado, dentro de um automóvel, essa gente de chapéu cinza que quase nem está lá, dentro de um automóvel lendo um jornal e que de repente salta aos seus olhos com a boca entreaberta, a língua negra e buracos negros no lugar dos olhos, como a água que ocupa o lugar do hidrogênio e do oxigênio, essas escolhas que geramos. Michel é tomado de assalto, numa reviravolta que nos afunda mais nesse jogo de águas reflexivas: o que o tradutor faz surgir de sua foto, o que agressivamente estende a mão em sua direção e toma todo o espaço da paisagem, é, antes de uma representação do que ele próprio vira, um reflexo no olho do garoto e nas palavras da louca. Não há escapatória, ninguém vai fugir, nem ele nem o garoto, tragados pelo buraco negro que envolve todas as imagens, a língua negra tremulando entre todas as palavras. (Agora passa uma nuvem gorda, rendada de convexas).

4.2. UM PARAFUSO EM TRÂNSITO: UM LIVRO SOBRE COMO LER UM LIVRO SOBRE COMO LER

A cura é a submissão ao recorte.
Susy Freitas – Vêu sem voz (2014)

O jogo da amarelinha não possui uma chave para leitura: toda obra é um buraco de fechadura por onde, talvez, espiemos as engrenagens de seu mundo, mas, para isso, é preciso resistir à tentação de forçar uma chave de metal através dela. Quem sabe essa imagem seja uma metáfora bastante adequada à noção de poética que viemos desenvolvendo durante o trabalho, pois a chave abrindo a porta quer dizer a chave como método de abertura, um instrumento com encaixe perfeito para acessar o objeto em questão em sua plenitude – de portas abertas –, e que pode ser copiado e reutilizado por qualquer

pessoa, em qualquer época ou lugar, com o aparato teórico correto para tanto. Em outras palavras, chave para leitura é método científico de investigação.

O buraco da fechadura, por outro lado, está, da mesma forma, acessível a todos, mas o que se pode ver através dele dependerá de quem se arrisca a fazê-lo, e do momento em que se o faz, – e da posição do buraco –, ciente de que essa visão será sempre insuficiente para abranger o objeto total embora seja a única maneira de acessá-lo. Repare que afirmamos que o “método” de olhar pela fechadura é a única “forma” de acesso, jamais que a visão resultante disso seja única. Olhar através da fechadura é poética porque o olho é o instrumento – não a chave –, e, obviamente, todo olho é um olho treinado por tudo o que já viu anteriormente, mas ainda capaz de ver e de estranhar, desde que uma chave não lhe impeça a visão. Há um poema, do surrealista francês Paul Éluard, em que se pode ver o mundo somente através das asas de um pássaro, entre suas penas, e que, portanto, o mundo não pode ser separado dessas penas, do fino tecido translúcido das asas, do sol que nela reflete, do vento que a tremula. Em outras palavras, haveria um método científico, que estabelece que (1) há o mundo disponível atrás da porta, bastando que a chave correta abra essa porta para que possamos acessá-lo plenamente; ou o poético, que admite que (2) esse mundo plenamente oferecido ao conhecimento seria apenas uma meta inatingível, mas que podemos conhecê-lo parcialmente olhando através das fechaduras, submetendo-nos às sombras e reflexos e zonas cegas do ponto de vista, assumindo essa insuficiência como a própria força poética do conhecimento produzido.

Toda essa discussão sobre a chave e o olho nos foi sugerida pelo início da segunda leitura de *O jogo da amarelinha* proposta por Cortázar, a que inclui os capítulos prescindíveis no rumo da história e que se inicia no capítulo 73. O autor nos abre o buraco da fechadura no meio de um fluxo de consciência de Oliveira sobre uma espécie de fogo que habita o mundo e que somos nós, numa metáfora bastante usual para essa experiência

de se estar vivo diante e inseparável do mundo, como algo que se consome, muitas vezes incontrolável e que não se pode aprisionar numa forma fixa:

Sim, mas quem nos curará do fogo surdo, do fogo sem cor que corre ao anoitecer pela rue de la Huchette, saindo dos portais carcomidos, dos pequenos saguões, do fogo sem imagem que lambe as pedras e ataca os vãos de portas, como faremos para nos lavar de sua queimadura doce que persiste, que se aposenta para durar aliada ao tempo e à recordação, às substâncias pegajosas que nos retêm deste lado, e que nos arderá docemente até nos calcinar? Então é melhor compactuar com os gatos e os musgos, travar amizade imediata com as porteiras de roucas vozes, com as criaturas pálidas e sofredoras que surgem nas janelas brincando com um ramo seco. Ardendo assim, sem trégua, suportando a queimadura central que avança como o amadurecimento paulatino do fruto, ser o pulso de uma fogueira neste emaranhado de pedra interminável, caminhar pelas noites da nossa vida com a obediência do sangue em seu circuito cego⁸³ (CORTÁZAR, 1996, p. 314).

Essa mesma analogia do fogo pode ser encontrada, por exemplo, em Merleau-Ponty, no ensaio “O olho e o espírito”, ligeiramente anterior ao romance de Cortázar, mas que ainda assim podemos creditar, quem sabe, ao *zeitgeist*:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 18).

Merleau-Ponty usa o fogo como metáfora desse corpo senciante-sensível ressaltando o caráter de algo que não pode ser fixado numa forma específica, apreendido como um objeto. O corpo só pode ser conhecido a partir do momento em que é vivido (enquanto queima, enquanto consome e é consumido), o que significa ser capaz tanto de

⁸³ “Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de puertas, cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos? Entonces es mejor pactar como los gatos y los musgos, trabar amistad inmediata con las porteras de roncas voces, con las criaturas pálidas y sufrientes que acechan en las ventanas jugando con una rama seca. Ardiendo así sin tregua, soportando la quemadura central que avanza como la madurez paulatina en el fruto, ser el pulso de una hoguera en esta maraña de piedra interminable, caminar por las noches de nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego”.

sentir quanto de provocar sensação, por isso Merleau-Ponty descreve-o como “senciente-sensível”: algo que vê e é visto, toca e é tocado, sempre de maneira sincrônica. Não se pode apenas ver, porque para que se veja, necessariamente é preciso oferecer-se também como visão. Pela terceira vez, podemos recorrer à citação de Searle sobre como acessamos o mundo: “as características dos objetos são precisamente as condições de satisfação de minhas experiências conscientes deles” (SEARLE, 2006, p. 188). Ou seja, Searle argumenta que não podemos nos aproximar dos objetos sem que estabeleçamos um ponto de vista, uma perspectiva; o que, por sua vez, significa que observar um objeto, analisá-lo ou simplesmente ter contato com ele significa, necessariamente, tanto que tenhamos que nos contentar com o fato de que toda observação seja parcial, quanto que tenhamos que aceitar a ideia de que durante a experiência de ser acessado, um objeto não pode, naquele momento, ser separado do corpo que o acessou (não nos retiramos do mundo para acessá-lo). Isso não implica, no entanto, numa visão idealista de mundo, pois não afirmamos que os objetos são meras projeções de nossa mente; pelo contrário: não se nega a realidade objetiva porque o corpo, dentro de uma argumentação que o admite senciente-sensível, deve fazer parte dela, e, ademais, sem separação entre corpo e espírito ou corpo e mente.

A seguir, destacamos trechos referentes à ideia de Merleau-Ponty sobre o corpo, presente no *Dicionário de Filosofia* (1971), de Nicola Abbagnano⁸⁴: “A quarta solução [a partir da fenomenologia] consiste em considerar o corpo como uma forma de experiência ou como um modo de ser vivido” (ABBAGNANO, 2007, p. 224), “(...) mas essa vivência do próprio corpo nada tem a ver com o ‘pensamento do corpo’ ou com ‘a ideia do corpo’ que formamos por reflexão através da distinção entre sujeito e objeto” (ABBAGNANO, 2007, p. 225) – e que já havia sido proposta, segundo Abbagnano, desde Descartes, com o

⁸⁴ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad.: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

corpo concebido para os usos da vida e o corpo concebido pelo intelecto (2007, p. 225).

Finalmente, o autor conclui:

Deve-se observar que essa redução do corpo a comportamento ou a modo de ser vivido, tão característica da filosofia contemporânea, não tem sentido idealista: não implica a negação da realidade objetiva do corpo ou sua redução a espírito, ideia ou representação (ABBAGNANO, 2007, p. 225).

Retornando a *O jogo da amarelinha*, para levarmos essa discussão do corpo para Cortázar: justamente porque nosso corpo, ou modo de ser vivido, é essa faísca que acende uma chama, o pulso de uma fogueira num emaranhado de pedra, o mundo a ser acessado, que, no caso da citação, corresponde a uma cidade, a Paris de Oliveira e de Maga – e que, por inferência, também é o próprio romance –, está no diálogo entre o que é fogo e o que é pedra, entre o que pode se petrificar institucional e arquitetonicamente (gramática e composicionalmente), e o que é irrecuperável e que se move e que se transforma constantemente, o autor e o leitor e seus itinerários de criação/recriação da obra – o olho na fechadura.

No mesmo capítulo, Cortázar afirma que todo acesso à obra (ou ao mundo) é criação, “tudo é escritura, quer dizer, fábula”⁸⁵ (CORTÁZAR, 1996, p. 314), mas que essa criação, ou “tura”⁸⁶, não deve ser algo predeterminado, como um método fechado que se coloca sobre o objeto, como uma chave que ocupa perfeitamente uma fechadura; mas, sim, aceitar a efemeridade do diálogo entre o que é irrecuperável e o que é fixo – e que,

⁸⁵ “todo es escritura, es decir fábula”.

⁸⁶ “os valores, turas, a santidade, uma tura, a sociedade, uma tura, o amor, pura tura, a beleza, tura das turas” (CORTÁZAR, 1996, P. 314).

“los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas”.

consequentemente, revela a efemeridade do próprio método, sua insuficiência⁸⁷, que é sua própria força poética. Isso nos leva, finalmente, à questão da chave.

A partir do ponto de vista que desenvolvemos até o momento sobre o capítulo 73, torna-se mais fácil entender a opção de Cortázar por apresentar o livro, nesta segunda leitura, a partir de uma situação extraída de um livro de Morelli: um napolitano que passara anos à porta de casa, apenas olhando para um parafuso no chão. À noite, quando ia dormir, levava consigo o parafuso, guardando-o embaixo do colchão. Na manhã seguinte, lá estava o homem a encarar o objeto novamente. No decorrer desse tempo, aquilo foi sendo visto de diversas maneiras pelos demais do bairro, com humor, com irritação e com indiferença, até que o homem morrera e o parafuso desapareceu, provavelmente guardado por algum dos vizinhos. Oportunamente, a causa da morte do napolitano fora uma “síncope”, termo que possui acepção médica (paralisação momentânea dos batimentos cardíacos ou interrupção da respiração); linguística (supressão de letras no meio de uma palavra) e musical (ligação entre as notas final de um compasso e inicial do seguinte, formando nota única). Uma palavra para turas diversas e que, por isso, como causa da morte de um personagem num livro dentro de um livro que pretende ser muitos livros, não fixa seu sentido: a tura resultante da síncope é uma morte que germina algo novo a cada novo diálogo, síncope entre o autor e o leitor tendo, no parafuso, o ponto de convergência de olhares.

Como numa brincadeira de passa-o-anel, de Morelli a Cortázar a Oliveira a nós a Morelli, apenas um parafuso e infinitas síncopes (mãos dentro das mãos e o que pode, ou não, estar lá dentro); um livro e muitos livros; um tema e muitos *takes*. Em vez de uma chave para leitura, Cortázar nos aponta um parafuso no chão, e convida-nos a uma nova tura, que não seja a repetição do grande costume – como a vida inautêntica de que falamos

⁸⁷ Por “insuficiência”, queremos dizer a incapacidade de um método crítico poético de fixar seu objeto, de conceituá-lo de maneira definitiva, e, consequentemente, de estabelecer uma utilidade para o conhecimento produzido a partir da análise que engendra.

no capítulo anterior, ao discutirmos o texto de Canclini –; mas uma invenção, uma subversão dos conceitos: “Picasso pega um automóvel de brinquedo e converte-o no queixo de um cinocéfalo”⁸⁸ (CORTÁZAR, 1996, p. 315). Um parafuso em trânsito, afinal de contas, é sinal de mal-funcionamento, porque falta a algo ou alguém, porque está impedindo algo ou alguém de estar completo, pleno, e funcionando perfeitamente. Cortázar entrega-nos um parafuso e incentiva-nos a fazer dele sempre outra coisa, porque ao acharmos um parafuso do outro nos encontramos com o mundo aberto desse outro, de infinitas possibilidades, pois há um buraco no lugar do parafuso, e isso não pode acabar bem...

A tura que escolhemos para tratar de *O jogo da amarelinha* foi o diálogo entre o texto de Cortázar e o bebop de Parker, conforme viemos desenvolvendo neste trabalho, a partir dos capítulos prescindíveis do texto, especialmente os que trazem Morelli ao primeiro plano. A escolha deve-se ao diálogo composicional entre as duas instâncias criativas (texto-Cortázar e música-Parker) e ao fato de que Morelli é caracterizado como um criador semelhante ao saxofonista: “Se o lemos, se estamos aqui esta noite, é porque Morelli tem o que tinha Bird”⁸⁹ (CORTÁZAR, 1996, p. 365).

Sem entrarmos novamente na discussão da teoria musical, podemos assumir que o resultado sonoro da novidade de Parker⁹⁰ é um profuso jorro de notas, que num primeiro instante pode soar estranho aos ouvidos acostumados com os limites melódicos previamente utilizados pelos instrumentistas. À época, as mudanças não foram muito bem vistas por toda a comunidade de músicos e de ouvintes do jazz. O surgimento dessa nova

⁸⁸ “Picasso toma un auto de juguete y lo convierte en él mentón de un cinocéfalo”.

⁸⁹ “Si lo leemos, si estamos aquí esta noche, es porque Morelli tiene lo que tenía Bird”.

⁹⁰ Novamente, gostaríamos de ressaltar que a música de Parker não representa uma novidade em termos de teoria musical, boa parte de seus expedientes harmônicos já eram utilizados desde o século XVIII; mas é impossível negar que ela representou uma ruptura com a o jazz norte-americano praticado àquela época.

música coincidiu, de acordo com o historiador Scott DeVeaux (1998), como vimos, em parte, no primeiro capítulo, com o ápice do *revival* do jazz de New Orleans, o jazz considerado clássico, verdadeira instituição do folclore negro dos Estados Unidos. Isso polarizou a cena musical, com os progressistas do bebop, normalmente os músicos mais jovens, de um lado; e os conservadores, ou “figos murchos” [*moldy figs*], do outro. A polaridade no gosto também se refletiu na historiografia do gênero. Ainda segundo DeVeaux, o crítico Hugues Panassié⁹¹, por exemplo, um dos precursores no estudo sistemático do jazz, demonstrava grande admiração pela música de Parker ou de Dizzie Gillespie, mas acreditava ser impossível reunir dois estilos completamente antagônicos, como o eram o ragtime de Nova Orleans e o Bebop, sob o mesmo rótulo de Jazz. Como o primeiro foi a raiz do que sempre se considerou como jazz, os progressistas deveriam ficar na dissidência. Eram estilos antagônicos, principalmente, por conta dessa liberdade maior na utilização das escalas. Num documentário intitulado *Jazz*⁹², realizado por Ken Burns e veiculado como seriado televisivo pela rede americana PBS, em 2001, o crítico musical Gary Giddins afirma, no oitavo episódio (“Dedicated to chaos”), que a partir das mudanças de acordes e da extrema velocidade com que Bird tocava, podia utilizar quaisquer das 12 notas da escala cromática dentro de qualquer tom, o que dava uma liberdade inédita aos solistas na música popular dos Estados Unidos até aquele momento. O uso dessas notas, entretanto, resultava em dissonâncias que não eram bem-vindas pelos “figos murchos”. Para eles, essas notas eram prescindíveis. Para os boppers, eram justamente os veículos da revolução.

⁹¹ O crítico estava presente, inclusive, no concerto de Louis Armstrong em Paris, que Cortázar resenhou e cujo texto utilizamos no segundo capítulo. Armstrong, apesar de ser representante e ícone do jazz tradicional, é colocado lado a lado com Parker, obviamente por questões afetivas, não musicais.

⁹² DEDICATED to chaos. Direção: Ken Burns. In: JAZZ. Direção: Ken Burns. Produção: PBS. 59 min. Son, Color, Formato: DVD.

Há indícios de que essa nova experiência literária de Cortázar busca um diálogo não apenas com o jazz – como é normalmente sugerido –, mas especificamente com o bebop de Bird: no “Tabuleiro de Direção”, o autor explica com seu humor habitual que “este livro é muitos livros”, que a obra possui capítulos prescindíveis e que são sugeridos dois itinerários de leitura – embora nada impeça que o leitor também crie seus próprios itinerários. Dessa forma, (1) todos os 155 capítulos da “escala cromática” de *O Jogo da Amarelinha* podem ser “arranjados” de qualquer maneira sem que se perca o “tom” – para utilizar apenas termos afeitos também à música; (2) quando o autor diz que “este livro é muitos livros”, não significa que a cada leitura que se faça da presente obra surja um novo livro, mas sim que não importa o caminho que se siga na leitura, sempre se chegará ao mesmo livro, exatamente porque ele é muitos – isso é o que ocorre na relação entre tema e improviso no jazz, e que foi levado às últimas consequências pelo bebop; e, finalmente, (3) afirmar sarcasticamente que a obra possui capítulos prescindíveis, quando são esses mesmos capítulos que compõem a essência revolucionária de *O Jogo da Amarelinha*, também é uma forma de emparelhar-se com o bebop de Parker, com as notas que os conservadores diziam prescindíveis e que o músico conseguiu “meter” nas melodias para alçar seus voos. Em suma, as dissonâncias de Parker chegam em Cortázar como os capítulos prescindíveis, como fonte metalinguística sobre o fazer literário – ou artístico, em última instância –, e quem está lá, nos “Outros lados”, como personagem em destaque, é Morelli, justamente aquele que tem algo que Bird tinha.

Adotando essa forma de leitura, com os capítulos prescindíveis em destaque, e sua relação com a música, nos interessa *O jogo da amarelinha* menos como um relato sobre origem e destino de personagens; e mais como um texto literário sobre poética. Nosso *take* compreende um itinerário próprio entre capítulos selecionados, com o auxílio da obra

Música: vigência do pensar poético, de Antônio Jardim, e, novamente, de “Situação do romance”⁹³ (1950), do próprio Cortázar, como turas auxiliares no processo.

Como veremos, Jardim desenvolve a noção de um pensar-música que se aproxima muito do que enxergamos no texto de Cortázar. Da mesma forma como já analisamos o fazer poético no capítulo anterior, inclusive com o auxílio do próprio Jardim, o pensar-música também se caracteriza pela ausência de uma relação de causa e efeito para a produção de conhecimento. De acordo com Jardim, normalmente associamos, ao enunciado de qualquer pensar, as perguntas: “o quê?” e “para quê?”, pois compreendemos o pensar como algo que está vinculado a um objeto e a uma finalidade; ou seja, o pensar está direcionado para fora de si: vem de um objeto fora de si e destina-se a uma finalidade igualmente fora de si, de acúmulo de objetos e conhecimentos com fins determinados. Pela forma como Jardim argumenta, podemos inferir que, por “pensar”, ele está se referindo à produção de conhecimento. Nesse primeiro caso que ele expõe, de um pensar que se direciona para fora de si, com causa e efeito, percebemos uma aproximação com a produção de conhecimento científico, como vimos no segundo capítulo, pois esse pensar tem o objetivo de organizar nossas vidas, de prever e de ter controle sobre o funcionamento do mundo. Pensemos no exemplo da manta de pirarucu para o caboclo ribeirinho amazonense: o conhecimento sobre a salga do peixe é fruto de um pensar que tinha um objeto, o alimento, e uma finalidade, sua preservação. Esse conhecimento possui utilidade porque pode ser repetido por qualquer pessoa, em qualquer lugar, que não tenha refrigerador mas que queira preservar um peixe de carne consistente o bastante para suportar a ação do sal. O pensar, neste caso, foi um meio apenas. Jardim desenvolverá seu

⁹³ CORTÁZAR, Julio. “Situação do romance”. In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999c.

pensar-música mais próximo das inutilidades⁹⁴ poéticas. Em vez de organizar, ou – para usar o termo de Benjamin no primeiro capítulo, em nossa análise da magia – de “orientar”, o que se deseja é “perder-se”, como quando os nomes das ruas soam como um estalar de gravetos (novamente Benjamin).

O pensar que Jardim tenta evocar como pensar-música, portanto, deve ser encarado não como um processo que parte de um objeto exterior a ele, e dirige-se, igualmente, a uma finalidade exterior, mas como algo capaz de se instituir por si só, algo cuja finalidade esteja em seu próprio vigor, em sua própria vigência. O filósofo caracteriza esse pensar-música como algo “concreto”, pensando no sentido original da palavra, derivada do latim *cum-crescere*, significando “crescer com”:

concreto não é só o que tem massa, o que é seguro e firme. Antes, pelo contrário, na medida em que é crescer, impõe movimento, dinâmica e, conseqüentemente, risco. Concreto é, assim, tudo aquilo capaz de desencadear realidade (JARDIM, 2005, p. 163).

O pensar-música como algo concreto; sendo, concreto, aquilo capaz de desencadear realidade, significa, portanto, o pensar tanto como objeto quanto como finalidade de si próprio, impondo uma dinâmica nova que não precisa de validação científica ou de sentido prático de uso. Voltamos a exemplos que utilizamos neste trabalho: o pensar que uma criança e moinho só interessa à criança no momento em que ela brinca de moinho, não veio de um questionamento da criança sobre o que é e para que serve um moinho, porque ela não quer moer trigo; e ninguém poderá operar essa criança, enquanto ela brinca de moinho, a fim de moer trigo com um sopro inventado nos braços dela, essa realidade engendrada pela criança não é utilizável. Tampouco a música de Parker-em-Cortázar possui qualquer utilização para além de sua fruição, para além do momento em que soa/ouve (“senciente-sensível”), como afirma Bruno ao discorrer sobre a música de Carter:

⁹⁴ Sem causa e efeito.

Mas ele só pode fazer a contagem do que colheu enquanto tocava, e provavelmente já estará em outra, perdendo-se numa nova conjectura ou numa nova suspeita. 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, 2009, p. 99)

Ou como afirma Cortázar sobre o trompete de Brown:

De repente sente-se já pela metade que esse trompete, que busca com um cálculo infalível a única maneira de ultrapassar o limite, é menos solilóquio que contato. Descrição de uma felicidade efêmera e difícil, de uma sustentação precária: **antes e depois, a normalidade** (CORTÁZAR, 2010, p. 111) (grifo nosso).

Voltando ao capítulo 73 de *O jogo da amarelinha*, é isso que o autor pede que façamos com seu romance, que façamos a opção pela tura que nos tire o chão, que rompa com o costume: “Mas de que nos serve a verdade que tranquiliza o proprietário honesto? Nossa verdade possível tem que ser invenção”⁹⁵ (CORTÁZAR, 1996, p. 314).

Na forma como estamos encarando o pensar-música, ele passa de uma adequação a uma ideia constituída previamente – pois pensar seria a atestação da “veracidade” de determinada proposição, a busca por uma solução ou resposta – para uma efetiva manifestação ou desencadeamento de realidade concreta, da “verdade”: a contraposição entre veracidade e verdade deve-se, novamente, a rupturas com significados. Veracidade, segundo Jardim, diz conformidade com algo pré-determinado e fixo; verdade, por outro lado, não deve ser entendida como a tradução da *veritas* latina, como essa adequação entre ideia e objeto, fato e discurso. O que Jardim propõe como verdade se aproxima da experiência grega expressa no termo *Ἀλήθεια*, composta pelo afixo “α-“, de privação ou negação, e pelo radical “λήθη”, que significa esquecimento: verdade, pois, como desvelamento. Por essa dinâmica, a verdade perde o lado binário de aferição entre “certo” ou “errado” e torna-se o fruto de um pensar que “não se contenta em adequar, em fazer

⁹⁵ “*Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención*”

corresponder uma coisa à outra” (JARDIM, 2005, p. 167). Ainda sobre a verdade como *Ἀλήθεια*, é preciso entendê-la a partir do que representava, para os gregos, a relação entre esquecimento e memória:

Enquanto numa cultura moderna e letrada, todo valor está na superação do antigo e na estimulação do novo, numa cultura antiga o problema crucial era como resgatar o esquecido, o esquecível, isto é, como conservar a e na memória. (...) Era isso que permitia aos gregos, anteriores à invenção da escrita, por exemplo, estabelecerem um modo de relacionamento com a verdade e poder entender a verdade em toda a sua complexidade (JARDIM, 2005, p. 167).

Para esclarecer melhor esta questão do resgate do esquecido ou do esquecível, adiantamos “nossa” contribuição musical à análise de Jardim. Ainda não chegamos efetivamente ao que o estudioso propõe como pensar-música, mas nos utilizaremos, oportunamente, de uma metáfora musical para arriscarmos uma aproximação com o que está sendo dito sobre a dinâmica grega da verdade. Especialmente no jazz – em concertos de jazz –, há uma relação muito interessante entre tema e improviso que acreditamos se equiparar ao processo de manutenção da cultura de povos ágrafos, como expusemos na citação acima. Uma peça musical possui apenas um tema, que apresenta a melodia e a progressão de acordes originais, a partir dos quais abrem-se compassos para que os músicos possam solar improvisos até que retornem, finalmente, ao tema, e deem a vez ao próximo da fila. O interessante é que, apesar de sempre possuir as mesmas notas e mesmas acentuações e mesmas dinâmicas, o tema jamais pode ser o mesmo depois de cada contribuição dos músicos que estão a executá-lo, pela constante influência que os solos também exercem sobre nossa percepção. No cinema, por exemplo, uma experiência realizada pelo russo Lev Kuleshov, fundador da primeira escola de cinema do mundo, em Moscou, demonstra essa ideia: o cineasta afirmava que o sentido de uma cena não está nela

própria, mas na montagem⁹⁶. Usou a mesma cena neutra filmada do rosto de um ator, após diferentes sequências que, encadeadas, construíam um sentido na expressão do ator. Uma criança num caixão, um prato de sopa e uma mulher em pose erótica foram algumas das imagens utilizadas para atingir os efeitos desejados. Hitchcock, numa entrevista ao programa “Monitor”, da BBC, em 1964, descreveria o “Efeito Kuleshov” como “edição pura”⁹⁷, explicando seu funcionamento a partir de sua própria imagem sorrindo: após uma mulher segurando um bebê, era um “bom velhinho”; após uma mulher de biquini, um “velho safado”. A repetição de uma mesma imagem adquirindo sentidos diferentes – e portanto efêmeros⁹⁸ – dependente de uma determinada sucessão de outras cenas ilustra bem a noção de como um mesmo trecho fundamental de uma música pode construir sensações diferentes a cada vez que é tocada após um solo. Com isso em mente, entendemos o processo de velamento e des-velamento da verdade grega como esse movimento entre tema-improviso. Jardim usa a expressão operar o re-gresso para caracterizar a *Ἀλήθεια*, em oposição ao desencadeamento do pro-gresso da modernidade. Nós, por outro lado, sugerimos a utilização de tempo “gresso” apenas, termo roubado do poema *Rap global* (2010), de Boaventura de Sousa Santos, sob o pseudônimo Queni N. S.

L. Oeste:

(...)
túmulo do progresso
mentir a tempo eis a questão
tempo re

⁹⁶ Não possuímos referência bibliográfica para embasar o que argumentamos sobre o Efeito Kuleshov. Por conta da realização de alguns períodos de uma faculdade de cinema no antigo século XX, um oportuno processo de *Ἀλήθεια* trouxe à tona o que expusemos. De qualquer forma, alguns dos experimentos do cineasta podem ser conferidos no endereço abaixo: https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc

⁹⁷ O trecho da entrevista de Hitchcock sobre o efeito Kuleshov pode ser visto aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=MCK53Lb4-pI>

⁹⁸ Não queremos dizer que todo sentido diferente seja efêmero, mas que, no caso dos exemplos citados, se uma mesma cena repetida tem seu sentido alterado a partir de determinado reencadeamento, os sentidos são diferentes “e” efêmeros, porque sofreram alteração, porque não se fixaram.

tempo pro
só há um tempo
gresso (OESTE, 2010, P. 27)

O tempo gresso supera a dicotomia de que o tempo “anda” ou para frente ou para trás. Como afirmamos no capítulo dois, no fazer poético, a relação com o tempo deixa de ser cronológica para ser vivida; resgatar a memória não significa, nesse caso, um retorno linear propriamente dito, mas uma constante ressignificação que mantém viva não uma informação ou objeto pré-determinado, mas a capacidade daquilo que está sendo desvelado de desencadear realidade a cada momento. O deslocamento do tempo gresso, traduzido em imagem, seria mais próximo ao de uma concentração por espiral. Não nos interessaria a dinâmica grega da verdade exatamente como experimentada pelos gregos no berço da civilização ocidental: interessa a Ἀλήθεια e o tempo gresso depois de tantas voltas de improviso, da fibra ótica, de *A love supreme* de Coltrane e de “O perseguidor” de Cortázar. Do nascimento de minha primeira filha.

A partir dessas questões elencadas, podemos introduzir finalmente a música no pensar, como força do pensar concreto. Segundo Jardim, ao contrário do pensar que regulariza o que seria o real – e portanto retira-o do desconhecido –, o pensar-música não tenta erradicar os mistérios, mas alimentar-se deles. Novamente damos uma rasteira na língua: o autor nos traz, do verbo grego arcaico μύω⁹⁹, a acepção antiga de mistério, significando “concentrar-se, encerrar-se no âmago, recolher-se no íntimo” (JARDIM, 2005, p. 170). Se o que há de mistério é abolido, “a realidade, naquilo que tem de dinâmica, se retrai” (JARDIM, 2005, p. 170), e continua: “Pensar é expor-se às peripécias dos mistérios, das presenças e ausências, das clarezas e obscuridades. É nessa exposição que o pensar se faz viger e torna vigorosa a força de sua presença” (JARDIM, 2005, p.

⁹⁹ A acepção de μύω no grego moderno é a de “dar início”, que difere um pouco de seu sentido antigo, embora ainda sustente a noção de origem (âmago, íntimo) contida no grego arcaico.

170). A música entra como força do pensar, segundo Jardim, porque é um dos modos como a realidade se configura como mistério, como movimento concentrado (JARDIM, 2005, p. 171), por seu caráter indecifrável, embora totalmente acessível a todos. A noção de Indecifrável proposta por Jardim advém do fato de que a fruição da música não pede uma conversão em outra coisa, prescinde de mediação: a música não possui, fundamentalmente, objeto a se reportar, daí o caráter “substantivo” que confere ao pensar. Como o sentido da música está nela própria, em sua execução, voltamos à suspensão do tempo pro- e regresso, do tempo como cronologia, em prol do tempo vivido, do tempo concentrado:

A música é uma linguagem substantiva e, assim, desprovida, como linguagem, da possibilidade de representar, de medir, de identificar outra coisa que não seja ela própria ou por ela própria (...) No nosso entender, filosoficamente, a principal característica de um substantivo é não se conformar a uma lógica imposta pelo princípio da contradição e do terceiro excluído. (...) O que serve para nomear não admite contradição, a contradição é um pressuposto do que adjetiva, do que atribui, do que qualifica (JARDIM, 2005, p. 175).

Nesse momento, parece que estamos diante de uma contradição no trabalho, pois no primeiro capítulo associamos a música de Parker à toda uma conjuntura social e mercadológica que poderia indicar que caíramos numa armadilha: vimos música como representação de algo quando nos interessava ao argumento; e, agora, como indecifrável. Não é o caso: uma vez mais recorreremos ao cinema para explicar. Você pode fechar os olhos ao som da *Cavalcada das Valquírias*, de Wagner, e imaginar o Vietnã de Coppola, mas somente esse exemplo já serviria para demonstrar que, sim, a referida obra traz à tona sensações de entusiasmo, de poder ou de grandeza e que isso potencializa a força das imagens no filme. Mas mesmo casada com a imagem, a música não é referencial, ou teríamos que afirmar que Wagner, em 1851, narrou musicalmente uma sequência em que uma esquadrilha de helicópteros dos Estados Unidos bombardeia uma vila vietnamita. As

sensações que a música provoca devem-se a um deslocamento para dentro da própria música e, mesmo em experiências narrativas, como, por exemplo, o uso de elementos percussivos para indicar o galope de um cavalo, ou o uso de sons característicos de seres ou objetos em arranjos musicais, sugerindo ambientação, não são suficientes para torná-la uma linguagem referencial “por excelência”. Com isso, não estamos argumentando que a música jamais “represente” algo além de si própria, mas apenas que a música não é, fundamentalmente, uma linguagem referencial.

Para esclarecer melhor a questão da representação na música, trazemos o ensaio “A relação palavra-som na música barroca instrumental”, disponível na obra *O discurso dos sons* (1982)¹⁰⁰, do maestro alemão Nikolaus Harnoncourt, para quem a música já foi bastante utilizada “para reproduzir ideias extramusicais” (HARNONCOURT, 1988, p. 151) a partir de quatro métodos discerníveis. Parafraseando resumidamente: imitação acústica (imitação sonora de ruídos de animais ou de instrumentos diversos); representação musical de imagens (fórmulas musicais que foram sendo criadas no decorrer dos séculos e que provocam determinadas associações criando pontes entre imagem e música); representação musical de pensamentos ou sentimentos (novamente, associações criando pontes entre pensamentos e música, que representam, para o maestro, o fim da hegemonia da música absoluta¹⁰¹, a partir do Barroco); e, finalmente, a linguagem dos sons (aplicação, na música, de técnicas de retórica, inclusive com a criação de vocabulários sonoros, de citações de outras obras, e de elementos de oratória, como introdução, exposição, refutação e conclusão) (HARNONCOURT, 1988, p. 151-152).

¹⁰⁰ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Trad: FAGERLANDE, Marcelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

¹⁰¹ Por música absoluta, Harnoncourt quer dizer exatamente a música pura, que não se pretende referencial.

Harnoncourt é defensor ferrenho de uma “música que fala” (HARNONCOURT, 1988, p. 155), em contraposição à música pura, defendida, aqui, por Jardim; mas o próprio maestro concede que tanto os músicos quanto os ouvintes de hoje em dia, por exemplo, nem sempre possuem o conhecimento suficiente para compreender o discurso retórico de uma obra musical, podendo, inclusive, tocar/ ouvir músicas de “quatro ou cinco séculos, às vezes no curso de um único e mesmo concerto” (HARNONCOURT, 1988, p. 154-155), sofrendo, portanto “graves problemas de compreensão” (1988, p. 154) sem que isso afete a fruição do espetáculo. Em outras palavras, poderíamos, por exemplo, ter contato com determinada obra musical e perceber, por meio dos timbres, do arranjo, e das variações melódicas, que se trata de música folclórica japonesa, mas isso não seria fundamental para que se pudesse apreciar a música. O mesmo não ocorreria, por exemplo, com um texto em ideogramas japoneses. Poderíamos reconhecê-lo como tal, mas sua apreciação necessitaria, obrigatoriamente, ou do conhecimento do idioma, ou de sua tradução para uma língua conhecida.

No caso do bebop de Parker, ocorre o mesmo: as dissonâncias e a quebra do ritmo não “querem representar”, efetivamente, as questões sociais e o racismo, o momento conturbado dos Estados Unidos diante da Guerra; o bebop não narra episódios, fatídicos ou arquetípicos, embora guarde a possibilidade de, através de suas próprias engrenagens, de seu modo substantivo de operar, evocar qualidades e sensações de estranhamento e de inconformidade que casam tanto com a conjuntura explicitada da época – como numa trilha sonora afetiva –, quanto com o que dele queremos evocar hoje, em Jardim e em Cortázar: o pensar-música em *O jogo da amarelinha*.

Em outro texto crítico, “Situação do Romance”, Cortázar afirma que o romance moderno, entre os séculos XVIII e XIX, apesar de possuir um sem número de temas narrativos, apresentava sempre os mesmos objetivo e forma: “linguagem reflexiva, que

emprega técnicas racionais para expressar e traduzir os sentimentos e funciona como um produto consciente do romancista, um produto de vigília, de lucidez” (CORTÁZAR, 1999c, p. 213). O escritor se dispõe de todos os recursos da literatura para tentar, por meio de um método racional, recriar paisagens, sentimentos e paixões: “como na pintura do Renascimento, estudo, aplicação das mais sutis artimanhas técnicas para imitar a profundidade, a perspectiva, a cor e a linha” (CORTÁZAR, 1999c, p. 214).

A partir do século XX, por outro lado, o romance começa a dar sinais de inquietação, quando os autores afastam-se do estudo do mundo e do homem e percebem que estavam subjugados “por outro mundo (...); o mundo da visão pura, do contato imediato e nunca analítico” (CORTÁZAR, 1999b, p. 214). A poesia, nesse caso, deixa de ser adorno da prosa para se tornar o próprio caminho que revelará esse universo que o instrumental da narrativa clássica era por demais limitado para fazê-lo: “E então [os romancistas] se lançam pelo caminho poético, jogam fora a linguagem mediatizadora, substituem a fórmula pelo feitiço, a descrição pela visão, a ciência pela magia” (CORTÁZAR, 1999b, p. 215).

Naturalmente, o autor exagera ao afirmar que os romancistas substituem completamente a linguagem mediatizadora pela visão pura. Da mesma forma – como vimos no capítulo dois do trabalho – que a ideia de que a realidade pode ser acessada plena e objetivamente através do método científico funciona apenas como meta; a ideia de um romance sem linguagem referencial só pode ser, da mesma forma, uma meta. Tomando *O jogo da amarelinha* como exemplo, que pode ser considerado o clímax desta tentativa em Cortázar, o que ocorre é uma superação do aspecto referencial do tempo e do espaço como elemento estruturante e restrigente da narrativa (conformidade a regras e técnicas de identidade e de trajetória narrativa), apelando para a aceitação dos mistérios como força criativa. Trata-se do mesmo tipo de processo que observamos em Parker, na transformação

ocorrida entre o jazz e o bebop: enquanto o exercício obsessivo da teoria musical está em foco, a música é, basicamente, conformidade, porque está com a regra no “campo de visão” do músico; quando se consegue internalizar de maneira plena a técnica, ou seja, por meio de sua superação, se pode vislumbrar o mistério novamente. A técnica deixa de ser finalidade, e torna-se ponto de partida apenas.

Ora, o ponto de partida de *O jogo da amarelinha* é a narrativa que se estende do capítulo um ao cinquenta e seis, e nem seria preciso perguntar por que, depois de quarenta anos nas prateleiras e cabeceiras, arrebatando gerações de leitores em todo o mundo, a história propriamente dita do romance não seja lembrada como elemento fundamental para seu sucesso crítico ou afetivo. O que se discute no texto não tem, nas ações dos personagens, sua fonte. Pelo contrário, o que se tenta fazer através de sua escritura-leitura é, cada vez menos, depender dela para que este livro seja este livro. Como afirmamos há pouco, o abandono das referências narrativas deve ser entendido, nessa experiência cortazariana do texto, apenas como uma meta, e isto se deixa apreender no capítulo 95, através de comentários sobre as anotações de Morelli sobre o pensamento Zen budista, aludindo a diálogos entre mestres e alunos “completamente ininteligíveis para o ouvido racional e para toda lógica dualista e binária”¹⁰² (CORTÁZAR, 1996, p. 354). O capítulo não apresenta os diálogos e situações a que Morelli se refere; tampouco cita diretamente suas anotações. O comentário sobre as anotações, por sua vez, se estende rapidamente por uma página, seguido por um conjunto de notas dentro das próprias notas referindo-se a ele. O percurso, fazendo as contas, seria este: nota sobre comentário do narrador sobre anotações de um personagem sobre diálogos e cenas zen budistas de fonte desconhecida. Nesta composição, o que parece importar mais, o aspecto narrativo especificamente, que, nesse caso, seriam os

¹⁰² “por completo ininteligibles para el oído racional y para toda lógica dualista y binaria”.

diálogos e cenas zen budistas; ou o jogo de perspectivas criado pelo autor com função metalinguística?

No âmbito de uma narrativa literária, há uma linha evolutiva para os personagens – mesmo que não-linear –, apresentação de um problema, das sucessivas situações, de aplicação de técnicas com as mais diversas finalidades, criação de suspense, romance, empatias, informações que servem à ação como elemento condutor do romance, como enredo. A linguagem anotada por Morelli, por outro lado, não pretende dar conta de personagens ou de situações, embora os tenha como ponto de partida, como podemos inferir pelo trecho do capítulo em questão, a seguir:

Para alguns de seus leitores (e para si próprio), resultava irrisória a intenção de escrever uma espécie de novela prescindindo das articulações lógicas do discurso. Isso acabava por supor-se uma transação, um procedimento (ainda que tenha ficado de pé o absurdo de eleger uma narração para fins que não pareciam narrativos)¹⁰³ (CORTÁZAR, 1996, p. 354).

De certa forma, é a mesma ideia básica contida em outra de suas anotações, descrita no capítulo 112, em que Morelli revela estar tão sedento pelo acesso a uma realidade absoluta e satisfatória como quando tinha vinte anos, mas que já não acredita na simples contemplação da beleza, ou nas delícias do ato criativo fruto da inspiração irrestrita, como os veículos para este acesso. Da mesma forma, o plano meramente estético – aqui entendido como o conhecimento produzido pela ciência do belo ou do que o belo desperta no homem – lhe parece apenas “isso: meramente. Não posso explicar-me melhor”¹⁰⁴ (CORTÁZAR, 1996, p. 392). Novamente, observamos a tentativa de partir da técnica, sem que o exercício da técnica seja a finalidade da criação, pois, ainda segundo Morelli no

¹⁰³ *“Para algunos de sus lectores (y para él mismo) resultaba irrisoria la intención de escribir una especie de novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso. Se acababa por adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos)”*.

¹⁰⁴ “(...) eso: meramente. No puedo explicarme mejor”.

capítulo 112, o que ainda garantiria acesso a essa realidade dinâmica que associamos ao pensar-música seria a beleza que tenha fim na fruição de si mesma, que não seja um meio para outra coisa, e que seja, de acordo com o próprio, fruto de um criador que tenha identificado, em si, que o sentido de sua condição humana coincide com o sentido se sua condição de artista (CORTÁZAR, 1996, p. 392). Em outras palavras, a verdadeira realização humana está na experienciação do pensar-música, conforme o analisamos anteriormente; pois o acesso à realidade dinâmica compreende não apenas o emprego, nesse caso, de uma estética (um pensamento objetivo e teleológico voltado à aplicação) como ponto de partida; como também, a partir dela, uma abertura ao que existe apenas como mistério, cujo deslocamento é no sentido de concentração, pois a beleza a que Morelli se refere é tanto realização quanto finalidade: seu sentido está em sua própria fruição. Um capítulo bastante emblemático do romance, aquele em que presenciamos a morte do bebê de Maga, Rocamadour, e a tentativa de suicídio de Guy Monod, é um exemplo claro de que a narrativa não tem finalidade narrativa no romance. Numa noite de muita chuva, Oliveira chega ao apartamento de Maga, onde já se encontrava Gregorovius, e, depois de um certo tempo, percebe que o bebê estava morto. Em vez de alertar a Maga ou tentar ressuscitá-lo, chamar uma ambulância, empreender qualquer tipo de ação, apenas conta ao amigo, que, por sua vez, também decide deixar a mãe na ignorância. Mais membros do Clube da Serpente vão chegando ao apartamento, inclusive com a notícia da tentativa de suicídio de Monod, e ficam sabendo, sempre à boca pequena, que Rocamadour estava morto, e que Maga ainda não estava ciente do fato. Todos decidem continuar deixando a mãe sem saber de nada, atrasando ao máximo o desencadeamento

(...) de reações em cadeia que ninguém poderá evitar, ninguém, nem sequer pensando que, no ano que vem, a esta mesma hora, a mais precisa e detalhada das recordações não será capaz de alterar a produção de

adrenalina ou de saliva, o suor na palma das mãos¹⁰⁵ (CORTÁZAR, 1996, p. 143).

Ora, pensando-se exclusivamente na narrativa, estamos num ponto da história em que morre o bebê da personagem feminina principal, a mulher que é tanto a fonte quanto a finalidade das buscas empreendidas por Oliveira em Paris – “Encontraria a Maga?”, primeira frase do primeiro capítulo da primeira leitura do romance. Ou seja, trata-se de uma cena que teria peso e função determinantes em qualquer história com objetivo narrativo, mas o encadeamento natural e trágico dos eventos, no caso de *O jogo da amarelinha*, é deliberadamente atrasado pelos próprios personagens, que aproveitam ainda aquele meio da madrugada para tomar mais alguns tragos e discutirem sobre o sentido do absurdo em suas vidas, exatamente a ideia abordada no capítulo dois deste trabalho ao analisarmos o texto de Canclini sobre vida autêntica e inautêntica. Claro que o exemplo utilizado é um tanto mórbido, e seu efeito de demonstração da superação dos elementos narrativos deixa um gosto amargo na boca por conta da toda a situação retratada – ou talvez o amargo esteja apenas em lê-lo depois de pai –, mas não poderíamos deixá-lo passar em branco pelo trabalho justamente por conta da troca de balança que proporciona. Ao perder o peso narrativo na cena, a morte de Rocamadour ganha peso no que o romance pretende mostrar como superação do grande costume, das regras da vida. Não estamos nem falando de um assassinato, mas de uma morte por doença, no máximo por displicência da própria Maga. A maneira fria com que Oliveira e os demais membros do Clube da Serpente lidam com a situação só pode ser vista como deplorável a partir do momento em que a julgamos a partir de diversas regras sociais predeterminadas que regem nossas vidas: o que significa a questão da paternidade e da maternidade para o homem, a omissão de

¹⁰⁵ “(...) de reacciones en cadena que nadie podrá evitar, nadie, ni siquiera pensando que el año que viene, a esta misma hora, el más preciso y detallado de los recuerdos no será capaz de alterar la producción de adrenalina o de saliva, el sudor en la palma de las manos”.

socorro para a sociedade, que visão temos do hedonismo e das inconseqüências de um individualismo exacerbado, todas questões morais que regem nossas vidas. Ora, é sempre demasiado fácil defender a superação dos costumes – e da moral, conseqüentemente – em prol de uma vida autêntica, quando a analisamos apenas a partir de seus efeitos positivos para o homem, de realização plena de suas possibilidades poéticas, de liberdade criativa e de afirmação de singularidades; mas percebemos como a questão é bem mais complexa quando vista de forma radical e irrestrita.

De qualquer forma, voltando à poética do pensar-música e do tempo gresso; como afirmamos anteriormente, estamos diante de uma obra que pretende evidenciar – exatamente no momento em que escrever e ler se sobrepõem como dois pontos no decorrer de uma espiral –, o próprio processo de superação do tempo cronológico e de um saber com função objetiva ou teleológica.

Os capítulos prescindíveis vão sendo inseridos no decorrer do romance ao modo das notas prescindíveis que Parker insere em seus solos; e das que Parker-em-Cortázar mete na valisa para explicar que há mais que somatório dentro do tempo, e eles são, verdadeiramente, a realidade, as engrenagens em constante recombinações que se podem entrever através das fissuras e dos buracos na estrutura do romance (voltamos ao mundo através das asas de um pássaro surrealista).

Vejamos, no capítulo 66, como Morelli projeta o fim de um livro que teria deixado inacabado: a página final seria composta, em toda a sua mancha de texto, pela repetição da frase: “No fundo sabia que não se pode ir mais além porque não existe”¹⁰⁶ (CORTÁZAR, 1996, p. 303), de modo que as palavras formassem um paredão na página, depois do qual não haveria mais nada. Contudo, no canto inferior direito, numa das repetições, ficaria faltando o pronome “lo” em espanhol, como segue: “*En el fondo sabia que no se puede ir*

¹⁰⁶ “*En el fondo sabia que no se puede ir más allá porque no lo hay*”.

más allá porque no hay”. A fresta (o buraco na fechadura) estaria disponível, de acordo com o narrador, para um olho sensível (sente mais que julga), pois, como o narrador afirma em seguida: “Um olho sensível descobre o oco entre os ladrilhos, a luz que passa”¹⁰⁷ (CORTÁZAR, 1996, p. 303). Tanto na edição brasileira consultada, a 13ª edição da Civilização Brasileira, de 2008, quanto se pode inferir na tradução direta que propusemos logo acima, o termo omitido é (e seria) o verbo “existir”. No texto original, em espanhol, entretanto, o verbo, como vimos, é mantido, e omite-se apenas o pronome, justamente uma classe de palavra que, dentro de uma linguagem já referencial, como o é todo idioma, refere-se a outro “objeto” dentro da próprio âmbito do texto. De acordo com o *Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española*, editado pela Real Academia Española, nas construções com o verbo “haber” impessoal, como é o caso da frase de Cortázar em questão:

Los pronombres átonos de tercera persona (lo/ la/ los/ las) son definidos. Estos pronombres se admiten como complementos del verbo haber. Así, es posible responder a la pregunta *¿Hay entradas para la próxima sesión?* con *No hay*, pero también con *No las hay*¹⁰⁸ (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2010, p. 289).

“Lo”, que está ali substituindo (ocupando o lugar de) o “*más allá*” que supostamente não existe, poderia, ou não, fazer parte da construção. Podemos propor, desta forma, o seguinte percurso para o pensamento: “*en el fondo sabia que no se puede ir más allá porque no hay más allá/ en el fondo sabia que no se puede ir más allá porque no lo hay/ en el fondo sabia que no se puede ir más allá porque no hay*”, e justamente quando a representação é omitida (em outras palavras, quando se permite o acesso não mediado àquilo de que se quer aproximar), abre-se o espaço para que esse mais além seja vislumbrado por um olho sensível. O problema, aqui – e é sempre saudável que se termine

¹⁰⁷ “*Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa*”.

¹⁰⁸ O trecho em questão não foi traduzido por se tratar de algo referente apenas ao idioma espanhol.

com um problema no lugar de uma resposta –, é que jamais se pode saber exatamente o que é essa outra coisa, luz, atrás do muro. No capítulo 61, também de Morelli, a luz na fresta é algo que é na medida em que não pode ser, o mais além que não existe:

Não poderei renunciar jamais ao sentimento de que aqui, próximo a meu rosto, entrelaçado em meus dedos, há como uma deslumbrante explosão em direção à luz, irrupção de mim ao outro e do outro a mim, algo infinitamente cristalino que poderia coagular e resolver-se em luz total sem tempo nem espaço. Como uma porta de opalina e diamante a partir da qual se começa a ser isso que verdadeiramente se é e que não se quer e que não se sabe e que não se pode ser¹⁰⁹ (CORTÁZAR, 1996, p. 295).

Agora abramos o livro na página 311, onde sobre a mesa que imagino há uma cópia do dicionário da academia espanhola, dentro da qual, por sua vez, sobre outra mesa que também está lá, em termos gerais, mas que imagino com seus quatro pés de madeira velha e uma toalhinha rendada, espalhado por sabe-se lá quantas páginas, se encontra nosso livro com sua página 311 aberta, onde sobre a mesa que imagino há uma simítea do dicionário da academia espanhola, atralá da qual, por sua vez, sobre outra mesa que também está, em termos gerais, mas que imagino com seus quatro pés de madeira velha e uma toalhinha tramesada, espalhado por sabe-se lá quantas muríficeas, se encontra nosso obrofuso com sua muríficea 311 enexida, onde sobre a quatriplata que regefloro há uma simítea do dicionário da fixcídea espanhola, atralá da qual, por sua poß, sobre outra quatriplata que também ési, em termos escamplis, mas que regefloro com seus quatro mens de madeira jaza e uma feituma tramesada, rizimídea por sabe-se lá quantas muríficeas, se encontra nosso obrofuso com sua muríficea 311 enexida, aqui go zas a quatriplata ti regefloro si ena simítea do caoneczo da fixcídea spânalle, atralá diquel, perze poß, su‘dra quatriplata que ossuma ési, im doxi escamplis, anna ti regefloro me zi quatro mens da cefibri jaza e ena

¹⁰⁹ “No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser”.

5. CONCLUSÃO

*Eu não sinto falta do que acabou.
Eu sinto falta do que não acaba.*
Amiri – Menino kirikou, Thugz Mansion Remix (2014)

Antes e depois, a normalidade.

Essa parece ser a única conclusão possível diante de um trabalho que, em respeito ao tema engendrado, não tinha a pretensão de chegar a lugar algum, de estabelecer uma relação de causa e efeito entre o projeto e a dissertação; entre a introdução e a conclusão. Nosso interesse era pelo vestígio, e vestígios nos fazem sonhar, como vimos no trecho do poema de René Char, no capítulo anterior. Concluir o trabalho seria terminá-lo, colocá-lo na gaveta e partir para outra, e por mais que eu esteja verdadeiramente aliviado e louco para tomar uma cerveja por ter conseguido chegar até aqui, ao final de um mestrado, e que não queira ler um livro de teoria do que quer que seja por um bom tempo, ou até a próxima terça ou quarta-feira, na verdade, o que se conclui é um procedimento acadêmico de título, não a questão de que glosa o estudo.

Os senhores leitores não saberiam, por exemplo, que antes de dar início a este parágrafo, retornei à última página da seção sobre *O jogo da amarelinha* (página 132) e a reescrevi inserindo paulatinamente meu glíglico no texto, no decorrer de cada repetição, porque a ideia só me viera agora-então, depois de escrever “estudo” errado; e que esse processo foi interrompido algumas vezes porque era meu turno e meu filho de três meses não parava de chorar porque tomara uma rodada de vacinas nestaquele dia, pela manhã, e estava um tanto incomodado e propenso a febres. Este trabalho confunde-se com a minha vida, e não há maneira de separá-lo de uma tilápia que comi entre-capítulos, com muito mais alecrim do que era necessário a um peixe de água doce; ou de eu ter ouvido, em Juiz

de Fora, em 2012, T. Monk tocando “Light blue” em Paris, em 1969, algo que talvez não existisse sem Bird, mas que, existindo, possibilita-o de uma forma nova, como saber que uma avó morta deu jaboticabeira acrescenta primavera a seu tumor.

O que quis dizer, de maneira condensada nos dois parágrafos anteriores, é que nossa pesquisa importa enquanto vigora em nosso pensamento, em constante processo de resignificação, de desvelamento: interessa como o pensar-música que vimos há pouco, e sua proposta de Ἀλήθεια como fonte poética de um fazer artístico e crítico, que suspende o tempo cronológico em prol do tempo a que chamamos de “gresso”, ou “tempo vivido”¹¹⁰. Usamos a primeira pessoa do singular para ressaltar o caráter aspectual de nossa pesquisa, e, conseqüentemente, a impossibilidade de se esgotar o que se constrói sobre qualquer objeto, como vimos no segundo capítulo. Em seguida, utilizamos um artifício metalinguístico¹¹¹ para tornar explícito, em primeiro lugar, o caráter aberto do texto, no sentido de uma obra que se oferece como *take* de música, em que a cada leitura, ou a cada fruição, há sempre a possibilidade de novas conexões; e, em segundo, o fato de que estamos diante de um trabalho que se interessa pelo sabor em vez do saber; ou pelo saber “com” em vez de um saber “sobre”. Repetimos em dois parágrafos o que levamos mais de cem páginas para argumentar na pesquisa como referência à valise de Carter, onde cabem dois pares de sapato e um paletó; ou a loja inteira, como ele faz com a música no tempo da fruição da música. Finalmente, neste parágrafo, conseguimos estragar tudo o que propusemos na conclusão tentando explicar isso que fizemos, com direito a duas notas de rodapé. Ouço, agora, em algum momento irrecuperável para o leitor, a bela “Blues for

¹¹⁰ 1969-2012-hoje; Paris-Juiz de Fora.

¹¹¹ Revelação da reescrita da página 132, com a inserção do glíglíco.

Alice”¹¹², standart composta por Charlie Parker em 1951 e acabo de pensar que talvez deva iniciar o trabalho com a imagem de Bird no palco, sozinho, em *close-up* (...)

¹¹² Ouça aqui: <<http://youtu.be/4s5FZBisaf8>>

6. ANEXO I

Imitation of Spenser

Now Morning from her orient chamber came,
And her first footsteps touch'd a verdant hill;
Crowning its lawny crest with amber flame,
Silv'ring the untainted gushes of its rill;
Which, pure from mossy beds, did down distill,
And after parting beds of simple flowers,
By many streams a little lake did fill,
Which round its marge reflected woven bowers,
And, in its middle space, a sky that never lowers.

There the king-fisher saw his plumage bright
Vieing with fish of brilliant dye below;
Whose silken fins, and golden scales' light
Cast upward, through the waves, a ruby glow:
There saw the swan his neck of arched snow,
And oar'd himself along with majesty;
Sparkled his jetty eyes; his feet did show
Beneath the waves like Africa's ebony,
And on his back a fay reclined voluptuously.

Ah! could I tell the wonders of an isle
That in that fairest lake had placed been,
I could e'en Dido of her grief beguile;
Or rob from aged Lear his bitter teen:
For sure so fair a place was never seen,
Of all that ever charm'd romantic eye:
It seem'd an emerald in the silver sheen
Of the bright waters; or as when on high,
Through clouds of fleecy white, laughs the coerulean sky.

And all around it dipp'd luxuriously
Slopings of verdure through the glossy tide,
Which, as it were in gentle amity,
Rippled delighted up the flowery side;
As if to glean the ruddy tears, it tried,
Which fell profusely from the rose-tree stem!
Haply it was the workings of its pride,
In strife to throw upon the shore a gem
Outvieing all the buds in Flora's diadem.

In: KEATS, John. "Imitation of Spenser". In: *The Complete Poems*. Londres: Penguin Books, 2006.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad.: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. ASSMANN, Selvino José. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMESTOY, Lida Arone. “La búsqueda del “yo” al “nosotros”: génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar”. In: *Julio Cortázar – La Isla Final*. Barcelona: Ultramar, 1983.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado* (3ª edição). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A Água e Os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas, vol. I*. Trad. ROUANET, Sérgio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. *Rua de mão única – obras escolhidas, vol. II*. Trad. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues e BARBOSA, José Carlos Martins. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

_____. *Protocol XI. Fritz Frankel: Protocol to the Mescaline Experiment of 22 May, 1934*. Trad. THOMPSON, Scott J. The Walter Benjamin Research Syndicate, 2008. Arquivo digital. Disponível em: <<http://www.wbenjamin.org/protocol11.html#XI>>. Acesso em 24/02/2014.

BILLARD, François. *No Mundo do Jazz – Das Origens à Década de 50*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e memória”. In: PEDROSA, Celia (ORG.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloísa Pezza. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHALMERS, Alan. *A Fabricação da Ciência*. Trad: SIDOU, Beatriz. São Paulo: Editora Unesp, 1994.
- CONN6M. *Bebop Scales vols. 1 – 10 (vídeo-aulas)*. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tDoxmZ7j3Ic&list=PL150E5D68E83A544D>>.
Acesso em: 05/07/2013.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela – Edición Crítica*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- _____. “Julio Cortázar: ‘Lo fantástico incluye y necessita la realidad’ – Entrevista a Osvaldo Soriane e Norberto Colominas”. In: *Rayuela – Edición Crítica*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- _____. “Teoria do túnel”. In: *Obra Crítica/ 1,2,3 (versão digital)*. Org: ALAZRAKI, Jaime. Trad: ROITMAN, Ari; WACHT, Paulina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. “Para Uma Poética”. In: *Obra Crítica 2*. Org: ALAZRAKI, Jaime. Trad: ROITMAN, Ari; WACHT, Paulina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999a.
- _____. “Notas Sobre o Romance Contemporâneo”. In: *Obra Crítica 2*. Org: ALAZRAKI, Jaime. Trad: ROITMAN, Ari; WACHT, Paulina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999b.

- _____. “Situação do romance”. In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999c.
- _____. *O Jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina S.A., 2004.
- _____. “Para Uma Poética”. In: *Valise de Cronópio*. Org: ARRIGUCCI JR., Davi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. “O perseguidor”. In: *As Armas Secretas*. Trad: NEPOMUCENO, Eric. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- _____. *A Volta ao Dia em 80 Mundos*. Trad: ROITMAN, Ari e WACHT, Paulina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *O perseguidor*. Trad. LEITE, Sebastião Uchoa. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Cartas 1937-1963, vol. 1*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- DEDICATED to chaos. Direção: Ken Burns. In: JAZZ. Direção: Ken Burns. Produção: PBS. 59 min. Son, Color, Formato: DVD.
- DEVEAUX, Scott. *The Birth of Bebop – A Social and Musical History*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- _____. “Constructing the Jazz Tradition”. In: O’MEALLY, Robert G (ed.). *The Jazz Cadence of American Culture*. Nova Iorque: Columbia Press, 1998.
- EZQUERRO, Milagros. “Rayuela: estudio temático”. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela – Edición Crítica*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- FEYERABEND, Paul. *Contra O Método*. Trad: MORTARI, Cezar Augusto. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

- FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Londres: Reaktion Books, 2000.
- FRONCKOWIAK, Ângela Cogo e RICHTER, Sandra. “A poética do devaneio e da imaginação criadora em Gaston Bachelard”. In: *Seminário Educação, Imaginação e as Linguagens Artístico-Culturais*, 1., Criciúma, 2005.
- GUMBRECHT, H. U. *Atmosphere, mood, stimmung – on a hidden potential of literature*. Trad. BUTLER, Erik. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento Pós-Metafísico*. Trad: NAHODIL, Lumir. Coimbra: Almedina, 2004.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Trad: FAGERLANDE, Marcelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Trad: LEÃO, Emmanuel Carneiro. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2009.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- _____. “Apenas um convite”. In: Tempo Brasileiro nº 171. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.
- KEATS, John. “Imitation of Spencer”. In: *The Complete Poems*. Londres: Penguin Books, 2006.
- KUBIC, Gerhard. “Bebop: a case in point. (The African Matrix in Jazz Harmonic Practices)”. In: *Black Music Research Journal*. Vol 25, num. 1 – 2. Chicago: Center for Black Music Research, 2005.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. “Introdução”. In: HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2009.
- LEVIN, Michael; WILSON, John S. “No Bop Roots in Jazz: Parker”. *DOWNBEAT*: Chicago. Edição de 9 de Setembro de 1949. Disponível em:

- <http://www.downbeat.com/default.asp?sect=stories&subsect=story_detail&sid=998>. Acesso em: 20/12/2012.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico – de Schiller a Nietzsche (Edição Kindle)*. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A Linguagem Indireta e As Vozes do Silêncio”. In: *O Olho e O Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O Olho e O Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.
- OESTE, Queni N. S. L. *Rap global*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- PEIRÓ, José Vicente. *Las Musicas de Cortázar*. Valência: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- REISNER, Robert (ed.). *Bird – The Legend of Charlie Parker*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1977.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Quem Ama Literatura Não Estuda Literatura – Ensaaios Indisciplinados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SEARLE, John R. *A Redescoberta da Mente*. Trad: FERREIRA, Eduardo Pereira E. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SOULAGES, François. *Estética da Fotografia – Perda e Permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- TALLMADGE, William. “Blue notes and blue tonality”. In: *The black perspective in music, vol. 12, No. 2 (Autumn, 1984)*. Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts, 1984.
- WILSON, John S. “Bird Wrong; Bop Must Get a Beat: Diz”. *DOWNBEAT*: Chicago. Edição de 7 de Outubro de 1949. Disponível (acesso pago) em: <<http://business.highbeam.com/136968/article-1G1-14775244/dizzy-gillespie-bird-wrong-bop-must-get-beat-diz>>. Acesso em: 02/01/2013.

WISNIK, José Miguel. *O Som e O Sentido – Uma Outra História das Músicas*. São Paulo:
Companhia das Letras, 2004.