

## O JAZZ EM *EL PERSEGUIDOR* DE JULIO CORTÁZAR: BALBUCIOS E MONÓLOGOS<sup>25</sup>

CAROLINA DE PONTES RUBIRA

**RESUMO:** O conto *El Perseguidor*, de Julio Cortázar, publicado em 1959, no livro *Las armas secretas*, pode ser compreendido como um divisor de águas na produção do autor argentino, como ele mesmo observou em uma de suas aulas de literatura ministrada em Berkeley (1980). O conto narra alguns episódios da vida de Johnny Carter, numa narrativa repleta de balbucios e monólogos, inspirada no saxofonista de jazz Charlie Parker. O conto não apenas tematiza a vida de um dos maiores representantes do *jazz bebop* como também apresenta questões essenciais sobre vida e arte, além de trazer uma nova forma ao conto cortazariano, que parece dialogar com a mesma busca por novas estruturas que se vê nas composições dos músicos do *bebop*. Neste trabalho, proponho demonstrar algo dessas relações entre a criação jazzística e literária enquanto forma e tema no referido conto de Julio Cortázar.

**PALAVRAS-CHAVE:** jazz; *El perseguidor*; Julio Cortázar; bebop.

---

<sup>25</sup> Balbucios e monólogos são termos usados pelo próprio Cortázar quando se refere ao personagem Johnny Carter numa de suas aulas, em Berkeley, 1980: “ Na grande solidão em que vivia em Paris, de repente foi como estar começando a descobrir o meu próximo na figura de Johnny Carter, esse músico negro, perseguido pela desgraça, cujos balbucios, monólogos e tentativas eu inventava ao longo do conto. (CORTÁZAR, 2013, p. 18). Além disso, o autor também se refere a seus primeiros escritos, produzidos na infância, como ‘balbucios’.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? Alguns responderam: era um canto inumano – um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando, nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano. Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.  
Maurice Blanchot, *O Livro por vir*

Em 1946, no estúdio da Dial Records, na Califórnia, uma banda espera um dos músicos para iniciar a gravação<sup>26</sup>. Quando o homem por quem esperam chega, parece alterado, cheira a álcool e tem andar cambaleante, provavelmente está novamente sob o efeito de drogas, mas insiste em tocar. Mal consegue ficar de pé e necessita da ajuda do produtor para segurar o sax do qual a música *Loverman* sai sofregamente, bêbada e cambaleante.

O homem é Charlie Parker, o Bird, apelido que recebeu dos amigos durante uma turnê, não por tocar o sax alto como os pássaros assobiam suas canções, como se pode pensar; mas por, certa vez, durante uma turnê, ter descido do ônibus e recolhido da estrada um frango atropelado com intenção de cozinhá-lo na próxima parada. Daí, passou a ser chamado de *yardbird* (frango de quintal) pelos amigos da banda, apelido que depois encurtaram para Bird.

Quando o Bird terminou de tocar *Loverman*, todos estavam estarecidos: Charlie Parker, um dos maiores gênios da história da música, um dos grandes reinventores do jazz nos anos 40 e 50, expunha, sem qualquer cerimônia, sua alma<sup>27</sup> àqueles que o escutavam. Se a música não representava a técnica perfeita,

---

26 Todas as referências biográficas referentes a Charlie Parker são extraídas do documentário *Jazz* (2011), de Ken Burns, Volumes 7, 8, 9, 10 e 11; e do filme *Bird* (1988) dirigido por Clint Eastwood.

27 A palavra ‘alma’, neste contexto, remete a soul, no sentido mais original, referindo-se à música negra estadunidense; combinando-se à ideia de *feeling*, ou seja, um ‘estado de alma’ do músico que determina a forma de sua construção artística. Para o *jazzman* (ou *bluesman*) a música que tem alma não se expõe apenas como construção estética, mas como registro de um estado de alma do artista que só encontra na arte o meio de mostrar ao mundo sua experiência interior. Sobre

se era falha, se o sopro inseguro era denunciado antes das notas inconsistentes era porque não visava a perfeição, na verdade não parecia visar coisa alguma, pois Bird estava fora de sua razão. A música apenas existia e se fazia naquele presente, imperfeita, bêbada e meramente humana. Depois de ouvir a gravação, Parker exigiu que a música não fosse registrada no disco, mas ninguém foi capaz de se desfazer da gravação que é, hoje, tida por muitos como uma das mais belas da história do *jazz*.

Anos depois, em 1956, esse homem retornava ao estúdio de gravação, nas mesmas condições. Dessa vez, por meio da imaginação de um escritor argentino chamado Julio Cortázar, num conto de título ‘El Perseguidor’, publicado três anos depois no livro *Las armas secretas* (1959). O protagonista, agora, é Johnny Carter e a música gravada se chama *Amorous*, apesar de ser a mesma.

Não apenas a gravação de *Loverman* como vários outros elementos biográficos referentes a Charlie Parker são reavivados por essa narrativa de Cortázar: o gosto pela poesia, o vício, a pobreza, o interesse pela ciência, o sentimento constante de angústia diante da vida, as relações amorosas, a morte da filha, o incêndio no hotel, os surtos, os passeios noturnos no metrô, a amizade com a baronesa Pannonica e com diversos músicos com quem o Bird tocou, tudo isso é resgatado pelo autor argentino na construção de seu personagem. O conto é escrito em terceira pessoa, pela voz do narrador testemunha, crítico de *jazz* e biógrafo de Johnny Carter, Bruno, espectador da música e da vida de Johnny.

Mas Johnny Carter não é apenas o Bird, isso se vê logo pela formação de seu nome que, conforme observa Davi Arrigucci Júnior em *O escorpião encalacrado* (1995) – trabalho no qual o crítico aborda a poética da destruição na obra de Cortázar – parece resultar de uma fusão dos nomes do saxofonistas Johnny Hodges e Benny Carter, grandes expoentes da era das Big Bands (*jazz swing*), que antecede o *jazz bebop*<sup>28</sup>. Arrigucci também aponta o fato de que há uma semelhança

---

isso se pode ouvir um pouco mais na fala de Wynton Marsalis, no documentário *Jazz* (2011), de Ken Burns, Volume 1, quando o trompetista faz um comentário sobre *blues feeling*.

<sup>28</sup> Bebop: Estilo jazzístico surgido nos EUA dos anos 1940 cuja maior estrela foi o saxofonista Charlie Parker, caracterizava-se por melodias rápidas e complexas, frases geralmente curtas, estruturas harmônicas sofisticadas e improvisos de contornos virtuosísticos. (DOURADO, 2008, p. 48).

fônica entre os nomes: Charlie Parker e Johnny Carter, além das iniciais que podem remeter ao nome do próprio Julio Cortázar, J.C. (ARRIGUCCI, 1995, pp. 197-198).

Referente a Johnny Hodges e Benny Carter, é interessante notar como Cortázar une em seu texto a biografia de um sax-altista do *bebop* com os nomes de dois grandes sax-altistas do *swing*, como se dentro de Johnny Carter passado e presente se mesclassem, o que não parece acidental, já que, para o personagem, a questão do tempo e sua ilusória linearidade é algo que o inquieta constantemente.

Aludindo às iniciais do personagem e do próprio autor, J.C., pode-se considerar a fala do escritor numa de suas aulas de literatura na Universidade de Berkeley, nos EUA, em 1980, sobre um dos momentos centrais do conto: quando Johnny, numa viagem de metrô, se dá conta da elasticidade do tempo e de que era possível lembrar de uma viagem inteira, em detalhes, algo que tomaria pelo menos 10 minutos se fosse narrado verbalmente, em apenas dois minutos entre uma estação e outra.

A experiência do personagem refaz algo que foi vivenciado pelo próprio Cortázar, para quem as viagens de metrô tinham o poder de nos mostrar mecanismos ocultos do tempo que estariam além da linearidade convencional experimentada na vida comum. Com isso, Cortázar indaga em seu conto, por meio de seu personagem, como é possível que um solo tão repleto de detalhes possa caber no tempo da música, como se uma quantidade enorme de objetos coubesse dentro de uma pequena valise (CORTÁZAR, 2000, pp. 74-76) ou um sonho, repleto de detalhes, que pode demorar uns dez minutos para ser narrado, tenha durado realmente apenas alguns segundos (CORTÁZAR, 2015, p. 66). Sobre essa questão, Johnny diz a seu amigo e biógrafo, Bruno:

Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos los lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vés a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como

yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. (CORTÁZAR, 2000, pp. 72-73.)

Essa consciência sobre o tempo e o espaço é o cerne do conflito de Johnny e também de Cortázar, quando o autor questiona a própria vivência no metrô. Ela está em oposição à que se encontra no mundo comum em que a percepção sobre as coisas está condicionada pelas urgências da vida cotidiana que, entre suas exigências, pontua o tempo linear, os horários, as datas, coisas das quais Johnny reclama constantemente. O *jazz* e as viagens de metrô mostram-se como meios de expandir os sentidos de maneira a notar que o tempo é, na realidade, elástico, promovendo uma passagem capaz de levar a esse tipo de vislumbre e denunciando a relação ilusória que o ser humano estabelece com o tempo (RUBIRA, 2013, p. 38). É o que se nota quando Johnny, numa gravação, tem um de seus surtos e diz: “Esto lo estoy tocando mañana!” (CORTÁZAR, 2000, p. 59).

Esse conflito recebe uma forma mais consistente por meio de uma das epígrafes do texto: o poema de Dylan Thomas. Nesse poema se pede uma máscara capaz de manter o sujeito protegido do mundo e cujo título são as últimas palavras de Johnny Carter: “O make me a mask”. A máscara, de que fala o poema, falta a Johnny para que ele se mantenha no mundo de todos sem quebrar-se, mesmo conhecendo a realidade desvelada que a ele se apresenta quando toca *jazz*. Desse modo, o conflito se dá entre o saxofonista e o mundo, pois o homem sem máscara não consegue transitar entre os homens ordinários sem ser reconhecido em sua crueza, causando espanto e repulsa. Assim, Cortázar realiza uma inversão: o mundo extraordinário, aparentemente inventado pelo artista, é o mundo verdadeiro, comum; e o mundo que se reconhece como banal é um complexo mecanismo inventado por nós, uma mera ordenação artificiosa da vida.

É esse mundo extraordinário, essa ordem linear inventada que não comporta o homem comum, puro e verdadeiro, a grande prisão de Johnny Carter. A imagem da prisão aparece no conto quando são citadas as vezes em que Johnny foi para a cadeia ou para o hospício, além de numa música que não tem a letra citada por Cortázar, mas que é cantada por Johnny enquanto ele e Bruno passeiam pela rua à noite, Johnny a chama de ‘a música do leopardo’, trata-se de *The Cage*, música de Charles Ives (1906), cuja letra diz:

A leopard went around his cage  
from one side back to the other side;  
he stopped only when the keeper came around with meat;  
A boy who had been there three hours  
began to wonder, "Is life anything like that?"

O animal selvagem, preso e condenado a uma vida que não é reconhecida como vida realmente, anda de um lado para outro dentro da própria cela: uma imagem que pode remeter ao próprio Johnny que, com sua consciência sobre a natureza selvagem e indomável do tempo, está aprisionado por relógios e convenções sociais. E é justamente por ser tão absolutamente humano que termina por ser comparado a um deus ao tocar o sax alto: nesse mundo em que todos tentam ser deuses, subjugando a natureza ao criar para si mesmos o poder ilusório de dominar o tempo, o homem que é apenas um homem em sua forma mais absoluta, termina, paradoxalmente, por ser tido como um deus, título odiado por Johnny (RUBIRA, 2013, pp. 39-40).

Essas reflexões mostram algo do teor metafísico que o próprio Cortázar encontra em sua narrativa a partir da escrita de 'El Perseguidor', apesar de considerar tal leitura um tanto pedante, por não ser um filósofo e nem mesmo considerar-se dotado para a filosofia (CORTÁZAR, 2015, p. 19).

O fato é que 'El perseguidor' se diferencia de tudo que Cortázar havia escrito até então, da famosa estrutura descrita no texto 'Alguns aspectos do conto' falando de um o conto certo, curto, que ganha a luta por *knock-out* (CORTÁZAR, 1993, p. 152), trazendo uma série de regras para compor sua estrutura, bem mais dedicado à arquitetura de um texto para o qual a história é o que há de mais importante. 'El perseguidor' dá lugar ao conto longo, sem clímax, no qual as falas e ações dos personagens, à maneira aristotélica, têm a função de determinar seu caráter<sup>29</sup>.

E, nesse contexto, é possível encontrar mais um ponto de contato entre Cortázar e Johnny Carter, pois as buscas de Johnny, expressas em seus monólogos balbuciantes, o tornam o perseguidor de uma realidade que lhe permita viver a

---

<sup>29</sup> Nesse ponto também é interessante voltar a atenção ao fato de que Johnny é um grande solista, ou seja, um músico capaz de fazer parte de uma banda ao mesmo tempo que marca sua presença pela individualidade do solo e de sua linguagem musical inventiva.

experiência além do tempo linear para sentir-se minimamente confortável no mundo. Cortázar também persegue uma nova forma de narrar, não original enquanto forma literária, mas nova no contexto de sua obra (CORTÁZAR, 2005, p. 17).

Se em Cortázar a estrutura e técnica envolvidas no ato de narrar demonstram em que medida ocorre sua busca; para Johnny, o *bebop* está não apenas na música, mas também na fala, nas voltas sobre diversos temas misturados nos seus monólogos:

Bueno, es algo que... Pero yo te estaba hablando del méτρο, y no sé por qué cambiamos de tema. El méτρο es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el méτρο, después me olvidé... Y entonces se repitió, dos o tres días después. Y al final me di cuenta. Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar. Tendrías que tomar el méτρο y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurre a mí. Es un poco así, mira. ¿Pero de verdad nunca hiciste el amor con la marquesa? Le tienes que pedir que suba al taburete dorado que tiene en el rincón del dormitorio, al lado de una lámpara muy bonita, y entonces... (CORTÁZAR, 2000, p. 74)

O discurso de Johnny, contendo diversos temas e voltas em torno deles, ocorre em vários momentos do conto e a observação de Bruno evidencia que o caos expressivo do *jazzman* só encontra seu lugar na música:

Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones, y me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos. A él le importa un bledo que yo lo crea genial, y nunca se ha envanecido de que su música esté mucho más allá de la que tocan sus compañeros. Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar. (CORTÁZAR, 2000, p. 72)

Bruno fala sobre o discurso impreciso de Johnny, mas se vê maravilhado diante da grandeza do músico quando o escuta tocar o sax. Entre eles há amizade,

longas conversas, mas o entendimento é falho. Johnny domina a linguagem musical que Bruno confessa não ser capaz de compreender totalmente, enquanto Johnny não é capaz de construir sua fala de maneira compreensível como o faz Bruno, que é jornalista e escritor. Desse modo, a linguagem os separa ao mesmo tempo que os une, num encontro/desencontro com feições de uma *jam-session*<sup>30</sup>, na qual um tema comum ou a marcação comum de um ritmo guia os músicos imersos em seus mundos particulares por um mesmo caminho. Nessa *jam*, Charlie Parker, Johnny Hodges, Benny Carter, Johnny Carter e Júlio Cortázar formam um quinteto de vozes que se sobrepõem, dialogam, narram, balbuciam para si mesmas ou uma para outras os seus discursos, enquanto o *beat* da narrativa segue fluindo e marcando o tempo, o fluxo da vida que procura ordenar o caos desse encontro.

Por fim, Cortázar encontra em Charlie Parker um novo caminho para sua narrativa, o poder incrível do músico parece se estender a outras artes virando não apenas uma página na história do *jazz*, mas também possibilitando uma nova maneira de se compor arte em suas diversas formas.

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, Davi. **O Escorpião Encalacrado – A Poética da Destruição em Júlio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERENDT, Joachin E.; HUESMAN, Günther. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. São Paulo: Editora Perspectiva, Edições SESC, 2014.
- BERMEJO, Ernesto Gonzalez. **Conversas com Cortázar**. Trad. Luís C. Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- BIRD, EUA, Direção: Clint Eastwood, Roteiro: Joel Oliansky, 1988.
- BURNS, Ken. **Jazz (Documentário). Volumes 1-12**. São Paulo: Dueto Editorial. 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópios**. Trad./Org. Davi Arrigucci. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Aulas de Literatura – Blekeley 1980**. Trad. Fabiana Camargo. Org. Carlos Álvarez Garriga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Las armas secretas**. Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.

---

30 A palavra ‘jam’ é uma sigla da expressão do inglês “jazz after midnight”, designando um encontro de músicos de jazz para tocar de improviso, sem pagamento, compromisso ou contrato profissional. (DOURADO, 2008, p. 171).

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2008.

PARKER, Charlie. (CD) **Bird: The Complete Charlie Parker on Verve-Box**. Verve.1990.

RUBIRA, Carolina de Pontes. Máquina do tempo: a imagem do trem no *blues* e em “El perseguidor” de Julio Cortázar. **Revista Cisma**, Universidade de São Paulo, São Paulo, Jan.-Jul., Nº 2, pp. 35-41, 2013.

\_\_\_\_\_. O jazz na narrativa de Julio Cortázar. **Revista Cisma**, Universidade de São Paulo, São Paulo, Jan.-Jul., Nº 1, pp. 49-57, 2012.