

ALEXANDRE SQUARA NETO

**A EXPRESSÃO DO GENIAL: UMA LEITURA DO CONTO O
PERSEGUIDOR DE JULIO CORTÁZAR A PARTIR DA FILOSOFIA DE
ARTHUR SCHOPENHAUER.**

**Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Paulo como requisito parcial
para obtenção do título de mestre em filosofia.**

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett.

Coorientador: Prof. Dr. Luciano Gatti.

GUARULHOS.

2020.

Squara Neto, Alexandre

A Expressão do Genial: Uma leitura do Conto O Perseguidor de Julio Cortázar a partir da filosofia de Arthur Schopenhauer/ Alexandre Squara Neto – Guarulhos, 2020.

175 páginas.

Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett.

Coorientador: Prof. Dr. Luciano Gatti.

Título em Inglês: The Expression of Genius: A Reading of the short story O Perseguidor by Julio Cortázar from de Philosophy of Arthur Schopenhauer.

1. Filosofia. 2. Literatura. 3. Música.

ALEXANDRE SQUARA NETO

**A EXPRESSÃO DO GENIAL: Uma Leitura do Conto O Perseguidor de Julio Cortázar
a partir da Filosofia de Arthur Schopenhauer.**

**Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Paulo como requisito parcial
para obtenção do título de mestre em filosofia.**

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett.

Coorientador: Prof. Dr. Luciano Gatti.

Aprovado em 23 de março de 2020

Prof. Dr. Henry Burnett (orientador)

Universidade Federal de São Paulo.

Prof. Dr. Luciano Gatti (coorientador)

Universidade Federal de São Paulo.

Prof. Dr. Eduardo Brandão.

Universidade de São Paulo.

Prof. Dr. Wander de Paula.

Universidade Federal do Espírito Santo.

Para Henrique Marson.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo apoio constante, pelo acompanhamento estreito da evolução do trabalho. Por toda a colaboração material, pela paciência e pelo carinho desde sempre. Esse trabalho não se realizaria sem a Sra. Marina G. Souza Squara.

Ao meu pai, por ter me iniciado no caminho da filosofia, pelos eventos e pelo incentivo desde os tempos de graduação.

Aos meus orientadores, prof. Dr. Henry Burnett, que acreditou nessa empresa desde o início e possibilitou meu ingresso no programa, pela serenidade e paciência no processo de orientação, além da interlocução preciosa sobre filosofia e música. Também ao Prof. Dr. Luciano Gatti, pelos valiosos conselhos acerca da estrutura do texto, o aporte textual sobre crítica e teoria literária e também pelas excelentes aulas sobre Samuel Beckett em 2018.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Eduardo Brandão, pela leitura atenta do texto desde a qualificação, pelos apontamentos precisos no trato conceitual e pelas aulas na Universidade de São Paulo que tive o privilégio de acompanhar. Também o Prof. Dr. Wander de Paula, pela atenção na leitura do texto e seriedade na arguição. Além do Prof. Dr. Flávio Ricardo Vassoler, pela substancial participação na banca de qualificação e pelo prolífico diálogo sobre a relação filosofia/literatura.

A Henrique Marson, meu irmão, que esteve presente em cada etapa da pesquisa, desde os primeiros ímpetus temáticos, ainda rudimentares, até o estabelecimento deste texto final.

À minha melhor amiga no mundo, Evelin Leal, por todos os anos de amizade e afeto, pelo fundamental apoio, concreto e espiritual, tão constante e necessário ao longo de todo este trajeto.

Aos colegas do grupo de pesquisa Modernidade e História Cultural, em especial ao querido Leonardo Camargo, pela interlocução constante no eixo Schopenhauer e Nietzsche e os férteis diálogos na volta de Guarulhos.

“Os homens podem
Sonhar seus jardins
De matéria fantasma.
A terra não sonha,
Floresce na matéria.”

João Cabral de Melo Neto, em *As Estações*.

RESUMO

A presente pesquisa objetiva analisar a narrativa *O Perseguidor* de Julio Cortázar à luz da filosofia de Arthur Schopenhauer. Tendo como eixo norteador a ideia dos contrastes, o trabalho ambiciona aproximar o dualismo presente na construção do conto entre o personagem narrador e o protagonista aos dois polos que constituem a teoria da representação em Schopenhauer: o princípio de razão suficiente e a Ideia. No itinerário que estabelecemos, parte-se da leitura formal da narrativa, destacando aspectos estruturais da composição a partir do próprio aparato conceitual de Julio Cortázar. A partir daí engendramos a análise filosófica dos personagens aproximando o narrador, Bruno, da esfera do princípio de razão em Schopenhauer. A pesquisa atinge seu escopo principal ao trazer a leitura do personagem Johnny Carter a partir da caracterização do gênio dada na metafísica do belo. O objetivo é pensar a compleição psicológica do protagonista de acordo com a teorização schopenhaueriana sobre o gênio. Nosso trabalho culmina na apreciação da música como ponto de contato final entre os dois projetos, observando o status da musicalidade na hierarquia das artes de Schopenhauer e no movimento ficcional realizado por Cortázar no texto de *O Perseguidor*.

Palavras-Chave: Genialidade; Perseguição; Razão; Metafísica; Música.

ABSTRACT

This research aims to analyze the text *O Perseguidor* by Julio Cortázar under the light of the philosophy of Arthur Schopenhauer. With the idea of contrasts as a guiding principle, the work aims to bring the dualism present in the construction of the story between the narrator character and the protagonist to the two poles that constitute the representation theory in Schopenhauer: the principle of sufficient reason and the Idea. In the itinerary that we established, we start with the formal reading of the narrative, highlighting structural aspects of the composition based on Julio Cortázar's own conceptual apparatus. From there we engender the philosophical analysis of the characters bringing the narrator, Bruno, closer to the sphere of the principle of reason in Schopenhauer. The research reaches its main scope by bringing the reading of the character Johnny Carter from the characterization of the genius given in the metaphysics of the beautiful. The objective is to think the protagonist's psychological complexion according to Schopenhauerian theorizing of genius. Our work culminates in the appreciation of music as the final point of contact between the two projects, observing the status of musicality in Schopenhauer's hierarchy of arts and in the fictional movement carried out by Cortázar in the text of *O Perseguidor*.

Keyword: Genius; Persecution; Reason; Metaphysic; Music.

SUMÁRIO:**Introdução:11****PARTE I: A PRIMEIRA FACE DO CONFLITO: TENSÃO, INTENSIDADE E PRINCÍPIO DE RAZÃO NA LEITURA DE BRUNO.****1.1: Cortázar: Crítica e Realização de si Mesmo.....25.****1.2 Bruno e o Princípio de Razão..... 50.****PARTE II: JOHNNY CARTER E A METAFÍSICA DO BELO.****2.1: A genialidade através do Princípio de Razão: Bruno e o Problema da Narração..... 65.****2.2: Psicologia da Genialidade: A Caracterização de Johnny Carter.....69.****2.3: O Lugar da Ideia e a Purificação do Sujeito na Intuição Estética...91.****2.4: O Limiar da Perseguição e a Música do Mundo.....110.****CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....139.****APÊNDICE: IMPROVISO À VONTADE: SCHOPENHAUER E O JAZZ.....149****BIBLIOGRAFIA:..... 172**

INTRODUÇÃO: O ITINERÁRIO DO CONFLITO.

O escritor uruguaio Juan Carlos Onetti foi um dos primeiros leitores da narrativa *O Perseguidor*. Conta-se que, ao finalizar a primeira apreciação do manuscrito, Onetti foi ao banheiro, gritou energicamente e quebrou o espelho com um soco. Não se sabe exatamente a natureza do sentimento que perpassou o mestre uruguaio, mas é possível compreender que a narrativa de Julio Cortázar foi construída para lançar, de fato, o leitor numa esfera de imersão, onde uma vez adentrada a ambiência da trama dificilmente se poderá regressar. Trata-se de um conto peculiar, com realizações efetivas no plano da técnica, da estrutura semântica, da sintaxe disposta cuidadosamente nos contornos de uma peça que se pretende forjar numa linguagem musical e carregando nessa forja a densidade da matéria filosófica. Em *O Perseguidor*, Cortázar sintetiza um projeto de obra, muito embora a arquitetura da narrativa se diferencie em vários aspectos de sua produção até aquele momento, seja pela extensão do conto, pela argumentação geral da ficção, na estrutura e na ousadia do intento de entremear linguagens tanto no plano estilístico como no âmbito temático. A história de Johnny Carter traz camadas de significações, múltiplos pontos de entrada, o conhecido ímpeto literário próprio dos argentinos que se deposita na ideia do labirinto, os jogos de engenho, numa literatura de invenção comprometida com experiência do leitor. Cortázar engendra de forma aguda suas aspirações estéticas e acaba por cunhar uma história que se alça para além do mero relato e ganha contornos de uma elaboração ficcional polifônica adentrando com propriedade em problemas de ordem filosófica .

E é o próprio Cortázar quem apontará o lugar de *O Perseguidor* em sua obra como sendo um escrito de transição, encravado na passagem da fase fantástica para a fase metafísica. Não à toa essa segunda fase recebe a alcunha de uma literatura metafísica, uma vez que, o que está em jogo a partir de então não será mais a alegoria solta, a construção inverossímil de uma série de imagens que tinham como essência simbólica o elemento fantástico, o salto da literatura cortazariana alcança nesta nova fase à esfera dos problemas fundamentais da filosofia especulativa, o tempo, a morte, a arte, a liberdade são algumas inquietações que passam a figurar em seu universo ficcional. Não se pode negar a força e o impacto de escritos como *Casa Tomada* e *Carta a uma Senhorita em Paris*, ambos publicados

em livro em 1951¹, carregados de simbologia, brincando de oscilar entre a realidade bem desenhada da narração e o universo onírico, inverossímil e desconcertante característico do *Bestiário*.² Entretanto, em *As Armas Secretas*, de 1959, muito embora o elemento fantástico não tenha se dissolvido por completo,³ a presença de *O Perseguidor* nesta coletânea demanda uma análise mais séria acerca do movimento que estava sendo operado no interior da literatura cortazariana. O elemento metafísico estava posto. Tanto pelo conteúdo, lastrado por uma série de questionamentos que vislumbram a problemática da existência em sua face mais dramática, como pela própria compleição formal, a disposição da linguagem na forma de grandes, médios e pequenos *takes*, subvertendo o tempo e o foco narrativo, como uma linguagem de perseguição, de busca, que procura morder a realidade por meio da espiral que projeta ao redor de si mesma.⁴ A verve filosófica está presente nesta narrativa de forma indissociável e nossa intenção ao longo desse estudo será capturar algumas propriedades dessa metafísica implicada na letra do conto. Para tal, será a filosofia de Arthur Schopenhauer de que nos valeremos para percorrer o texto e levantar a pertinência em se identificar no núcleo do conto elementos da filosofia schopenhaueriana.

A primeira vista, pode soar inusitado operar uma leitura aproximando autores que, ao menos no contexto histórico, parecem tão distantes. No entanto, o exame que buscamos empreender aqui objetiva emparelhar os dois projetos e apontar suas aproximações, distanciamentos, pontos de intersecção, num movimento pendular que atrai e repele no desenvolvimento dos temas. Não há dúvida que a filosofia de Schopenhauer é agressiva, já que realiza no interior da sua própria construção o ímpeto de desnudar a totalidade, de submeter à vista humana o funcionamento interno da máquina do mundo. Tal como Nietzsche escreveria n`*A Gaia Ciência*, há uma obsessão de Schopenhauer em arvorar-se como decifrador do enigma⁵. E de fato, a monta do projeto schopenhaueriano não é pequena, o filósofo de Frankfurt nunca abriu mão de nada menos do que a integralidade do real, isto é, a totalidade exposta a partir de suas engrenagens. A filosofia da Vontade percorre todos os

¹ A primeira publicação do conto *Casa Tomada* é de 1946 nos *Anales*, revista dirigida por Jorge Luis Borges, considerada o criadouro da explosão literária latino-americana que se efetivará a partir dos anos cinquenta.

² CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2013a.

³ O primeiro conto do livro: *Cartas de Mamãe*, ainda contem uma centelha de fantástico e inverossimilhança, mas a partir do segundo conto: *Os Bons Serviços*, Cortázar já assume a lavra realista que se adensa em *As Babas do Diabo* (que inspiraria Michelangelo Antonioni a filmar *Blow Up* em 1966) *O Perseguidor* é certamente o conto mais forte do livro, e a misteriosa e dramática história que intitula a publicação se dá igualmente em tom realista.

⁴ Cf. ARRIGUCCI, 1995. p.196.

⁵ NIETZSCHE. 2018. p.116.

aspectos da constituição metafísica do mundo e nosso interesse em seu sistema de pensamento reside justamente nesse ímpeto. O pensamento schopenhaueriano parte de uma duplicidade muito bem definida, ponto razoavelmente pacífico na fortuna crítica: pois segundo o filósofo o mundo pode ser pensado como Vontade e como Representação. E esse é um ponto firme, o ancoradouro sólido a partir do qual a embarcação inteira se erigirá. O conceito de Vontade se aloca na acepção propriamente metafísica do pensamento de Schopenhauer, isso se diz tanto da metafísica da natureza como da metafísica dos costumes. A Vontade é o Em-si do mundo, sua própria dinâmica, a natureza mais íntima de cada processo que se fenomenaliza na realidade. Tomada Em-si mesma, a Vontade é um ímpeto cego, livre, incondicionada, uma instância totalizante, una e indivisa, absolutamente livre. Entretanto, ao se objetivar, ou seja, ao entrar na forma da representação submetida ao princípio de razão, a vontade será direcionada por estímulos, excitações e motivos. Fragmentar-se-á objetivando-se na realidade efetiva. Aqui ainda estamos falando da vontade, mas objetivada no mundo, submetida à percepção, implicada nos processos, nas relações, manifestando-se inelutavelmente em cada performance da natureza, no movimento do mundo, na formação planetária, no reino vegetal, nos organismos unicelulares, nos animais e no homem. Quando circunscrita ao homem, acha-se no interior deste, manifesta pelo querer, pelo sujeito da volição, já se espraiando num mundo que conseqüentemente será perpassado pela frustração, pelo tédio e pela dor. A representação, por seu turno, dá conta do objeto, da dinâmica de intelecção do mundo pelo sujeito, Schopenhauer não parte nem do sujeito nem do objeto, mas da representação. Esta pode se dar – no plano mais comum – enquanto submetida ao princípio de razão suficiente, condicionada por elementos temporais, espaciais e causais. Isso numa sintetização bastante simples; uma vez que a teoria da representação em Schopenhauer encontra sua fundamentação no trabalho que se iniciou com doutoramento do filósofo, intitulada *Sobre a Quadrúplice Raíz do Princípio de Razão Suficiente*,⁶ é aí que a epistemologia schopenhaueriana se assenta e se experimenta mesmo em flertes consideráveis com a lógica, no que diz respeito a sua teoria dos juízos e a concepção de verdade. Mas, também existe a possibilidade de intuição da Ideia, o procedimento estético propriamente dito, que será fundamental na segunda parte deste estudo. Esse duplo dentro do duplo, ou seja, duas acepções de Vontade e dois polos de Representação - constitui o núcleo duro da filosofia de

⁶ Na edição brasileira, os tradutores optaram pelo termo Quadrúplice ao invés de Quádrupla, uma vez que não se trata de um princípio que pode ser multiplicado por quatro, mas sim de quatro modos sob os quais o princípio de razão se coloca (cf. p7). Tal como o próprio filósofo afirma no referido texto: “...empenhei-me em estabelecer o princípio de razão suficiente como um juízo que tem um quadrúplice fundamento, e não quatro diferentes fundamentos que conduziriam casualmente ao mesmo juízo, mas um único fundamento que se apresenta de modo quadrúplice, que denomino figurativamente quadrúplice raiz.” (SCHOPENHAUER, 2020. §33. p.249.)

Schopenhauer que buscaremos pensar aqui como chave de leitura da narrativa de Julio Cortázar.

Entretanto, até então, temos dois projetos, um que se efetiva pela representação ficcional tomada a partir de uma existência real – sabemos que *O Perseguidor* é uma homenagem a Charlie Parker, um dos criadores do revolucionário *bebop*, que alterou definitivamente a linguagem do jazz; e, uma filosofia vigorosa que não mede esforços na dilatação de seu alcance e percorre incisivamente cada minúcia do real por meio de sua dupla ótica espreada em Vontade e Representação. Nossa intenção não é esgotar nem um nem outro, ou mesmo tecer uma explicação fechada acerca do conto de Cortázar e da filosofia de Schopenhauer, apenas vislumbrar certo paralelismo entre os projetos que parecem correr na mesma direção por caminhos afastados, muito embora as veredas se bifurquem no traçado de um e de outro autor, as culminâncias ou as intenções parecem convergir para um mesmo plano teórico. São essas aproximações, esses pequenos flertes que buscaremos capturar aqui, sem tencionar ao extremo; a ponto do anacronismo – do qual temos consciência da inevitabilidade em algumas teorizações - paralisar qualquer perspectiva hermenêutica, mas também buscando pinçar com rigor os elementos que julgamos necessários trazer à discussão para viabilizar esse estudo.

Algo que poderia ser elencado como a primeira intersecção entre a filosofia de Schopenhauer e a narrativa de Cortázar seria a presença dos duplos. Essas cisões que atravessam de modo nuclear as construções de ambos os projetos. Em *O Perseguidor*, a motricidade do conto se deve ao choque contínuo que se efetiva na caracterização dos dois personagens centrais: Bruno, o narrador, biógrafo e crítico, encarna a face racional, dotada da logicidade própria do sujeito que se articula por meio de conceitos, máximas, universalizações padronizadas de costumes e comportamentos, noutras palavras, Bruno é a presentificação pessoalizada da crítica, o signo de uma racionalidade analítica que a todo o momento desconfia dos arroubos e do exotismo fundante da atmosfera à qual está inserido. Figurando na outra face, Johnny Carter traz a eclosão da musicalidade, da criação sem amarras, da paixão que está para além da convenção social e se agiganta num embate ético e existencial com o tempo, seu algoz principal, sua obsessão contínua. Johnny traz o contraponto, que é ao mesmo tempo um fator assimétrico que impulsiona o movimento espiralado da ficção. O personagem é a antítese de Bruno e faz o papel da criação, a inventividade plena e cambaleante que se erige através de violentos acessos, metáforas intrincadas, da ambientação onírica e do questionamento incessante acerca de tudo que se lhe afigura estranho.

Aqui temos um dos componentes da tensão interna da narrativa, é por meio desse conflito que se movimentam as imagens, se alinham as cenas, harmonizam e desarmonizam os fotogramas. De modo semelhante, a leitura da teoria da representação schopenhaueriana se desenvolve por duas interfaces antagônicas: O princípio de razão suficiente, figurando como alicerce teórico, trazendo a logicidade, a razão, a insígnia da intuição vertida em conceito e acomodando em suas estruturas a justificação do tempo, movimento sucessivo, encadeamento, incessante e desvanecedor. Na outra ponta, a Ideia platônica, os atos originários da Vontade, arquétipos essenciais de tudo que se materializou; aqui o rigorismo duramente estabelecido no princípio de razão dá lugar à contemplação desinteressada, à criação, ao puro sujeito do conhecimento destituído de razão que fornece a matéria conceitual para a elaboração da teoria do gênio em Schopenhauer. Temos aí duas chaves dispostas defronte uma à outra, de forma que Bruno parece estar para o princípio de razão assim como Johnny aparenta estar para Ideia/genialidade. Nosso projeto consiste em explorar esses dualismos conflitantes e amalgamá-los dentro de nossas possibilidades. Extrair dessas intersecções o material informe que será lapidado neste texto.

No entanto, para evitar incorrer no erro de verter uma novela tão poderosa como *O Perseguidor* em um mero caleidoscópio de ilustrações conceituais, ou seja, nos apropriar do conto com a finalidade exclusiva de identificar como os conceitos schopenhauerianos entrariam em funcionamento, julgamos adequado nos ocuparmos logo no início da primeira parte com a análise estrutural da trama. Para isso, levantamos a hipótese de que a dualidade conflitante entre o crítico e o artista que se apresenta na compleição de Bruno e Johnny poderia ser uma espécie de esconjuração de um dilema pessoal do autor portenho, uma vez que este, além de ficcionista também possui vastos trabalhos no campo da crítica. Assim, nos valeremos dessa projeção bidimensional do trabalho cortazariano e buscaremos pensar a estrutura de *O Perseguidor* segundo a própria elaboração teórica de Cortázar acerca do conto. Circunscreveremos a análise ao âmbito de dois textos fundamentais: *Do Conto Breve e Seus Arredores* e *Alguns Aspectos do Conto*, ambos publicados no volume *Valise de Cronópio* de 2013, além das célebres *Aulas de Literatura*, ministradas em Berkeley em 1980 que também nos fornecerão um sólido aporte na apreciação dos conceitos. Ocorre que, *O Perseguidor* não é exatamente um conto exemplar quando se pensa na ideia de conto breve, não há uma trama no sentido tradicional, o conto constitui uma espécie de relato que expõe ao leitor os últimos dias de Johnny Carter. No entanto, ante o intento de Cortázar de estabelecer uma mescla nas linguagens que compõem o escrito, esse relato se desenvolve em dez cenas, e cada uma delas

pode ser analisada como uma esfera, um pequeno ambiente. A partir daí desenvolvemos nossa análise tratando a narrativa como um todo ordenado composta por dez pequenas narrativas, a saber, uma grande esfera formada por pequenas circunferências.

E é justamente essa a primeira noção que ambicionaremos trazer à análise, a estrutura fragmentária de *O Perseguidor* examinada à luz da teoria da esfericidade. O movimento que se dá no conto se constrói pela narração de fatos específicos, pelos intrincados diálogos entre o protagonista e o narrador – além de figuras secundárias que aparecem distribuídas ao longo das cenas – e, finalmente, pelos vastos monólogos que preenchem as linhas da narrativa. A ambientação temporal é intencionalmente imprecisa, mas desde a primeira longa cena transcorrida no quarto de hotel o tempo já se afixa como escopo de captura – formal e material – do empreendimento literário. A evolução do relato traz alguns episódios importantes da biografia de Charlie Parker que são literariamente plasmados por Cortázar e inseridos na estrutura do escrito até culminar na morte do jazzista que é narrada friamente na última parte. Além da noção de esfericidade, buscaremos pensar os *takes* também em consonância com as considerações de Cortázar acerca do tema significativo, ou seja, a temática mesma do conto, o *fundo*, a ilustração argumentativa que se realiza na escolha do assunto sobre o qual a história se inscreverá. Também os conceitos de intensidade e tensão interna, associados ao ofício mesmo do contista, técnicas composicionais que Cortázar compartilha com o leitor e que buscaremos identificar na primeira parte tanto no trato isolado das cenas como no sobrevoo panorâmico por sobre o relato. Em todo caso, não iremos além do próprio Cortázar para pensar a escrita de *O Perseguidor* no plano da técnica, objetivaremos apresentar a estrutura e o movimento desta narrativa ao mesmo tempo em que pretendemos aplicar as noções da ensaística cortazariana ao seu escrito.

Uma vez realizado esse trabalho de fundação estrutural da análise, nos permitiremos adentrar numa leitura propriamente conceitual do conto, já nos valendo da solidez do pensamento schopenhaueriano aplicado ao exame dos personagens. Mais uma vez, a operação por contrastes se fará premente em nossa elaboração, posto estarmos trabalhando com as duplicidades extraídas do conto de Cortázar e da teoria da representação em Schopenhauer. Neste primeiro momento, a ideia será aproximar a caracterização do personagem Bruno ao princípio de razão schopenhaueriano. Nossa leitura oscilará entre a exposição do fundamento epistemológico da filosofia de Schopenhauer e a análise de Bruno como uma espécie de personificação destes dados teóricos. Buscaremos demonstrar que a caracterização psicológica do personagem corre em paralelo com o âmbito do princípio de razão, para tal,

julgamos necessário expor a forma pela qual Schopenhauer tece sua teoria da representação submetida ao princípio de razão. Passando pelo estatuto do entendimento e sua dinâmica em relação ao estabelecimento das representações intuitivas, seguindo pela problematização da linguagem em Schopenhauer, da relação entre a formação dos conceitos – isto é – representações abstratas, com a reflexão operada pela razão e a conseqüente expressão do pensamento por meio das palavras. Ora, sendo Bruno não apenas personagem, mas também o narrador do relato - será fundamental a apresentação do status da palavra na filosofia schopenhaueriana. Também nesta etapa levantaremos algumas considerações acerca da quarta raiz do princípio de razão, a lei de motivação, em paralelo à análise das ações do personagem no fluxo da narrativa buscando oferecer um esquadro em que a alocação de Bruno em meio ao âmbito do princípio de razão se legitime não apenas pela analogia entre as instâncias epistemológicas e a vida ética, mas também pelo endosso teórico, uma vez que o princípio de razão de agir tem desdobramentos implicados diretamente no campo da ação, ainda que este emparelhamento não seja propriamente simétrico, a aproximação que ambicionamos tecer se solidifica quando pensamos a função de Bruno na capilaridade do texto (aqui tomado mais como personagem do que como narrador) pensado a partir da dinâmica de sua motivação, seus atos, seu tráfego mesmo em meio ao ambiente ficcional afixado por Cortázar.

O itinerário do conflito que buscamos estabelecer terá nesta primeira parte a figura do personagem-narrador – Bruno - como objeto principal da análise. Tanto no exame mais calcado no procedimento literário, onde o aspecto narratológico terá a primazia da leitura e pensaremos o personagem como um sofisticado recurso estilístico engendrado por Cortázar no sentido de conferir ao conto a autarquia que o autor julga necessária conforme se lê em sua teoria do conto. Como também num aspecto voltado ao conteúdo, aí já pensando Bruno na perspectiva de uma peça de ficção, dotado de caracterização psicológica, e a partir daí começaremos a inserir a maquinaria conceitual de Schopenhauer no esquadramento do personagem. Entretanto, não será errado dizer que esta primeira parte possui um caráter introdutório, pois o objetivo central de nossa pesquisa é a leitura do protagonista Johnny Carter à luz da teoria schopenhaueriana do gênio, assim, os desenvolvimentos que se farão nesta primeira etapa serão econômicos no trato conceitual, nossa intenção será conduzir o exame da maneira mais sucinta e precisa possível em direção à segunda parte. Não se trata de diminuir a importância do aspecto composicional e técnico ou de afirmar que o âmbito da Ideia seria superior ao do princípio de razão, até seria possível proceder nestes termos, mas

não é a intenção neste trabalho. Trata-se aqui de tecer uma preparação, um preâmbulo mesmo, antes de adentrar na leitura do protagonista em paralelo à metafísica do belo.

A oposição constitutiva que movimenta a narrativa e norteia o estudo que buscaremos empreender aqui é atravessada por uma série de elementos mediadores, muitas ramificações são possíveis quando observamos as nuances que aproximam e distanciam, agregam e segregam, seja no interior do conto como unidade narrativa, na compleição dos personagens tomados em suas colocações ficcionais no núcleo do texto cortazariano ou, ainda, no sobrevoo filosófico sob a orientação de Schopenhauer que intentaremos executar. Na segunda parte de nosso exame, a intenção será inverter o quadro e operar no sentido oposto ao que foi tratado na primeira parte, isto é, observar a caracterização do personagem protagonista, Johnny Carter, e a partir da imagem apresentada do jazzista levantar a hipótese de pensa-lo à luz da elaboração schopenhaueriana acerca da arte, do processo interno de contemplação artística, ou seja, a intuição estética perpetrada pelo puro sujeito do conhecimento na contemplação da Ideia e, é claro, da noção erigida por Schopenhauer acerca do gênio, sua caracterização, sua vivência e o processo aferrado no núcleo da teoria da representação que permite à genialidade cunhar o objeto da arte a partir da visagem da Ideia. Aqui a intenção será percorrer as linhas gerais do livro III de *O Mundo como Vontade e como Representação*⁷ e considerar o projeto estético da filosofia de Schopenhauer em paralelo à compleição psicológica do protagonista.

Logo nos primeiros desenvolvimentos acreditamos ser necessário retomar uma questão já delineada na primeira parte. Pois novamente a duplicidade específica relativa ao personagem Bruno ganha relevância. Veremos que o biógrafo pode ser pensado em duas dimensões: puramente como personagem, carregando todas as características de uma personalidade afixada dentro da história como interlocutor legítimo de seu antípoda, expressando por meio de suas atitudes e palavras o modo como percebe o mundo e como se coloca frente à realidade e seus problemas que, em nossa leitura, buscaremos aproximar ao princípio de razão e suas raízes. Contudo também há a face que extrapola a caracterização de mero personagem e chega até o encargo do narrador, ou seja, a voz que apresenta a história, o desenho de todos os contornos expressos na organização das cenas, porque daí se afluí um questionamento praticamente insolúvel nesse caso, qual a imagem de Johnny que chega até o leitor? Uma vez que sua descrição se dá pelas palavras e pela percepção do personagem narrador. Também nos deparamos novamente com a problemática da dupla mediação

⁷ Doravante nos referiremos a obra apenas como *O Mundo...*

narrativa, isto é, literariamente o personagem, jornalista, biógrafo e amigo de Johnny ordena a apresentação das cenas, o ritmo, o estilo, os tempos e as sequências, mas não podemos perder de vista que Bruno é um personagem e o artífice real de toda essa cadeia de mediações é o contista; é Cortázar quem assina a trama e a fundamentação do personagem está na conta do escritor. Daí a intrincada questão que surge na análise da narração em primeira pessoa, afinal, quem está contando a história o faz de acordo com as categorias dispostas no perfil psicológico do narrador-personagem que expõe o relato? Então essa mesma história não estaria inevitavelmente corrompida pela subjetividade do próprio personagem que, por sua vez, cunhado pela intenção do autor, narra a partir de atributos ficcionais ou narra aquilo que vê com olhos desenhados pelo autor? Teremos de retomar esse problema por uma razão óbvia: pois estaremos nessa segunda parte transpondo nossa leitura do princípio de razão para a genialidade, no entanto, se Bruno está implicado essencialmente na esfera do princípio de razão e é o mesmo Bruno quem narra a história, então nosso acesso ao gênio pretensamente schopenhaueriano se daria via apresentação do princípio de razão suficiente, ou seja, veríamos a genialidade pelo intermédio do princípio de razão. No entanto, adotamos uma postura em que nem objetivamos esgotar ou resolver a questão, uma vez que isso parece impossível dadas as cercanias estabelecidas para esse estudo, nem muito menos pretendemos negligenciar o problema já que aí reside uma tensão que está na base da pesquisa empreendida por nós. Trata-se de uma discussão que agora, além da complexidade característica da teoria literária, se liga também a um problema de ordem filosófica que Schopenhauer aponta sutilmente em alguns textos, ou seja, a relação entre o gênio que contempla a Ideia e o homem que executa o artefato artístico, outra adequação que abordaremos com cuidado nesta segunda parte observando as matizes que aí atuam.

Ainda que submetidos à exposição operada por Bruno, que tem interesses muito específicos na apresentação de Johnny tal como manda o estereótipo do gênio malfadado, no sentido de preservar uma visão tipificada da genialidade e garantir as vendas da sua biografia, nossa intenção será impetrar uma primeira consideração sobre o conceito de gênio, que, neste caso, seguirá o plano deste protótipo romântico, uma vez que Schopenhauer tece largas considerações acerca do comportamento característico do gênio, seu procedimento de desleixo em relação aos problemas do mundo relacional, ou seja, o desapego em relação a questões próprias da esfera do princípio de razão. Como objetivamos deixar claro nas seções subsequentes, o conhecimento genial se opõe ao conhecimento ordinário, lógico, ordenado pelo princípio de razão, noutras palavras, o conhecimento do gênio é um conhecimento puro,

direcionado às Ideias, aos problemas últimos da existência, assim, questões de ordem prática, relativas aos problemas de mensuração, planejamento, resguardo da saúde e de bens materiais, isto é, um procedimento mais científico no agir está fora da esfera de ação do gênio, pois esse é absolutamente negligente no que diz respeito a questões dessa demanda. Schopenhauer é muito claro ao afirmar que há na figura genial o que se pode identificar como uma aversão aos assuntos ligados ao princípio de razão, o conhecimento do gênio não está orientado para tais assuntos, ao contrário, esses se afiguram como enfadonhos, desinteressantes e contraproducentes. Neste ponto, nossa aproximação atinge um grau confortável de manejo, uma vez que diversos episódios protagonizados por Johnny são perfeitamente legíveis no plano schopenhaueriano da genialidade, nos oferecendo material vasto para operar esta aproximação. No entanto, como esta será a primeira consideração que tratará da figura do gênio e da caracterização de Johnny, nos deteremos em dois pontos principais: por primeiro, a análise de alguns episódios envolvendo o personagem que adequariam a compleição de Johnny ao estereótipo do gênio descrito por Schopenhauer, desde a perda do instrumento no início da narrativa até a inusitada cena no Café de Flore e o comportamento bizarro do músico. O segundo ponto, recorreremos novamente à evocação do tempo, como afirma Schopenhauer, o gênio não tem familiaridade com as figuras do princípio de razão, em geral, a matemática lhe é estranha, o cálculo e a mensuração lhe escapam à compreensão. Atravessado do início ao fim pelo contínuo estranhamento do tempo, Johnny encontra nessa problemática uma verdadeira obsessão. Bruno narra em uma das suas primeiras reflexões que poucas vezes teria visto homens tão preocupados com tudo que se refere ao tempo. A intenção nessa etapa será relacionar essa angústia de Johnny em relação ao tempo – e também, em menor grau aparente – ao espaço; com a elaboração schopenhaueriana da genialidade como que um mecanismo que repele o princípio de razão, logo, também as categorias e desdobramentos desse princípio lhe seriam continuamente desconfortáveis.

Esta primeira consideração acerca da figura genial no pensamento de Schopenhauer em relação ao personagem de Cortázar é razoavelmente pacífica, existem elementos objetivos em ambos os textos que nos permitem operar essa relação. No entanto, ao adensarmos a reflexão sobre a natureza do gênio na metafísica do belo, nos depararemos com alguns problemas; e dados os objetivos lançados nesse estudo, não poderemos negligenciá-los visto que a genialidade constitui um dos centros nervosos do presente exame e figura como parte integrante do conflito cujo itinerário está sendo exposto. Mas, para pensarmos tais problemas, será necessário que percorramos o sistema estético de Schopenhauer evidenciando seus eixos

centrais e sondando alguns conceitos que sustentam sua elaboração. A chave nuclear desse processo já denota o primeiro e grande problema trazido por Schopenhauer, isto é, a noção de Ideia. Ora, o filósofo enfatiza aberta e repetidamente que a arte consiste na contemplação da Ideia e, uma vez que tal Ideia é contemplada o princípio de razão é imediatamente anulado – mesmo que momentaneamente. Assim, com a supressão do princípio de razão, as categorias que amoldam o *princípium individuationis* também sucumbem restando não mais o indivíduo, mas o puro sujeito do conhecimento destituído de vontade. Este é também um estatuto central na estética schopenhaueriana, aí reside talvez uma das faces mais potentes de sua concepção estético-metafísica, pois a des-individuação que subjaz à contemplação artística é uma construção altamente ousada nos termos de uma metafísica da imanência, uma vez que prevê uma espécie de suspensão das categorias formais da percepção do mundo. Ocorre que, se fará necessário pensar acerca de como Schopenhauer compreende e utiliza a noção de Ideia, já que há no texto schopenhaueriano algumas ambiguidades em relação a esse problema. Nosso objetivo será analisar a designação da Ideia como ato originário da Vontade, como unidades cósmicas primordiais, arquetípicas que, embora se aproximem da concepção sacralizada no platonismo, não são exatamente a mesma coisa, no entanto, mesmo que carreguem na filosofia schopenhaueriana certo status de essência, não constituem a realidade última, o Em-si, pois as Ideias não são a Vontade, são atos desta e se objetivam dela, mas ainda assim estão alocadas no mais alto grau de objetivação e sendo já objetivação estão repousam no plano da teoria da representação uma vez que são objeto para um sujeito. Contudo, existem algumas fissuras quando analisamos, por exemplo, o capítulo 29 do segundo tomo do *Mundo como Vontade e Representação*⁸, aí Schopenhauer chega a usar a palavra *aparência* para designar a natureza das Ideias e introduz o conceito de Espécie na discussão além da comparação com a própria noção de conceito. Tudo isso pretendemos abordar com o máximo de delicadeza, já que a segunda consideração sobre a genialidade estará circunscrita a esse plano da contemplação da Ideia e a própria hierarquia das artes se assenta sobre as Ideias que são contempladas e o grau de afastamento em relação ao serviço da vontade. Sobre isso, percorreremos de forma sintética, já que o nosso alvo real será a arte musical e suas diferenças em relação às demais artes.

O itinerário estabelecido por nós começará a se aproximar de suas culminâncias quando alcançarmos o lugar da música na hierarquia das artes proposta por Schopenhauer. Nesta etapa precisaremos analisar de forma cuidadosa a especificidade desta arte em relação às

⁸ Doravante nos referiremos a este texto apenas como *Suplementos*.

citadas anteriormente, uma vez que a música não pressupõe a contemplação da Ideia, ao contrário, não há mediação por parte desta, a música se apresenta como a linguagem direta da Vontade, sua expressão mais objetiva e por isso mesmo a mais elevada dentre todas as manifestações artísticas. Aqui a Vontade não é propriamente dissolvida, o serviço dela sim, mas não a Vontade enquanto Em-si do mundo, como a natureza mais íntima, o que ocorre na contemplação musical é um movimento de afirmação da Vontade que se expõe via arte dos sons expressando de forma monumental sua atuação universalmente dada. No entanto, alguns problemas surgem imediatamente, pois uma vez que a contemplação da Ideia é suprimida, a noção de puro sujeito do conhecer fica comprometida e não há uma especificação muito detalhada acerca de como ocorre esse processo, assim, o problema da genialidade musical se adensa e, como é objetivo de nosso exame pensar a figura de Johnny à luz da concepção genial schopenhaueriana será necessário levantar algumas possibilidades.

A primeira possibilidade foi pensada por Richard Wagner em seu célebre ensaio sobre *Beethoven*, onde o músico busca operar uma resolução do problema do gênio por uma via no mínimo esdrúxula, associando o procedimento genial a uma espécie de subjetivação do artífice em relação ao conteúdo proposto pela obra, assim, estaríamos estranhamente inseridos no domínio da quarta raiz do princípio de razão suficiente - o que, na verdade, geraria mais problemas do que resoluções, uma vez que Schopenhauer em vários momentos afirma a genialidade como objetividade plena, excluindo de todo o indivíduo particularizado, mesmo a definição mais geral de arte comprometeria a chave wagneriana, uma vez que a arte em Schopenhauer consiste na contemplação do objeto independente do princípio de razão; embora não haja sustentação textual na proposta de Wagner, nossa intenção é apresentá-la como uma tentativa. A segunda proposta virá do texto de Jair Barboza e sugere como sucedâneo do puro sujeito do conhecimento a noção de fantasia, aqui estaremos diante de uma chave um pouco mais sóbria no que diz respeito ao trato com o texto, porém menos ambiciosa, uma vez que Schopenhauer realmente trabalha o conceito de fantasia como sendo de importância fundamental na arte poética e a composição musical poderia ser engendrada nessa perspectiva, no entanto, ainda soam resquícios de subjetivação nesse processo, uma vez que a fantasia é um exercício operado no interior do sujeito, e mesmo sendo um pouco mais lúcida que a solução wagneriana ainda apresenta algumas lacunas que procuraremos analisar com cautela.

A derradeira aproximação entre a estética de Schopenhauer e o personagem de Cortázar se fará pela análise da letra dos textos acerca de como a temporalidade atua (ou não

atua) no interior do processo musical. Há aí um problema de dupla prospecção, pois em vários momentos Johnny afirma que a musicalidade funciona como uma espécie de pórtico para o não-tempo, para uma dimensão em que a percepção da duração se dá por moldes completamente diferentes, ou, noutras palavras, um outro tempo. Assim como em Schopenhauer há uma problemática relacionada à música e ao tempo, pois se a música é a mais suprema de todas as artes e todas as artes pressupõem a dissolução do princípio de razão e, por sua vez, o tempo é instância fundante de tal princípio, seja como sucessão, na dinâmica perceptiva operada pelo entendimento radicada na primeira raiz, seja tomado como categoria formal, ou seja, aprioristicamente, o tempo matemático da terceira raiz; então como seria possível pensar a musicalidade no aspecto estrutural – notas, acordes e compassos – sem a ordenação temporal? Uma das hipóteses que levantaremos será a noção de uma temporalidade distinta, tal como um tempo lógico e um tempo ontológico. Como procuraremos demonstrar nesta última seção, muitas lacunas podem ser identificadas na elaboração acerca da música, no entanto, é ponto comum que a arte dos sons exerce um papel de redenção tanto na metafísica de Schopenhauer como na construção de Cortázar. Johnny Carter aparece aqui como o tradutor da linguagem da Vontade, sua vida malfadada, suas preocupações metafísicas com as séries temporais, a vida e a morte parecem encontrar na música o unguento já teorizado por Schopenhauer.

Também nos proporemos pensar, ainda que de forma muito sutil, acerca da grande analogia cósmica elaborada por Schopenhauer através das estruturas musicais. Faremos essa leitura nos valendo do gênero do jazz. Como procuraremos demonstrar, o ponto máximo de intersecção entre os projetos do filósofo e do ficcionista se dará pela música, pois ambos preveem um tipo de redenção via arte dos sons, também se aproximam as ideias de abolição ou embaralhamento do tempo quando na escuta de uma peça musical, porém, Schopenhauer está se referindo a música tradicional, de câmara, orquestrada e preferencialmente sem palavras. Enquanto Cortázar afixa seu protagonista tendo como modelo a biografia de Charlie Parker, logo, é o jazz que está sendo problematizado. A partir daí ousaremos tecer uma análise acerca do gênero com base na metafísica da música schopenhaueriana. Como esta empreitada acaba por destoar da estrutura propriamente dissertativa e assume o risco de um texto ensaístico/experimental o alocaremos após as nossas considerações finais sob a forma de apêndice. Valeremos-nos das indicações do filósofo acerca de harmonia, melodia, a função do baixo contínuo, a velocidade das frases suscitando determinados sentimentos e aplicaremos ao jazz estas noções. Pois a música jazzística – a partir do *bebop*, sobretudo – igualmente

prescinde de vozes, mantém a rigidez das harmonias que funcionam como um campo de força para dar segurança a quem improvisa, também se executa em muitos casos sob a forma orquestrada além do grau de complexidade de algumas harmonias se equipararem à dificuldade de execução de peças de música clássica. Afinal, caberá a pergunta: a liberdade ilimitada da Vontade como Em-si pode se manifestar num improviso de saxofone? Neste último desenvolvimento de nossa pesquisa buscaremos aventar essa hipótese adotando – digamos – um tom ainda mais ensaístico já que o âmbito aí será essencialmente hipotético.

PARTE I: A PRIMEIRA FACE DO CONFLITO: TENSÃO, INTENSIDADE E PRINCÍPIO DE RAZÃO NA LEITURA DE BRUNO.

1.1: Cortázar: Crítica e Realização de si Mesmo.

O projeto que se realiza na escrita de *O Perseguidor* oferece múltiplas dificuldades a quem se propõe analisá-lo. Numa narrativa tão cheia de matizes, permeada de dimensões que se interpenetram, estendem, dilatam, em movimentos que vão desde as minúcias aparentemente mais triviais contidas, por exemplo, num diálogo cotidiano ou num pensamento irônico do narrador, até a apreensão do conjunto significativo pensado na esfera da relação entre matéria e forma, enunciação e enunciado, a lavra do significante realizada na voracidade costumeira da literatura cortazariana e afixada no significado. Como já se definiu certa vez em relação ao universo ficcional de Cortázar, as prodigiosas arquiteturas mentais⁹ alcançam em *O Perseguidor*, altitudes que mesmo o escrutínio mais obstinado não poderia esgotar. No entanto, nesta primeira parte do estudo, nossa proposta será identificar o movimento que se dá no relato, suas linhas rítmicas mais elementares, o encadeamento estrutural que Cortázar operou na tessitura no conto. Faremos isso da forma mais sutil possível, tendo a ciência de que um trabalho que se pretendesse definitivo em relação a esse conto, não poderia dividir espaço com nenhum outro intento. Vale estabelecer aqui que esse não é o nosso objetivo, a pesquisa que segue se aloca no campo da filosofia e todo o itinerário concorre para a análise de Johnny Carter, nosso protagonista, à luz do pensamento estético de Arthur Schopenhauer. No entanto, se tratando de Cortázar, não seria possível e, acrescente-se, nem mesmo respeitoso, nos utilizar de sua composição apenas como uma ilustração banal de conceitos que lhe são estranhos naturalmente. É preciso cuidar para que a riqueza formal de um conto dessa monta não seja subsumida no arcabouço teórico de um sistema filosófico, nem tampouco incorrer na chave simplória que inclinaria para um juízo do tipo “a filosofia de Schopenhauer pode explicar o trabalho de Cortázar.” Ainda que, vez ou outra, declinemos inevitavelmente à tendência ilustrativa, sobretudo na segunda parte onde a filosofia de Schopenhauer será colocada no centro da análise, nesta primeira parte intencionaremos uma leitura rente da letra do texto, para que mais tarde possamos trafegar com desembaraço por entre os pressupostos filosóficos. Entenda-se, então, estas linhas seguem como o primeiro

⁹ A formulação é do ensaísta e crítico espanhol Andrés Amorós e é mencionado por Manuel Cifo Gonzales no artigo: *Relativismo Espacio-Temporal* en *El Perseguidor*, De Julio Cortázar. Cuadernos Hispanoamericanos, ISSN 0011-250X, Nº 364-366, 1980 (Exemplar dedicado a: Homenagem a Julio Cortázar), págs. 414-423.

estágio do caminho, a preparação do terreno, e como é característico nesse tipo de trabalho dar-se-á um movimento pendular que aqui estará direcionado ao polo cortazariano.

Contudo, esse direcionamento à face literária não chega a ser um estado absoluto de fixidez, pois quando se fala em *O Perseguidor* e no lugar que este escrito ocupa na obra do escritor portenho, uma das primeiras características que se deve mencionar é o intento deliberado de Cortázar em conferir um tipo de revestimento filosófico ao conto. Nas célebres *Aulas de Literatura*, é o próprio autor que aloca o relato sobre Johnny Carter num lugar de transição,¹⁰ onde os problemas inerentes à especulação metafísica começavam a adentrar o mapa imaginativo da ficção cortazariana e se inserir como matéria na capilaridade de algumas narrativas. Nesse sentido, *O Perseguidor* é um conto exemplar, porque a busca, o esforço empreendido rumo à captura de pautas metafísicas por excelência, se dá não apenas no conteúdo, na matéria posta no itinerário do relato, mas também na forma, na estrutura, na disposição arquitetônica de cada uma das partes que compõem a narrativa. E é justamente em função desse ambicioso projeto que intenta conjurar linguagens distintas e entremeá-las num movimento sincopado de alternâncias e variações, de ritmos e fraseados, que esse trabalho não poderia deixar de trazer a dimensão estrutural do conto também como uma espécie de decantação filosófica implicada na forma,¹¹ com se literatura, filosofia e música não fossem mais distinguíveis e formassem uma substância indivisa cuja separação dos elementos beirasse o impossível. E dessa amálgama de expressões, talvez, surgisse uma nova, como as cores que se unem para gerar uma tonalidade anômala. Das três dimensões gerais em que o conto pode ser lido, a saber: literária, musical e filosófica - nos ateremos por enquanto ao

¹⁰ Ministradas na universidade de Berkeley em 1980, as *Aulas de Literatura* compreendem um importante documento sobre o fazer literário, tanto numa abordagem ampla como em relação a obra do próprio Cortázar. No Brasil, a transcrição foi publicada pela Civilização Brasileira em 2015. Sobre esta compartimentação da produção cortazariana que o próprio autor suscita, segue o trecho: “Já em *O Perseguidor*, com toda a sua falta de jeito e ignorância, Johnny Carter propõe a si mesmo problemas que poderíamos chamar de ‘últimos’ (...) Por este caminho entrei nisso que, com um pouco de pedantismo, chamei de etapa metafísica, quer dizer, uma autoindagação lenta, difícil e muito primária – porque não sou um filósofo e nem sou dotado para a filosofia – sobre o homem, não como simples ser vivente e atuante, mas como ser humano, como ser no sentido filosófico, como destino, como caminho dentro de um itinerário misterioso.” CORTÁZAR. 2015.p.19.

¹¹ A adequação entre matéria literária e estrutura narrativa constitui talvez uma das realizações mais áridas na feitura ficcional. Nesse sentido, o esforço da crítica na identificação deste engenho se vale de uma espécie de dissecação das estruturas temáticas e sintáticas na tentativa de desanexar analiticamente o conteúdo da forma, nesse sentido, é exemplar o ensaio de Flávio R. Vassoler sobre Dostoievski, identificando traços interrelacionados de forma e conteúdo encrustados mutualmente, quando escreve, sobre as *Memórias do Subsolo*: “A ironia do subsolo não é apenas um matiz que colore o subsolo de vez em quando. A ironia estrutura a narrativa e a faz mover-se contra si mesma, como que forjar os alicerces do subsolo. (...) Em *Memórias do Subsolo*, a forma como subsolo alicerça e enseja o conteúdo das memórias.” (VASSOLER, 2018. p.99) Identifica-se aqui um componente explícito do conteúdo – o subsolo - como elemento constitutivo inscrito na forma, tal como, em *O Perseguidor*, a condução diatríblica e a inexactidão/oscilação dos tempos verbais decorre do conteúdo radicado na ideia de perseguição.

estatuto literário, uma vez que a musicalidade não terá um momento específico no corpo desse texto por estar, grosso modo, espalhada como uma frequência por todos os caminhos; a abordagem literária que teceremos agora estará perpassada estruturalmente pela linguagem musical, e, na segunda parte, quando alcançarmos o plano filosófico, é a musicalidade que congraçar os projetos de Schopenhauer e Cortázar, pois quando se trata de *O Perseguidor* e tudo que gira em sua órbita, a música será sempre onipresente.

O Perseguidor é uma narrativa que tem dois personagens principais: Johnny Carter, o protagonista, e Bruno, seu biógrafo, amigo e também a voz do conto, é dele a responsabilidade de narrar o relato. Outros personagens também habitam a história, mas a energia necessária para gerar o movimento da peça é propiciada pelo atrito entre estas duas figuras. E aqui já se pode estabelecer um dos atributos mais nucleares do conto que é a dinâmica dos contrastes. Pois não se trata apenas do embate entre o crítico e o artista ou da divisão um tanto desgastada entre o racional e o passional, e sim de um dualismo constitutivo, da dinâmica de prospecção cindida em universos conflitantes, mas que também parecem se atrair em alguns momentos, para em seguida repelirem-se novamente,¹² e assim, nesta quase dança à Gardel, Bruno e Johnny vão costurando um tecido cuja fibra é próprio conteúdo literário, ou se poderia dizer, o estofado filosófico travestido numa ficção cunhada a partir da vivência mesma. O movimento de dupla prospecção¹³ configura uma chave poderosa que implica numa das múltiplas dimensões das quais essa história se constitui; e esse dualismo consta como um dos fios condutores do trabalho que estamos desenvolvendo, mesmo no esboço primitivo da leitura schopenhaueriana essa dicotomia já encontraria sustentação se pensássemos nos dois polos da teoria da representação – princípio de razão suficiente e Ideia – mas ainda não é hora para isso. Interessa-nos agora pensar como hipótese que essa projeção do crítico paralelamente ao artista possa talvez figurar como conteúdo de sublimação de algumas angústias do próprio Cortázar, pois sabemos que sua obra crítica é vasta e é notável, dotada de ímpeto semelhante ao que se verifica na ficção, suas teorizações sobre cinema, fotografia, história, política e, como não poderia deixar de ser, música e literatura, constam como parte integrante do *corpus* cortazariano.¹⁴ E como nosso trabalho não se pretende um estudo de narratologia, teoria ou crítica literária no sentido estrito, ficamos confortáveis em

¹² Sobre isso, Arriguicci escreve: “(...) a forma do antagonismo entre o crítico, enquanto representante do establishment, e o artista, isto é, como oposição que ao mesmo tempo separa e aproxima o narrador-testemunha do protagonista do seu testemunho.” (1995, p.220).

¹³ Cf. Ibid. p.153.

¹⁴ Ver em GORDON, Samuel. *Algunos aportes sobre crítica y "jazz", en la lectura de "El Perseguidor"*. Cuadernos Hispnoamericanos, núm. 364-366 (octubre-diciembre 1980), pp. 595-608.

não ir além do próprio Cortázar e nos utilizarmos dos textos críticos para apresentarmos e analisarmos ao mesmo tempo a estrutura de *O Perseguidor*. Especificamente os dois textos que versam sobre o gênero contístico: *Alguns Aspectos do Conto* e *Sobre o Conto Breve e seus Arredores*¹⁵.

Mas antes de adentrarmos os conceitos desenvolvidos nestes ensaios, acreditamos ser profícuo mencionar que entre os anos de 1983 e 1984 Cortázar, já abatido e doente, concedeu uma série de entrevistas ao jornalista Omar Prego Gadea, e dentre os inúmeros assuntos abordados, o jazz, obviamente foi colocado em pauta. Certamente que não é o único registro em que Cortázar se refere ao gênero, uma das características que o tornaram mais conhecido foi justamente o seu entusiasmo pela linguagem jazzística, no entanto, chama atenção a clareza com que o autor discorre sobre a música conversando com Gadea, e mais ainda, é ali que Cortázar explica – e esse sim é um registro relativamente raro – sua obsessão pela estrutura do *take* e a associação deste com aquilo que chama de escrita automática.¹⁶ Os *takes* são no jazz pequenas tomadas, ensaios de uma peça que se repetem à exaustão antes de serem gravadas,¹⁷ no entanto, ainda que a repetição mantenha a estrutura harmônica e se trate do mesmo *take* a execução nunca é exatamente a mesma, o músico não repete a melodia, na verdade nem se lembra do que fez no *take* anterior, respeita a harmonia norteadora, mas perpetra o instrumento de formas variadas, eis aí o improvisado, de modo que cada *take* constitui um microcosmo, fechado em si mesmo, sendo parte de um todo estruturado, mas bastando-se em última instância. Cortázar admite ter se apropriado desta técnica e empregado-a na escrita, fazendo da estrutura jazzística uma empresa de cunho metodológico e também estilístico, vinculada ao constructo, a introjeção na literatura de um movimento constitutivo da música de jazz. E o que queremos apontar aqui é que a arquitetura formal presente de *O Perseguidor* se constrói e se estabelece exatamente por meio dessa estrutura. O relato

¹⁵ *Alguns Aspectos do Conto* intitula uma palestra ministrada em Cuba no período pós-revolução. *Do Conto Breve e seus Arredores* foi publicado pela primeira vez em *Ultimo Round* de 1969. Ambos estão publicados em língua portuguesa e integram a seleção de ensaios *Valise de Cronópio* de 2013 organizado por Haroldo de Campos e David Arrigucci Junior.

¹⁶ As entrevistas foram transcritas e publicadas com o nome: *A Fascinação das Palavras*. Também pela Civilização Brasileira. Segue o trecho em que Cortázar discorre sobre o *take* e a relação da música com o jazz: “Uma das experiências mais bonitas no jazz é ouvir os chamados *takes*, quer dizer, os vários ensaios de uma peça antes de ser gravada, e observar como, sendo sempre a mesma, ela é também outra coisa. Porque há também uma orquestração, uma ordem de entrada e às vezes há passagens escritas, mas cada grande instrumentista – um trompetista, um saxofonista, um pianista – faz o segundo *take* de maneira diferente do primeiro, e o terceiro diferente do segundo (...) eu me interessei porque o jazz naquele momento era a única música que coincidia com a noção de escrita automática, de improvisação total da escrita.” (2014, p.227-228).

¹⁷ Podemos afirmar que a definição é válida somente a partir do bebop até o cool. A partir do freejazz o improvisado é levado às últimas consequências e praticamente não há nenhuma experimentação previa antes da gravação. (Cf. JAQUES, Mario Jorge. 2009.p.408).

transcorre organizado em rigorosos dez *takes*, dez cenas, que variam o tempo todo em suas dinâmicas de ritmo, extensão, espaço, tempo, velocidade, enfim, cada *take* parece estampar um pequeno universo fechado, uma mônada, que embora seja sem janelas liga-se às demais para formar a totalidade do conto. Aqui já é fundamental que identifiquemos como Cortázar impõe à disposição composicional do relato a primeira subversão estrutural do registro, pois estamos falando de literatura, obvio, mas o tema transpassado pela musicalidade irradia para a forma essa locução polifônica e nela se harmoniza e constitui a planta baixa da carcaça. E essa disposição em *takes* terá desdobramentos ainda mais férteis se pensados em paralelo a outras teorizações de Cortázar.

Quando afirmamos que a estrutura de *O Perseguidor* está disposta em *takes* é preciso observar algumas especificidades. Pois se nos valermos da definição clássica do *take* – endossada pelo próprio Cortázar – e pensarmos cada uma dessas tomadas como um rearranjo, uma variação da tomada anterior, caberia a consideração acerca de até que ponto os *takes* da narrativa carregam em sua massa temática a estrutura dos *takes* precedentes. Num sentido mais estrito, dificilmente se poderiam advogar esta posição, muito embora haja um fio condutor que perpassa toda a capilaridade do texto, *take a take*, podemos identificar certa independência de um *take* em relação a outro, tanto no sentido da matéria – se pensarmos, por exemplo, a diferença entre os *takes* um e três, sendo o primeiro essencialmente descritivo e o terceiro um monólogo de cunho mais filosófico – como também no aspecto formal, pois alguns *takes* são altamente sofisticados estruturalmente – como no caso do seis e do nove – e outros já se constroem de forma sutil e bastante objetiva. No entanto, vale ressaltar que a ideia do contraste, a contínua tensão entre Johnny e Bruno não se desvanece em nenhuma das tomadas, ainda que em algumas o conflito se expresse de forma unilateral, assim se pensarmos a estrutura de *O Perseguidor* como um tipo de colar de contas, os *takes* seriam as contas e o contraste seria a linha que as une. Como buscaremos apontar na sequência do texto, cada cena disposta na estrutura do conto pode ser pensada como um tipo de autômato, na linguagem do jazz seria um *take* independente, porém essa independência não é absoluta, nem no jazz e nem no conto, pois há a harmonia funciona como uma constante na música e temática – o tema significativo – afixa a segurança do movimento na dinâmica ficcional, guardando a analogia que estamos defendendo, pode-se dizer que em *O Perseguidor* a harmonia mestra que é retrabalhada sob a forma de variações e rearranjos em cada *take* é o próprio contraste, o embate entre as forças dissonantes personificadas em Bruno e Johnny configuram a constante que aparece sob várias figurações à medida que os *takes* vão se

encadeando, assim, embora cada uma das cenas possa até ser pensada como autômato, estas concorrem para delineamento do grande arco que é o conto em sua forma total, assim como no jazz cada *take* contém suas peculiaridades e recupera do *take* anterior características que são retrabalhadas e formam a peça integral.

Em 1927 o escritor uruguaio Horácio Quiroga publicou seu famoso *Decálogo do Perfeito Contista*, uma espécie de manual com dez instruções fundamentais para a composição de um conto simétrico. Cortázar frequentemente se refere a estes conselhos, mas sempre prescindindo dos primeiros nove e preservando o décimo que diz: “Ao escrever, não pensa em teus amigos nem na impressão que tua história causará. Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto.”¹⁸ E daqui se desdobra uma das noções mais centrais da teoria do conto em Cortázar, que é a ideia de pequeno ambiente, pois segundo o escritor, qualquer onda externa à ambientação aferrada na trama contística será tida como uma espécie de corpo estranho, pois o autor do conto, ao estruturar seus personagens, os conflitos, a situação espacial, a disposição do tempo e da duração, devem manter-se restritos neste conjunto de atributos que formará o pequeno ambiente no qual se passa a trama. De alguma forma, o roteiro que entra em movimento na letra da narrativa se desprende do autor,¹⁹ de modo que seria uma temeridade imputar ao conto qualquer coisa que não lhe pertença, pois o artífice deve imiscuir-se àquele universo como se a ele pertencesse, excluindo qualquer frêmito de fora, o conto deve se estabelecer como um pequeno ambiente, um mundo realizado em si mesmo. Para Cortázar, insistimos, o conto deve ser uma espécie de autômato:

A noção de pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho, ao definir a forma fechada do conto, o que já noutra ocasião chamei sua esfericidade; mas a esta noção se soma uma outra igualmente significativa, a de que o narrador poderia ter sido uma das personagens, vale dizer, que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila.²⁰

O movimento que Cortázar prevê aqui é a introjeção simbólica do autor na massa do conto, tal como se aquele pequeno ambiente fosse o seu habitat natural e esse desconhecesse

¹⁸ QUIROGA, 1999. p.231.

¹⁹ O contista brasileiro Dalton Trevisan afirma algo parecido em seu único livro de ensaios *Até Você, Capitu?* “Nada a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor do que o contista.” (2013, p.78).

²⁰ CORTÁZAR 2013. p.228

qualquer alocação externa. A utilização da esfera²¹ como ilustração geométrica indica que há uma ideia de perfeição associada ao conto, onde todos os elementos são orquestrados de modo a encontrar em si mesmos a natureza de sua função em meio a narrativa, sem qualquer tipo de conteúdo sobressalente, o conto deve ser a imediatez da captura, aquilo que inscrito no papel, tal qual o músico improvisa e realiza naquele instante a peça sonora, o pequeno ambiente corre pela mesma senda da busca jazzística, basta-se tal como foi forjado, sob a forma como o autor o exprimiu. Mas quanto ao *Perseguidor*, podemos pensar nesta perspectiva? É possível extrair da letra do texto que estamos apresentando um tipo de realização da ideia de esfericidade? Sim, mas com alguns ajustes. Vale lembrar que quando Cortázar versa sobre a teoria da esfericidade ele está discorrendo sobre o que intitula ser o conto breve, ou seja, um tipo de conto mais condensado, direto, numa perspectiva reduzida, ora, *O Perseguidor* é um conto longo, provavelmente o maior já escrito pelo autor, mas essa realidade não deslegitima a análise que estamos construindo, uma vez que a narrativa sobre Johnny Carter é formada por dez *takes* e cada um desses *takes* pode ser pensado segundo a noção de pequeno ambiente. Como colocamos anteriormente, a ideia de pequeno ambiente está aparentada perfeitamente ao intento de Cortázar de fundir a linguagem jazzística na escrita e, visto que *O Perseguidor* é a realização mais aguda desse projeto, podemos ler cada uma das cenas constitutivas como *takes*, como ambientes diminutos dotados de pulsação própria, noutras palavras, poder-se-ia dizer: esferas, dez esferas interdependentes, dotadas de temas, ritmos e cadências variadas, mas que concorrem para formar as grandes artérias do conto, como se Cortázar brincasse (ou jogasse) com a percepção do leitor refletindo o todo nas partes e as partes no todo, num tipo de projeção ótica espelhada.

A ideia de pequeno ambiente, que Cortázar fundamenta não apenas como um recurso estilístico, mas, sobretudo como método de composição, constitui uma das linhas de força da teoria do conto que o autor enseja. Entretanto, como isso se realiza em *O Perseguidor*? É preciso reiterar que a narrativa que estamos aqui analisando não se insere no âmbito de um conto padrão, onde uma trama fechada é expressa ao leitor por meio de um narrador dissociado e onisciente, se pensarmos de maneira mais rigorosa, nem mesmo há o que se possa chamar de “trama”, o que se tem é uma espécie de testemunho comentado. O *take* três, por exemplo, não relata nenhum acontecimento, nada descreve, apenas apresenta um monólogo de Bruno na tentativa de definir a música de Johnny e sua significação na esfera do

²¹ Nas *Aulas de Literatura* Cortázar comenta: “Agora, pelo fato de que o conto tem a obrigação interna, arquitetônica, de não ficar aberto, mas sim de se fechar como uma esfera e manter ao mesmo tempo uma espécie de vibração que projeta as coisas para fora dele (...)” (2015, p.30).

jazz. A forma literária que talvez pudesse se aproximar de uma tentativa de categorização seria o relato,²² uma vez que a atividade de Bruno, nosso narrador, varia entre relatar, ouvir o relato de próximos e refletir sobre as condições de Johnny e os satélites que o circundam, além, é claro, dos densos diálogos que percorrem as artérias do escrito e estabelecem a tensão motriz que norteia a evolução da narrativa. Assim, a teoria da esfericidade se aplica ao conto, pois não deixa de ser rigorosamente coerente dentro do plano que estabeleceu para fazer-se enquanto ficção, embora não se trate, digamos, da forma padrão de se contar uma história, a engenharia que Cortázar emprega na montagem é perfeitamente esférica, os dez takes, a alternância deliberada nos tempos narrativos, a disposição estratégica dos dois grandes diálogos no primeiro e no penúltimo *take*, o movimento da história transcorrida nos últimos dias de Johnny, a esfericidade se dá pelo rigor da instabilidade, pois por mais que *O Perseguidor* tenha como característica a contínua variação de tempos, a desproporção entre as extensões de cada cena, a brincadeira entre as linguagens do jazz e da literatura, por trás de todas as variáveis há uma constante, a inexatidão não é aleatória, tampouco gratuita, o que o autor realiza é a aglutinação de dez esferas para formar uma única, como se dez fotografias ordenadas logicamente, como num quebra-cabeças, formassem a imagem total.

Lembrei que sempre me irritaram as narrativas onde as personagens tem que ficar como que à margem, enquanto o narrador explica por sua conta (embora essa conta seja a mera explicação e não suponha interferência demiúrgica) detalhes ou passagens de uma situação a outra. O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar de sua autarquia, o fato de que a narrativa tenha se desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso.²³

O fragmento é uma extensão da teoria do pequeno ambiente, como na sentença de Quiroga, a escrita deve se dar como se os acontecimentos só tivessem importância aos que habitam o conto, ou seja, há uma espécie de desprendimento deístico onde o criador não controla mais a criatura, ou, pelo menos o criador não cria mais a seu bel prazer, mas está condicionado pela própria ambiência que criou, de modo que a narrativa se desprende dele. No entanto, estamos aqui afirmando que as cenas de *O Perseguidor* alternam a descrição dos episódios, diálogos e reflexões, ora, inserir monólogos e juízos pessoais do narrador não seria o oposto dessa premissa defendida por Cortázar? Em nossa concepção, seria. Se não fosse

²² Cf. ARRIGUCCI, 1995, p.216.

²³ CORTÁZAR, 2013, p.229.

pelo fato do conto ser narrado na primeira pessoa, pois o narrador é também partícipe da história, testemunha ocular dos acontecimentos, daí a força do narrador nesse trabalho. Bruno não desempenha apenas o papel de interlocutor de Johnny, uma espécie de antípoda apolínea da genialidade caótica, o biógrafo é o recurso encontrado por Cortázar para coadunar ação e narração, conferindo fluidez ao narrado. Não há contradição nas reflexões de Bruno uma vez que este é personagem da história, não se trata de um narrador intruso vindo de fora explicando didaticamente o teor dos acontecimentos, e sim de um agente ambientado no núcleo da ação, que tem todo direito de emitir seus juízos uma vez que está inserido no contexto, é parte do pequeno ambiente e transita por ele. Vejamos, como exemplo, essa realização nos takes um e quatro.

O primeiro *take*²⁴ tem um caráter que se poderia categorizar como programático. É uma das partes mais longas do conto e parece funcionar como tema, um preâmbulo que busca situar o leitor e inseri-lo no ambiente em que o relato se dará. A impressão é que Cortázar quis alinhavar nesta primeira esfera o lugar ocupado pelos dois personagens principais e dispor o jogo dos contrastes de maneira direta, tanto o contraste entre o narrador e o protagonista, como também o contraste implicado no próprio modo de narrar, alternando a descrição objetiva e sóbria dos elementos que compõem a cena com juízos pontuais. Nas primeiras linhas a narração é bastante descritiva, com algumas inserções reflexivas pontuais, mas o tom da apresentação é de caráter realista, destacando objetos, cores, a luminosidade, de forma que a percepção do narrador se irradia para além da cena e captura o leitor. Neste primeiro *take*, o pequeno ambiente é literalmente um ambiente, o apartamento em que Bruno vai visitar Johnny e diversos elementos simbólicos que permearão toda a extensão do relato são introduzidos. Novamente podemos trazer a estrutura do jazz e justapô-la ao projeto de *O Perseguidor*, pois o primeiro *take* funciona como que a abertura de uma peça jazzística, apresentando as principais linhas harmônicas que permanecerão por toda a obra, fornecendo, de fato, o tom da composição. E assim o faz Cortázar, o problema do tempo já aparece logo nas primeiras linhas, o metrô, o sax, as drogas, a música, todos os eixos simbólicos aparecem ao menos como menção nesse primeiro esquadro, começando obviamente pela descrição de Johnny.

²⁴ Segundo Cortázar, as mais de vinte páginas que compõem essa cena de abertura foram escritas de um só fôlego. Após isso, o escritor acreditou ter-se esgotado e abandonou o projeto, somente três meses depois retomou a escrita. Curiosamente, Cortázar relata ter sido perseguido pela ideia do conto e não pôde se absolver até que finalizasse o texto. (Cf. CORTÁZAR, GADEA. 2014. p.79-84).

Bastou-me ver a porta do aposento para perceber logo que Johnny está na pior das misérias: a janela dá para u pátio quase negro, e à uma da tarde é preciso se ter a luz acesa, caso se queira ler o jornal ou enxergar a cara do outro. Não faz frio, mas encontrei Johnny enrolado num cobertor felpudo, encaixado numa poltrona estragada que solta pedaços de estopa para todos os lados. Dédée está envelhecida, e o vestido vermelho lhe cai muito mal; é um vestido para o trabalho, para as luzes da cena. Nesse quarto de hotel converte-se numa espécie de coágulo repugnante.²⁵

Observa-se já nesse trecho inicial que a mescla entre o Bruno narrador, que descreve o cobertor, o estado da poltrona, a cor do vestido, o ambiente propriamente dito; e o Bruno personagem, que emite seu julgamento sobre o vestido e sobre a fisionomia de Dédée, a mulher de Johnny, e dá o tom do fraseado, impõe o movimento rítmico. Essa mescla se seguirá e se adensará até as ultimas partes do texto. Os elementos que são elencados nessa primeira descrição buscam desenhar o cenário, o clima em que a cena se passa, mas não apenas o clima circunscrito ao esse primeiro *take*, a imagem da luz que não alcança o espaço é altamente simbólica, denota uma figura obscurecida, mesmo à uma da tarde, ou seja, ainda que sendo possuidor de enorme talento, tendo a sua própria luminosidade, mesmo assim depende de dispositivos artificiais para clarear o aposento, como se o lugar fosse um tipo de metáfora da própria vida do protagonista. Temos aqui já uma interessante exemplificação da hipótese que levantamos anteriormente acerca de *O Perseguidor* ser um grande conto constituído de pequenos contos, sendo que estas pequenas esferas se interseccionam, pois toda atmosfera da narrativa está implicada no *take* um, a decadência do gênio, a ânsia do biógrafo em cunhar uma imagem vendável de seu biografado, o tempo que desvanece, está tudo condensado nesta espécie de introdução. Mas após essas breves descrições o primeiro diálogo já desponta, o tema é o conflito que movimenta a primeira discussão, isto é, a perda do instrumento. Johnny perdeu o sax no metrô e está às vésperas de iniciar uma série de apresentações, e a partir daí segue-se o diálogo.²⁶

²⁵ CORTÁZAR. 2012. p.7.

²⁶ O final do diálogo ocorre nestes termos: “ – Algum pobre diabo deve estar tentando arrancar algum som dele – disse. Era um dos piores saxes que já tive. Estava-se vendo que Doc Rodriguez tinha tocado nele, estava completamente deformado pelo lado da alma. Como instrumento em si não era mau. Mas Rodriguez é capaz de estragar um *Stradivarius* só tentando afiná-lo.

- E não pode arranjar outro?

- É o que estamos investigando – disse Dédée. – Parece que Rory Friend tem um. O pior é que o contrato de Johnny...

A linguagem proposta por Cortázar nessas primeiras linhas é sutil. Os elementos são descritos sem estardalhaço, sem grandes distensões sintáticas e elaborações forçadas, as frases dão conta de uma apresentação objetiva do cenário. O narrador se atém às descrições do ambiente, do clima, do comportamento, dos partícipes da cena, das falas de Johnny, ou seja, aí Bruno está cumprindo sua colocação técnica, mas já nesse primeiro *take* há espaço para algumas percepções mais subjetivas do narrador - que faz parte da ação - por ser também personagem, sobretudo quando o tema do diálogo envereda para o tempo que, conforme veremos, é um dos problemas capitais do conto: “Vi poucos homens tão preocupados com tudo que se refere ao tempo. É uma mania, a pior de suas manias, que são tantas. Mas ele a desenvolve e a explica com uma graça que poucos podem resistir.”²⁷ O conflito, o contraste que se faz cada vez mais intenso no seguimento do conto é plantado nesses primeiros desenvolvimentos, pois o narrador deixa claro que a relação com o jazzista é antiga e este tem propriedade para apresentá-lo. Como Cortázar afirma em *O Conto Breve e seus Arredores*, a narração em primeira pessoa se apresenta como um meio eficaz de realização de uma escrita desprendida, onde o autor desaparece em face da coloração dos personagens e do ambiente fechado no qual estão inseridos, em *O Perseguidor*, o objeto da narração é Johnny, e por ser Bruno o narrador, o partícipe da cena, o amigo, o biógrafo, este goza de autonomia para lançar mão de eventos passados para estabelecer – via contraste – a situação presente do narrado:

Johnny estava em grande forma naqueles dias, e eu tinha ido ao ensaio para escutá-lo, apenas, a ele e também a Miles Davis. Todos tinham vontade de tocar, estavam satisfeitos, andavam bem vestidos (lembro disso talvez por contraste, pelo fato de Johnny andar agora tão malvestido e sujo. Tocavam com gosto, sem nenhuma impaciência, e o técnico de som fazia sinais de contentamento por trás da sua janelinha, como um babuíno satisfeito. E justamente nesse momento, quando Johnny estava como que perdido na sua alegria, de repente deixou de tocar, e dando um murro não sei em quem disse: “Isso eu estou tocando amanhã”, e os rapazes ficaram perturbados, apenas dois ou três continuaram uns compassos, como um trem que demora a frear, e Johnny batia na testa e repetia “Isso eu já toquei amanhã, é horrível, Miles, isso eu já toquei amanhã” e não conseguiam fazê-lo sair disso, e a partir daí tudo andou mal, Johnny tocava sem vontade e desejando ir embora (para

- O contrato – arremedou Johnny. – o que interessa o contrato? Tenho que tocar e acabou-se, e não tenho sax e nem dinheiro para comprar um, e os rapazes estão na mesma.” (p.11).

²⁷ Ibid. p.11.

drogar-se outra vez, disse o técnico de som, morto de raiva), e quando o vi sair, cambaleando e com a cara cinzenta, perguntei a mim mesmo se aquilo ainda ia durar muito tempo²⁸.

Aqui fica clara a tensão entre os dois polos que estão sendo trabalhados por Cortázar. A começar pela oposição semântica enraizada na construção sintática, pois enquanto as palavras de Bruno detêm características lógicas, descritivas, e, no caso da metáfora: “perdido em sua alegria” - até simplórias, quando a fala de Johnny vem à luz “Isso eu estou tocando amanhã” irrompe a disfunção, a negação da lógica estabelecida, o embaralhamento na percepção do tempo que se expressa na sentença temporalmente ilógica insinua o projeto da escrita cortazariana para este texto. O contraste é fundante não apenas no plano temático, mas também na composição textual, na letra mesma do relato. E a liberdade da primeira pessoa é notória, pois cria-se, sem nenhum embaraço, certo contraste com o presente do narrado, uma vez que o episódio descrito se passou antes do que está sendo exposto, naquele momento, a interação do conteúdo na forma já delinea a decantação do esforço filosófico, o plano das contradições espelhadas está inscrito na lógica do contraste, o contraste entre e o passado e o presente, o tempo do antes como antípoda do tempo do agora, o tempo em sua mensuração pendular – oscilando entre o ordinário e o errático - sendo disposto na letra do texto. O desespero do jazzista na ocasião lembrada em oposição ao estoicismo de sua posição postado na poltrona envolto na coberta. Johnny está tranquilo, recolhido, tem febre e parece pacífico. Essa oscilação entre movimento e repouso, as modulações temporais que se dão numa dinâmica de interação entre um tempo relativizado na construção da forma e um tempo desvanecedor e fugidio amoldado no conteúdo, se espalhará por toda a extensão do conto, tanto nas cenas desenhadas como no modo em que as sentenças vão se estruturando.²⁹ O tom do fraseado nessa primeira parte é relativamente equânime, as variações se dão apenas quando na mudança das palavras de Bruno e das falas de Johnny, embora já aqui apareça uma sentença com onomatopeias e estranhas articulações gráfico-fonéticas.³⁰ Afora as variações de vozes, não há elaborações mais ousadas nessa espécie de introdução. Como afirmamos, é neste longo primeiro *take* que a narrativa se apresenta, Bruno não deixa claro num primeiro

²⁸ Ibid. (p.12-13).

²⁹ Sobre isso, Gonzalez escreve: “Em *El Perseguidor* se produce una distorsión espacio-temporal conducente a la ruptura de los cánones tradicionales y objetivos, de manera que ambos parecen tener entidad propia e independiente de aquellos marcos o condicionamientos que el hábito pretende imponerles. Espacio y tiempo serán bastante subjetivos, unidos al personaje que los vive o siente.” (p.418).

³⁰ O trecho referido aparece assim: “A boate Rémy, dois concertos e os discos. Be-bata-bop bop bop, chrrr. O que há é uma sede, uma sede. E uma vontade louca de fumar, de fumar. Sobretudo uma vontade louca de fumar.” (CORTÁZAR. 2012. p. 20.)

momento suas intenções, mas a relação antiga com Johnny já se expõe, os excessos do músico são apresentados, a situação materialmente decadente aparece nas descrições, a partir daí o conto vai ampliando o foco, ampliando para depois reduzir-se novamente, a voz narrativa está fincada na pessoa de Bruno, o tempo verbal é padrão e não oscila nesses primeiros desenvolvimentos.

Enquanto no primeiro *take* há uma espécie de ambiente claustrofóbico, penumbroso, até se poderia dizer: sombrio, a segunda parte contempla a apresentação dos demais personagens da trama. É interessante trazer a figura de Tica, referida a maioria das vezes como a marquesa, personagem inspirada por uma figura real que de fato foi muito próxima de Parker e colaborou de forma significativa nas finanças do músico nos últimos anos de vida.³¹ Na narrativa, a marquesa é provavelmente a figura feminina de maior relevância, uma vez que é ela responsável por viabilizar os recursos necessários à sobrevivência de Johnny nos períodos de decadência e também por livrá-lo de consequências legais quando nos episódios das peripécias do músico. O pequeno ambiente do *take* dois terá a marquesa como a figura mais expressiva, embora outros personagens sejam também inseridos, Tica é apresentada como um elemento influente na história e de fato estará presente nos momentos mais decisivos do relato. Quando Cortázar afirma que o narrador em primeira pessoa “está no pito e não na bolha” está afirmando que o narrador dispõe de tanta autonomia quanto à própria narrativa, pois é participe dela, habita de forma ativa o pequeno ambiente no qual está inserido. Bruno parece não gostar muito da personagem, e de acordo com a teoria cortazariana da narração, neste caso, ele tem todo direito de não gostar, já que não tem nenhum compromisso com distanciamento ou imparcialidade.

Quando a marquesa começa a falar, seria o caso de se perguntar se o estilo de Dizzy não se contagiou com sua fala, pois é uma série interminável de variações nos registros mais inesperados, até que enfim a marquesa dá uma forte palmada nas coxas, abre a boca de par em par e desata a rir como se a tivessem matando de cócegas³².

A associação do estilo retórico da marquesa com a música de Dizzy Gillespie traz o esforço de Cortázar em tecer uma narrativa que se desenvolva em paralelo com a estética musical, neste caso, trata-se de uma aproximação razoavelmente simples, pois ao leitor que

³¹ Trata-se da baronesa Pannonica de Koenigswarter, chamada de Nica pelos amigos mais próximos. Nos anos quarenta e cinquenta patrocinou significativamente a cena jazzística em Nova York. Cf. em GIDDINS, Gary. *Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker*. Columbia Press. New York. 1987 Também Ross Russel dedica um capítulo inteiro de seu livro *Bird Lives!* à descrição da influência da baronesa: *The Jazz Baroness*. (311-321).

³² CORTAZAR. 2013. p.33.

conhece a música de Dizzy³³ ficará claro o esquadro em que Cortázar busca alocar a personagem, a fala afoita e acelerada, o entusiasmo e a velocidade com a qual se profere as frases é significado com clareza nesta referência. Como dissemos anteriormente, a música é indissociável de qualquer leitura que se intente realizar em *O Perseguidor*, pois mesmo num estratagema narrativo a referência ao jazzman³⁴ aparece como um tipo de ilustração sobre como se expressa a personagem. É interessante notar também que nesta segunda parte há uma preocupação em traçar um panorama do tipo de universo em que a história se espacializa, o ambiente mesmo, ainda na analogia musical, após terem sido apresentadas as harmonias mestras, as frases secundárias começam a aparecer, dependentes inteiramente das bases melódicas e harmônicas norteadoras, mas já compondo a peça, reverberando sutis como afrescos sonoros, figurando dentre os atributos gerais da peça. Os personagens Art Boucaya e Marcel Gavoty, ambos músicos parceiros de Johnny e integrantes do círculo social, são introduzidos à trama e apresentados por Bruno. A esfericidade deste segundo *take* se inscreve nesta dinâmica: a inserção dos demais personagens e o avanço agressivo do narrador pelas veredas da reflexão, da tentativa de definir Johnny e também algumas elucubrações sobre a música, compõem o pequeno ambiente desta segunda tomada. Mas é neste *take* também que se enuncia o livro de Bruno, a biografia, que exercerá uma constância espectral por entre toda a tessitura da história e porá em suspenso a legitimidade da leitura do narrador acerca de Johnny como o gênio malfadado. E grande parte da tensão interna é forjada a partir desta dupla mediação, o Johnny real que Bruno nos mostra e o Johnny romântico que figura na biografia, teremos a oportunidade de aprofundar essa discussão.

Gostaríamos ainda de insistir um pouco mais na questão do vínculo entre a teoria da esfericidade e a narração em primeira pessoa, sobretudo para analisarmos brevemente o *take* quatro, um dos mais ousados estilisticamente, já que se estrutura em tripla prospecção narrativa, lidando com o tempo presente e passado, onde o relato se dá por um sistema de mediações que não chega a ser – digamos - complexo, mas é altamente eficaz na criação de uma ambiência que impõe o desvario, a ruptura da normalidade, o flerte com a loucura vista de longe, observado com olhos de razão, ou seja, Bruno vê Johnny alçar-se às raias do delírio,

³³ Um dos maiores trompetistas da história do jazz, fundador do *bebop* ao lado de Charlie Parker e outros músicos. Dizzy Gillespie conhecido pela inventividade na improvisação, pela rapidez das frases e pelo timbre penetrante do trompete: E. Barry Harris diz: “Dizzy consegue inserir suas frases em espaços inusitados, enfiando-se neles e produzindo um som maravilhoso.” Também é muito conhecida a relação fraternal de Gillespie com o *bird*: “Charlie Parker e Dizzy Gillespie se tornaram inseparáveis. Em 1943, tocaram juntos na banda de Earl Hines e, em 1944, na banda de Billy Eckstine. No mesmo ano montaram um quinteto, eu tocava na rua 52 – a rua do Bebop. Em 1944, gravaram também o primeiro disco juntos. Dizzy falou que, quando ele e Bird tocavam juntos, era como se um único instrumento fosse tocado.” BERENDT e HUESMAN. 2014. p.119.

³⁴ Nesse caso o jazzman em questão é Dizzy Gillespie.

mas não vê com seus olhos, nesse caso, não participa da ação, ainda assim é ele - o personagem - quem conduz o relato e dispõe os fatos de forma indireta. Esta é uma manobra que somente o narrador em primeira pessoa poderia operar. Como Cortázar afirma: “Embora pareça paradoxal, a narração em primeira pessoa constitui a mais fácil e talvez melhor solução do problema, porque narração e ação são aí uma coisa só. Inclusive quando se fala de terceiros, quem o faz é parte da ação, está na borbulha e não no pito...”³⁵ É exatamente o que ocorre no quarto *take*, a esfera está bem alinhavada, o tema da cena é bem claro: o episódio da gravação *Amorous*.³⁶ Porém, Bruno não estava presente e é um terceiro quem lhe faz o relato, podemos então afirmar que a autonomia do conto é tão absoluta e nesse caso o narrador dispõe de tamanha potência que pode até mesmo “emprestar” a voz a outro personagem sem perda da substância narrativa, criando uma dinâmica que se repete ao longo de outros *takes* que é um tipo de conto dentro do conto,³⁷ um fractal narrativo, em conformidade com mais um dos atributos de *O Perseguidor* que é este jogo contínuo de espelhamento das partes no todo.

“Quatro ou cinco dias depois encontrei-me com Art Boucaya no Dupont do bairro latino e ele não demorou para esbugalhar os olhos e me anunciar as más notícias.”³⁸ Esse é o início do quarto *take* e como se vê a narração é normal, orientada no tempo passado e espacializando a cena com a referência geográfica. Mas o relato é dado mesmo pelo personagem de Art, num primeiro momento indiretamente, pois é Bruno quem reproduz de forma inexata as palavras do colega:

Em resumo, parece que naquela tarde Delaunay tinha preparado uma sessão de gravação para apresentar um novo quinteto, com Johnny à frente, Art, Marcel Gavoty e dois rapazes muito bons de Paris no piano e na bateria. A coisa teria que começar às três da tarde e contavam com o dia todo e parte da noite para esquentar e gravar umas quantas coisas. E que acontece? Acontece que Johnny começa por chegar às cinco, quando Delaunay já estava fervendo de impaciência, e depois de se atirar numa cadeira diz que não se sente bem e que

³⁵ CORTÁZAR, 2013. p.229.

³⁶ *Amorous* é uma referência à canção “*Lover Man*” escrita por Jimmy Davis, Roger Ram Ramirez e James Sherman e gravada pelo quinteto de Parker em 1951 para o álbum *Swedish Schnapps*. Na narrativa, a canção tem enorme importância e figura como um dos principais campos de força simbólica. Trataremos mais atentamente a presença de *Amorous* e o episódio de sua gravação na Parte II desse estudo.

³⁷ Na aula dedicada a questão do tempo nas preleções de Berkeley, o próprio Cortázar confirma a intenção de encabeçar uma narrativa comprimida dentro de outra: “Em um dos meus contos altamente realistas, que se chama *O Perseguidor* e que é a história de um músico de jazz, há um episódio que é talvez um pequeno conto dentro do conto e que se aproxima do problema do tempo sob outro ângulo.” (2015, p. 58).

³⁸ CORTÁZAR, 2012. p.42.

tinha vindo apenas para não estragar o dia dos rapazes, mas não tem vontade nenhuma de tocar³⁹

Aqui temos a voz de Bruno que reproduz aquilo que foi comunicado a ele pelo personagem de Art Boucaya, que presenciou o fato. Num segundo momento é o próprio Art quem toma a palavra e Bruno se coloca na posição de ouvinte.

- Marcel e eu tratamos de convencê-lo a descansar um pouco, mas ele não fazia mais do que falar de não sei que campo com urnas que tinha encontrado, e tome urnas durante meia hora. Afinal começou a tirar montes de folhas que tinha juntado em algum parque e guardado nos bolsos. O resultado é que o piso do estúdio parecia o jardim botânico, os empregados andavam de um lado para outro com cara de cachorros raivosos e tudo isso sem gravar nada; veja bem que o técnico de som estava fumando na sua cabine havia três horas, e isso em Paris é muito para um técnico de som.⁴⁰

Bruno em momento nenhum deixa de ser o narrador, no entanto, sua privilegiada posição de estar “no pito e não na bolha” o permite trazer para o relato uma cena que não vivenciou, e a realização desse intento está vinculada ainda à noção de pequeno ambiente, pois neste quarto *take* a cena é muito bem delineada, Bruno e Art sentados conversando, Cortázar extrai daí uma maneira de ordenar a forma novamente grassada de musicalidade, no caso, esta é gerada pela variação no tempo em que a cena se passa,⁴¹ pois se trata de uma cena encrustada noutra. No início, os dois personagens que conversam traçam o plano principal, mas gradualmente o episódio da gravação vai se sobrepondo ao primeiro plano, e o tempo passado “encontrei-me com Art” vai se fazendo ainda mais pretérito quando a voz se transfere para Art, e esta movimentação entre posicionamentos narrativos e tempos narrados se aproxima analogamente à improvisação jazzística, quando a melodia oscila constantemente por sobre a harmonia afixada na base. E não é gratuito que o autor tenha realizado essa manobra justamente aí no *take* quatro, pois a gravação de Amorous é um dos eixos mais estruturais do escrito, núcleo significativo que tenciona já para o conteúdo como desembocadouro da forma, a música do desejo,⁴² linguagem indagadora: a metafísica vai se encorpando cada vez mais conforme se encadeiam os *takes*. E aqui dá-se de maneira flagrante

³⁹ Ibid. p.43.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ “As fissuras são literárias, cada capítulo é escrito num tempo verbal diferente. Isso foi de propósito, porque são alusões musicais. E saiu assim até o final.” CORTÁZAR e GADEA (2015, p.85.)

⁴² Cf. ARRIGUCCI, 1995. p.211.

a realização cortazariana de uma de suas teorias, isto é, a noção de esfera. Muito embora não se possa afirmar com certeza que o autor partiu deliberadamente de sua própria elaboração para tecer o *take*, o certo é que a narrativa em primeira pessoa condicionou a impetração do recurso do relato transposto por um terceiro personagem, por sua vez, é também o narrador partícipe que facilita o engendramento da chamada esfericidade do conto – o pequeno ambiente – que concorre para a inserção da música como decantação filosófica na forma. Quando se fala da experiência de *O Perseguidor* como iniciática⁴³ ou adjectiva-se sua feitura em termos como “prodigiosa” ou “magistral”,⁴⁴ não se trata de incorrer em passionalização da análise, e sim de reconhecer a perícia com a qual Cortázar opera a realização e ousa, num salto quase suicida, entremear linguagens no denso movimento que impinge à forma a complexidade do conteúdo.

A produção ensaística de Cortázar em nada se assemelha à fortuna crítica tradicional do texto teórico. Não se verifica um fraseado enrijecido característico da forma tratadista, sisuda e propositiva que se veria num catedrático padrão. Não que o autor ambicionasse refutar ou criticar a tradição, ao contrário, o discurso crítico de Cortázar vale-se uma projeção biflexa onde o intuito não é sobrepor-se a nada nem atualizar qualquer construção precedente, o duplo reflexo se dá pela manutenção do elemento poético e disruptivo da ficção implicada à forma. Como escreve Arrigucci no prefácio ao *Valise de Cronópio*: “É agora o ensaio que, valendo-se da flutuação atual dos gêneros literários, funde o rigor e a seriedade bem comportada da crítica à liberdade inventiva da criação.”⁴⁵ Soma-se o fato de que não há um delineamento de conjunto na ensaística cortazariana, os textos que compõem os livros de crítica literária e literatura comparada foram escritos de modo esparso, pensados de maneira muito específica e se delimitam objetivamente ao tema que percorrem. No entanto, ao olharmos do alto o conjunto de seus ensaios, notaremos que algumas teorizações são recorrentes. Nas *Aulas de Literatura*, diversos conceitos, imagens e até exemplos tinham já o seu registro na teorização escrita, de modo que, embora não esteja emoldurada nas formulações dominantes da academia, a obra crítica de Cortázar compreende uma valiosa didática da invenção,⁴⁶ seus textos soam mais como um amigo que aconselha do que como um douto transmissor de técnicas. E na poética do conto especificamente, suas diretrizes são cristalinas, tanto na

⁴³ Na edição comemorativa da Cosac e Naify, que utilizamos nesse estudo, lê-se na última capa: “Desde sua publicação em 1959, na coletânea *As Armas Secretas*, esta homenagem de Cortázar ao genial Charlie Parker é considerado uma experiência iniciática.”

⁴⁴ As duas expressões aparecem em AMORÓS, Andrés. “Introducción”. Em: CORTÁZAR, Julio. Rayuela. Madrid: Cátedra, 2000 (Col. Letras Hispánicas).

⁴⁵ Cf. CORTÁZAR, (2013 Apud. ARRIGUCCI, 2013. p.7).

⁴⁶ A expressão é do poeta Manoel de Barros e intitula um dos poemas do *Livro das Invencionices*.

concepção de conto enquanto gênero narrativo como em sua feitura, o engenho criativo que compreende o trabalho do contista. São como que estratégias para a tessitura precisa de uma história curta, e além da teoria da esfericidade que vimos acima, destaca-se também a tríade conceitual dividida nas ideias de tema significativo, intensidade narrativa e tensão interna.

E para introduzirmos a questão, cabe a pergunta: Qual é o tema central de *O Perseguidor* e por que Cortázar quis escrevê-lo da maneira como o escreveu? Sobre a motivação, felizmente, Cortázar nos fornece detalhes acerca de como se deu o processo de seleção do tema e dos movimentos iniciais da composição do conto:

A ideia desse conto me perseguia, e a princípio, com a típica deformação profissional, pensei: “Bem, o personagem teria que ser um escritor, um escritor é um indivíduo problemático.” Mas não me decidia, porque me parecia chato, achava um pouco obvio usar um escritor.⁴⁷

Por esta declaração, vê-se que a matéria mais rudimentar do conto já assaltava a mente de Cortázar, seu impulso criativo já sobrevoava o tema, mas ainda sem muita visibilidade, tinha-se a ideia geral, a silhueta do personagem, mas ainda sem distinção. O material significativo que constitui o tema do conto é aquilo que tem o poder de irradiar alguma coisa para além de si e pode ser gerado a partir de um acontecimento real ou fictício.⁴⁸ Até que Cortázar revela: “E nesse momento, Charlie Parker morreu. Li num jornal uma pequena biografia dele - acho que era de Charles Delonay - que trazia uma série de detalhes que eu não conhecia.”⁴⁹ E a matéria estava dada. A apropriação da biografia de Parker receberia o trato literário a partir de um acontecimento real: “se eu não tivesse lido esse obituário provavelmente não escreveria o conto, porque estava perdido, não encontrava o personagem.”⁵⁰ Esta afirmação dá a entender que Cortázar já estava instado a compor uma narrativa nesses moldes, com este tema, mas não achava ainda o substrato imagético, a ambiência no qual implicaria a trama. Sendo a significação algo misterioso, que projeta algo além da mera história que conta⁵¹ e vai propiciar o que Cortázar chama de ruptura com o

⁴⁷ CORTÁZAR e GADEA, 2014, p.83.

⁴⁸ Cf. CORTÁZAR, 2013, p.153.

⁴⁹ CORTÁZAR e GADEA, (p.83).

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ “E, contudo, os contos de Katherine Mansfield, de Tchekhov, são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento. Os senhores já terão percebido que essa significação misteriosa não reside somente no tema do conto, porque, na verdade, a maioria dos contos ruins, que todos nós já lemos, contem episódios similares aos tratados pelos

cotidiano, mesmo que a narrativa tenha uma temática francamente banal. Mas, afinal, qual é o tema de *O Perseguidor*? Uma resposta unívoca seria temerária, dada a polissemia do texto e os múltiplos extratos que o encorpam, porém, devido a reiteração constante da ideia de busca e correndo o risco de sermos redundantes, afirmamos que o tema significativo é a perseguição mesma, o ímpeto de se ir além da realidade fenomênica e incorrer num movimento que ambicione a decomposição do real em detrimento dos problemas últimos, noutras palavras, a indagação metafísica constitui o tema significativo. Quem encarna a perseguição é o protagonista, diversas passagens poderiam ilustrar esse desenho, no *take* um sobre o tempo, no *take* seis quando Bruno se dá conta, através da escuta de Amorous, que Johnny não é um perseguido e sim um perseguidor, só para citar algumas linhas de força, mas fechemos a breve investigação sobre o tema significativo com o anárquico discurso de Johnny, onde a porta é a metáfora da revelação, o alcance, enfim, do objeto perseguido, mas exclui-se Deus e toda explicação fácil:

- Sobretudo não aceito o teu Deus – murmura Johnny. – Não me venha com essa história, não admito. E se realmente ele está do outro lado da porta, que diabo me importa isso. Não tem mérito nenhum passar para o outro lado porque ele te abriu a porta. Arrombá-la a ponta pés, isso sim. Despedaçá-la a murros, ejacular contra a porta, mijar um dia inteiro contra a porta. Daquela vez em Nova York creio que abri a porta com minha música, até que tive que parar e então o maldito me bateu com ela na cara somente porque nunca rezei pra ele, porque não vou rezar nunca, porque não quero nada com esse porteiro de libré, esse abridor de portas em troca de gorjeta, esse...⁵²

Em dado momento, Cortázar se refere a um sequestro momentâneo do leitor provido pela intensidade, e essa captura do leitor aqui não se trata de mero subterfúgio retórico, poetizante ou mesmo do flerte com a posição de Mallarmé acerca de a literatura possuir certo poder de abolir as aparências e afixar uma apreensão essencial da realidade. O autor se aproxima daquilo que aludiria no ensaio *A Situação do Romance*, acerca do que chama de empresa de conquista verbal da realidade.⁵³ No entanto, apenas a escolha cuidadosa do tema não é garantia do êxito deste intento, a ela devem somar-se também aquilo que é definido

autores citados, a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário deste tema à técnica empregada para desenvolvê-lo.” (CORTÁZAR, 2013. p.153)

⁵² CORTAZAR, 2012. p.88.

⁵³ CORTÁZAR, 2013. p.61.

como intensidade e tensão interna.⁵⁴ E daí decorre o verdadeiro ofício do escritor, pois é comum que qualquer pessoa considere determinado acontecimento e pense: “isso daria um bom conto” e, de fato, essa perspicácia do tema não é prerrogativa exclusiva do autor, o entalhe técnico, a emolduração estrutural, no entanto, é obra do contista. A intensidade está relacionada à execução do texto, o modo como seu ritmo e fraseado evolui e se delineiam no tempo que lhes é devido: a temática significativa, a aproximação gradual – ou não – em relação ao escopo que se quer capturar. *Em Alguns Aspectos do Conto*, Cortázar nos oferece duas definições acerca da intensidade, a primeira: “O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite ou mesmo exige.”⁵⁵ Aqui a noção de intensidade parece estar relacionada com certa ideia de limpeza, a eliminação de toda gordura desnecessária, pois o conto deve ganhar o leitor por *knock out* enquanto o romance o ganha por pontos.⁵⁶ Cortázar menciona uma diretriz semelhante nas conversas com Gadea se referindo ao que chama de lição borgeana, um tipo de doutrina do corte, onde a economia é a chave.⁵⁷ Por ser *O Perseguidor* uma narrativa longa, pergunta-se se essa lição teria sido aplicada à sua feitura, acreditamos que sim, uma vez que cada *take* parece dispor da extensão necessária para significar o tema interno. Mesmo nas reflexões pessoais de Bruno, a objetividade é notória, vemos no *take* três, por exemplo, um monólogo curto, direto, encadeando as hipóteses diagnósticas acerca da natureza genial de Johnny. Se pensarmos uma tomada mais caudalosa, como a parte quatro – onde as vozes se misturam na exposição do episódio no estúdio, ainda assim a objetividade na descrição é notória.⁵⁸ Os *takes* fechados neles mesmos expressam a ideia de economia e são diretos em sua elaboração. E mesmo o *take* um, provavelmente o mais descritivo da composição, tanto o desenho espacial do ambiente, como os diálogos são

⁵⁴ CORTÁZR, 2013. p.61.

⁵⁵ Ibid. (p.156).

⁵⁶ Ibid. (p.152).

⁵⁷ “Então se somam as duas coisas: por um lado a lição borgeana, no sentido de me ensinar a economia. Não a de escrever duro, mas sim enxuto, eliminando todo o eliminável, o que já é muito. Quando releio as provas dos meus livros, encontro o tempo todo palavras que gostaria de suprimir. Quando ainda posso, quando são provas iniciais, eu as suprimo. Porque, por mais que você cuide do idioma, um adjetivo, uma tautologia, um pleonismo às vezes escapa.” (p.76)

⁵⁸ Tome-se como exemplo este trecho do referido *take*: - “Marcel e eu tratamos de convencê-lo a descansar um pouco, mas ele não fazia mais do que falar de não sei que campo com urnas que tinha encontrado, e tome urnas durante meia hora. Afinal começou a tirar montes de folhas que tinha juntado em algum parque e guardado nos bolsos. O resultado é que o piso do estúdio parecia o jardim botânico, os empregados andavam de um lado para outro com cara de cachorros raivosos e tudo isso sem gravar nada; veja bem que o técnico de som estava fumando na sua cabine havia três horas, e isso e Paris é muito para um técnico de som.” (p.43). A descrição é direta, sem qualquer mediação, apenas a situação do contexto é narrada encadeando as sentenças objetivamente, a lição borgeana se aplica ao modo como Cortázar conduz o relato.

impetrados dentro de uma temporalidade reduzida, preservando-se o essencial para cunhar a cena.⁵⁹

Dito de um modo um tanto simples, a intensidade para Cortázar parece ser o elemento que mantém o leitor no conto, seja pelo mistério, pelo desenho dos personagens ou mesmo o ritmo imposto pelo contista na condução narrativa. Na segunda definição sobre esse conceito, Cortázar afirma: “É uma intensidade que se exerce pela maneira pela qual o autor vai se aproximando lentamente do que conta, ainda estamos muito longe de saber o que vai acontecer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera.”⁶⁰ Neste caso, já adentramos também o terreno da tensão interna, que parece ser o resultado da conjunção entre a escolha do tema significativo e a operação borgeana da intensidade. A maneira pela qual o autor se aproxima do que conta nos parece ser o andamento estrutural do fraseado que expõe ao leitor a matéria do texto, aqui tanto forma quanto conteúdo têm que exercer suas funções para que se alcance a intensidade desdobrada na tensão. Na compleição formal, o leitor é abarcado pelo encadeamento das sentenças, o ritmo em que o roteiro vai se mostrando, a escolha da sintaxe justa que se adequa à determinada situação narrativa. No conteúdo, a espera pela resolução (que em Cortázar, muitas vezes não há) o desenlace da história, a maneira pela qual o autor vai dissolver os nós forjados no tema significativo se alinham num tecido resistente que ambiciona propiciar o misterioso elo que fia a permanência do leitor no conto. Se tratando de *O Perseguidor*, uma das questões-chave que se insere diretamente na intensidade e, sobretudo, na tensão interna é a presença fantasmática da biografia, pode-se dizer que o livro de Bruno sobre Johnny é o pano de fundo de toda a narrativa, o leitor tem que esperar até o take nove para obter alguma clareza acerca de como o biografado recebeu sua biografia. Como estamos insistindo nesta primeira parte, cada um dos dez *takes* contem em seu microcosmo algum lastro da teorização cortazariana, seja pela esfericidade ou tema significativo, no caso da intensidade e da tensão, acreditamos que as duas definições se verificam em cada uma das tomadas igualmente, tanto essa doutrina do corte que mencionamos como também a condução exímia do trato narrativo inscrito em cada um dos *takes*, contudo, julgamos que o mais exemplar deles é certamente o *take* nove, torrencial e revelador, há dois momentos de grande impacto nessa longa cena e a readequação brutal do

⁵⁹ Como ilustração de nossa hipótese, observe-se a sequência: “Finalmente Dédéé levantou e apagou a luz. No que restava, uma mistura de gris e negro, nos reconhecemos melhor. Johnny tirou uma de suas enormes mão magras debaixo do cobertor e pude notar a flácida tibieza de sua pele. Então Dédéé disse que ia preparar uns Nescafé...” A agilidade da prosa é evidente. As ações são descritas de forma enxuta e o recurso da limpeza do texto vinculada à intensidade se realiza plenamente.

⁶⁰ CORTÁZAR, 2013. p.158.

tempo narrativo se revelou um instrumento muito eficaz na intensificação da fibra vertiginosa conferida à unidade da prosa:

Quinze dias se passarão vazios; montanhas de trabalho, artigos jornalísticos, visitas aqui e ali – um bom resumo da vida de um crítico, esse homem que só pode viver de empréstimo, das novidades e das decisões alheias. Falando do quê, estaremos uma noite Tica, Baby Lennox e eu no café de Flore, trauteando muito contentes Out of Nowhere e comentando um solo de piano de Billy Taylor que nós três achamos bom, sobretudo Baby Lennox, que aliás se vestiu à moda de Saint-Germain-des-Prés e só vendo sua pinta. Com o açodamento de seus vinte anos, Baby verá Johnny aparecer, e Johnny olhará para ela sem vê-la e passará ao largo, até sentar-se sozinho noutra mesa, completamente bêbado ou adormecido. Sentirei a mão de Tica no joelho.⁶¹

A primeira coisa que saltará aos olhos é a mudança do tempo verbal. A brincadeira de Cortázar consiste em passar o tempo narrativo para o futuro relatando algo que já se deu, um tipo de fusão de um tempo noutra, o mesmo teor de embaralhamento que Johnny vaticinava no “Isso estou tocando amanhã” se exprime em grandes vazões na forma narrativa desta cena. Neste nono *take* a narrativa vai caminhando para sua resolução e se conduzindo a uma espécie de clímax, de culminância, em que literatura, metafísica e música vão cada vez se amalgamando uns nos outros de modo que o leitor – a esta altura já irremediavelmente sequestrado pelo ritmo de *gran finale* – se vê em meio à impetuosidade com que o texto se movimenta. A morte da filha de Johnny já é uma realidade e o personagem se encontra num estado de luto recente, diversos episódios de descontrole, surtos, desgaste emocional pesam sobre Johnny, e a entrada no café, anunciada num tempo futuro que na verdade já está consumado, carrega algo tanto triunfal como melancólico, tal qual o ator que entra no palco para fazer a última cena de seu personagem numa tragédia grega. E muito da impressão de intensidade que se projeta desde o primeiro *take* encontra sua máxima expressão nesta penúltima parte, as duplicidades vão se fundindo de forma vertiginosa, o passado se mescla ao futuro na narração, a tristeza no júbilo, e também é interessante notar a inserção de um novo personagem: Baby Lennox, o ultimo contraste, a cantora de vinte anos, iniciando sua carreira no jazz em face do músico já exausto, cadavérico, em franca queda. No entanto, a conciliação derradeira no plano da forma se dá neste trecho:

⁶¹ CORTÁZAR. 2012. p.64-65.

(É preciso falar com Delaunay, seria lamentável que uma gravação imprudente malograsse um saudável esforço crítico que... *Por exemplo, o vestido vermelho de Lan* – está dizendo Johnny. E em todo caso aproveitar as novidades dessa noite para incorporá-las numa nova edição, não seria mau. *Tinha uma espécie de cheiro de cachorro* – está dizendo Johnny – *e é a única coisa que vale nesse disco*. Sim, escutar atentamente e proceder com rapidez, porque em mãos de outras pessoas esses possíveis desmentidos poderiam ter consequências lamentáveis. *E a urna do meio, a maior, cheia de um pó quase azul* - está dizendo Johnny – *é tão parecida com uma caixa de pó de arroz que minha irmã tinha*. Enquanto não passar das alucinações, o pior seria se desmentisse as ideias de fundo, o sistema estético que tantos elogios... – *E além disso o cool não é nem de perto o que você escreveu* – está dizendo Johnny. Atenção.)⁶²

Fundidos num mesmo registro frasal, o pensamento de Bruno se entremeia às falas de Johnny. A intensidade alcança sua reverberação máxima. Pois não se trata de uma conciliação no plano material, pacificamente engendrada como num final feliz, Bruno e Johnny continuam figurando nos extremos, a distância é mantida, mas o relato mesmo - tensão de um movimento compartimentado - irrompe na formação de uma substância única que compreende as vozes dos personagens. Johnny para Bruno, Bruno para o leitor, o leitor na mente de Bruno. A fusão aqui é violenta, trata-se de uma resolução que se dá no plano da ruptura, seja com o tempo desfigurado em sua sequência ou na disposição dos contrários no mesmo seguimento. De certa forma, o movimento de atração e repulsa entre os dois polos já se projetava ao longo dos *takes* anteriores, mas na nona tomada essa dinâmica não se completa e a aproximação se dá modo tão virulento que o choque é inevitável, inclusive quanto ao juízo de Johnny sobre a biografia, que ao longo da caminhada noturna por Paris é revelada “nunca pensei que você pudesse se enganar tanto”⁶³ diz o músico, ali fica claro que Johnny, ou pelo menos a imagem de Johnny, passa por uma fria idealização interessada de Bruno. O nono *take* se assemelha então ao desfecho de uma peça de jazz, onde a estridência dos metais não deixa ao ouvinte nenhuma escapatória e seu furor ressoa alto, como um manifesto ou um grito. A intensidade, como nota constitutiva do conto, aparece em *O Perseguidor* por meio da condução narrativa, da mescla dos elementos, da irradiação desse

⁶² Ibid. p.74.

⁶³ O trecho em que se dá esta revelação se realiza nos seguintes termos: “O companheiro Bruno anota tudo o que se diz no seu livrinho, exceto as coisas importantes. Nunca pensei que você pudesse se enganar tanto é que Art me passou o livro. No princípio pensei que estivesse falando de outro, de Ronnie ou de Marcel, mas depois Johnny pra lá e Johnny pra cá, quer dizer que se tratava de mim e eu me perguntava: Mas esse sou eu?” (p.83)

atributo misterioso que mantém o leitor aferrado ao texto. O diálogo sobre a biografia, única vez em que Bruno demonstra certa euforia em todo o conto, parece se aparentar à noção de intensidade - formal e materialmente, porque toda a extensão do relato é permeada pela presença do livro enigmático de Bruno, trata-se de uma espécie de livro dentro do livro, mas apenas nesse penúltimo take a questão é trazida à discussão de forma direta. Combina-se este momento de revelação temática, poderia se dizer até de resolução, ao modo como Cortázar articula a cena, a engenharia formal que se realiza no texto, e temos a execução dos conceitos de intensidade e tensão plenamente consumados.

A poética cortazariana do conto está relacionada ao modo direto como esse gênero literário age na recepção do leitor. No exemplo desenvolvido em mais de uma ocasião, o autor aproxima o campo estético do conto ao da fotografia, enquanto que o romance estaria disposto à linguagem cinematográfica.⁶⁴ O contista, assim como o fotógrafo, dispõe de um campo bastante reduzido de expressão, não se entenda esta redução como um demérito, ao contrário, a diminuição do espaço imagético pressupõe a escolha rigorosa dos elementos que a constituirão, por isso não há espaço para longos períodos de transição entre uma cena e outra, porque esta “uma cena” é tudo que há, todos os elementos nela contidos devem expressar a integralidade da comunicação pretendida pelo autor. Nesse sentido, as diretrizes teóricas de Cortázar se coadunam nessa analogia, porque o campo restrito no qual se dá o conto, por sua natureza diminuta exige ambientação pequena, a esfericidade é uma premissa, assim como a intensidade gerada a partir da eliminação das sobras, o conto como o resultado de uma rigorosa lâmina que cortará tudo que lhe é estranho, e enfim, a tensão que disposta num ambiente pequeno e denso tornará a matéria do conto cada vez mais envolvente. Considerando a analogia de Cortázar, poderíamos pensar *O Perseguidor* como a disposição perfilada de dez fotografias, um relato dos últimos dias de Johnny executado pela sequência dos fotogramas, cada um fechado em si mesmo ao mesmo tempo em que em concordância com a totalidade do narrado. E nesta primeira parte do estudo nossa intenção foi demonstrar como a narrativa pode ser pensada à luz da teoria que o próprio autor desenvolve acerca da concepção do conto, é certo que a história de Johnny Carter não é o que se poderia chamar de conto padrão, *O Perseguidor* é um escrito diferente em vários sentidos, carrega em sua composição uma estrutura que se aproxima da novela, é um conto longo que não dispõe apenas de uma célula, mas constitui-se como um organismo, vários pequenos contos

⁶⁴ Ver em CORTÁZAR, 2013 p.151. Também em CORTÁZAR, 2015. p.29. E ainda CORTÁZAR e GADEA, 2014. p.80.

formando o relato no todo. Este jogo espelhado de refração multidirecional faz parte do projeto mesmo, da tentativa de conduzir a narrativa entremesclando as linguagens trabalhadas, num complexo sistema de espirais, onde música, filosofia e literatura se misturam na forma e no conteúdo, na apreensão em separado de determinado *take* ou na panorâmica do relato integral, nestas primeiras linhas procuramos então expor esse caráter polissêmico do texto, o qual, através da filosofia de Schopenhauer, buscaremos tecer algumas leituras sobre os personagens centrais.

As especificidades da técnica revelam muito sobre a natureza de *O Perseguidor*, em meio à produção contística de Cortázar talvez seja este um dos projetos mais sofisticados no plano da forma. Mas é preciso ter em mente que a forma já nasce atravessada pelo conteúdo anunciado no título, a perseguição se realiza na estrutura, nas teias de sentenças encadeadas num tempo continuamente relativizado, como se a própria linguagem encarnasse o ímpeto metafísico, não apenas a linguagem literária, mas a amálgama que a música enseja junto ao desenvolvimento filosófico. Nesse sentido, são os diálogos que estabelecem certa constância dentro da disritmia programada na evolução do texto. A partir daí começamos a manobrar nossa pesquisa rumo ao seu objetivo principal, a saber, a análise de Johnny em relação à caracterização do gênio em Schopenhauer, no entanto, embora Johnny seja o polo principal, o eixo ao redor do qual todas as peças pairam; este ainda é uma das partes, caberá antes procedermos muito brevemente com a leitura de Bruno em conformidade ao princípio de razão suficiente. A partir de então a filosofia de Schopenhauer será introduzida na análise, uma vez que o pensador alemão também expressa, no seio de sua filosofia, uma série de dualidades e de cisões teóricas. Acreditamos que a divisão operada no fundamento da teoria da representação, isto é - princípio de razão suficiente e Ideia - possa ser aproximado da conformação ficcional realizada nos polos representados por Bruno e Johnny. Como a Ideia está alocada no âmbito da genialidade e figura como uma noção basilar na elaboração estética schopenhaueriana, obviamente esta será trabalhada em sua relação com o protagonista. Por agora, vejamos de forma sintética como Bruno parece personificar a categorização do homem comum, da prudência, do indivíduo cujo procedimento é radicado inelutavelmente na razão. A análise que seguirá a partir de agora se valerá da composição dos personagens, de sua compleição ética e psicológica tomando-os como se reais. Nossa intenção é examinar a expressão conceitual de postulados filosóficos a partir desses personagens.

1.2 Bruno e o Princípio de Razão.

A oposição flagrante entre Bruno e Johnny que opera a ideia de tensão narrativa e movimenta o conto em sua ambiência temática nos fornece também um significativo material para o exame desses personagens. Uma vez que são eles os polos ao redor dos quais as diversas camadas de significação se assentam, será necessário que levantemos aqui uma análise acerca da natureza de cada um, a compleição geral de ambos e a maneira como procedem. Para isso, nos valeremos do aparato filosófico erigido por Arthur Schopenhauer, mais especificamente, aproximaremos o contraste entre os personagens de Cortázar à oposição basilar presente na teoria da representação schopenhaueriana. Assim, nosso objetivo será aventar a pertinência em se ler a caracterização de Bruno sob o aspecto daquilo que Schopenhauer chamou de Princípio de Razão Suficiente, operando dentre suas raízes e buscando nos textos os subsídios que justificariam nossa leitura. Vale ressaltar que este trabalho concorre para a leitura do protagonista, nosso escopo é analisar a compleição de Johnny Carter a partir da teoria estética de Schopenhauer, assim, estas linhas que seguem, exercem função introdutória. Uma vez que a aproximação de Bruno ao princípio de razão não constitui, em última instância, o objeto dessa pesquisa. O que faremos aqui é apontar alguns eixos que ambientam a estrutura do personagem ao desenvolvimento schopenhaueriano do princípio de razão.

Quando Schopenhauer afirma sonoramente que “o mundo é minha representação” está estabelecendo o solo epistemológico sob qual sua filosofia se erigirá⁶⁵. A teoria da Representação, no entanto, tem seus fundamentos alocados na *Quadrúplice Raiz do Princípio de Razão Suficiente*,⁶⁶ que contém a teoria geral do funcionamento do intelecto e encampa como alicerce teórico aquilo que seria a jornada filosófica de Schopenhauer. Entre ajustes, realocações conceituais, pequenas contorções e movimentos que se deram no interior do projeto, pode-se afirmar que o filósofo de Frankfurt manteve-se fiel ao núcleo de sua filosofia, ainda que a noção de Representação tenha sido cunhada anteriormente à de Vontade, é na primeira que o projeto encontra sua base racional, o solo firme onde conceitos centrais como espaço, tempo, razão, entendimento e causalidade são apresentados de forma ordenada,

⁶⁵ Trata-se da abertura do *Mundo...* SCHOPENHAUER. 2005. §1 p.43.

⁶⁶ A primeira edição data de 1813, no entanto, utilizaremos aqui a reedição de 1847, traduzida para o português por Oswaldo Giacóia Jr. e Gabriel Valladão Silva.

guardando a expressa influência da crítica kantiana⁶⁷ e ao mesmo tempo abrindo novas sendas espraiadas pela obra. A questão que se impõe primeiramente: Por que Bruno, o personagem narrador do conto, estaria aparentado ao Princípio de Razão? E antes ainda, por que coube a um jornalista, ao amigo sóbrio e contido de Johnny, a incumbência de narrar, descrever, organizar espacial e temporalmente os acontecimentos que se apresentam em *O Perseguidor*? Já que o intento principal de nossa pesquisa será o tráfego pela estética schopenhaueriana tendo Johnny como expressão ficcional do aparato, faremos aqui uma pequena introdução com mesmo objetivo, mas voltado ao princípio de razão e ao interlocutor de Johnny.

Para se narrar uma história é necessário manejar conceitos, articular juízos, manobrar imagens e dispor espacial e temporalmente os acontecimentos que serão expostos. E assim, desde a primeira cena, observamos que Bruno mescla a descrição funcional dos acontecimentos, as minúcias de cada variação de comportamento e de atitude, com reflexões de cunho psicológico ou mesmo no campo da crítica musical. Tal como vimos na apreciação da teoria do pequeno ambiente, o narrador de Cortázar não apenas narra, mas também se coloca como partícipe da ação, mesmo tendo consciência – desde as primeiras considerações pessoais – que suas limitações não permitem pensar o mundo e se inserir na realidade na perspectiva do gênio. Ainda assim Bruno é obviamente parte da realidade, porque o narrador traz também o polo oposto, o conflito, a contradição de compreender a genialidade sem, no entanto, possuí-la. Ocorre que o procedimento de Bruno, nos termos do exame que estamos empreendendo, está irremediavelmente circunscrito ao princípio de razão, toda a sua ambientação se articula segundo conceitos, pauta-se pela organização lógica, pela sucessão temporal de cada uma das cenas que o personagem é incumbido de narrar. Assim, a contraposição a Johnny, que por sua natureza genial pende ao âmbito da Ideia, se dará por meio do princípio de razão, e Bruno, como polo oposto, figurará como presentificação deste princípio. Nos três primeiros *takes* a natureza racional e descritiva de Bruno já se mostra: “Sou um crítico de jazz bastante sensível para compreender as minhas limitações”⁶⁸ diz-nos o narrador, ora, essa limitação que surge de modo confessional se deixa ler através da circunscrição de seu procedimento perceptivo condicionado pelo princípio de razão. É certo

⁶⁷ Sobre a apropriação e rechaço de aspectos da filosofia kantiana, Safranski escreve: “Ele (Schopenhauer) não se contentou em recordar as reflexões kantianas sobre a teoria do conhecimento, mas ao mesmo tempo as simplificou e radicalizou. Conservou somente um elemento do complicado mecanismo kantiano de rodas dentadas girando dentro de outras rodas para explicar minuciosamente a faculdade cognoscitiva, a saber, o princípio da razão suficiente. O conjunto de nossa atividade representativa (a percepção e o conhecimento) é elaborado com o auxílio de um princípio que pode ser expressado simplesmente pela sentença ‘nada existe sem uma razão que o leve a ser.’” (2011, p.282)

⁶⁸ CORTÁZAR, 2012. p.17.

que mesmo o gênio, em circunstâncias comuns, também opera dentro de tal princípio, as representações intuitivas e abstratas são dadas a todo ser pensante,⁶⁹ independente se genial ou não, mas no caso do homem comum o princípio de razão é a dinâmica vigente, há, por assim dizer, um tipo de respiro, de suspensão, caso o indivíduo seja capaz de fruir uma obra de arte ou mesmo por meio da impressão do sublime, mas na realidade projetada na rotina dos dias, a vigência que impera é atrelada ao princípio de razão mesmo. E no caso de Bruno, as limitações referidas são expostas em relação à Johnny, ao seu desprendimento, enquanto o narrador habita um horizonte cuja logicidade e a dinâmica relacional figuram como égides de sua posição no mundo efetivo.

Na filosofia de Schopenhauer, qualquer elaboração, seja teórica ou prática, passa necessariamente pela capacidade de articular conceitos, a reflexão que se tece acerca de qualquer coisa, a apresentação de fatos e construção de imagens mentais, todo o procedimento que chamamos racional está alocado no âmbito das representações abstratas, ou seja, representações de representações. No entanto, a formação dos conceitos está condicionada a um procedimento anterior à representação abstrata, que é precisamente a representação intuitiva forjada numa operação onde o entendimento aparece como executor. No livro *um do Mundo...* Schopenhauer afirma: “O entendimento é o mesmo em todos os animais e homens, possui sempre e em toda parte a mesma forma simples: conhecimento da causalidade, passagem do efeito à causa e desta ao efeito.”⁷⁰ Como se vê, o estatuto do entendimento está radicado na captação do nexos causal, a intuição do mundo se dá pelo entendimento que recebe através do corpo a sensação, esta é tomada como efeito, a causalidade procede a remissão temporal até a gênese, espacializando-a por fim.⁷¹ Aí se tem a dinâmica interna do processo de formação das representações intuitivas, a saber, a chave aqui é a identificação pelo entendimento das relações causais que agem no mundo efetivo. E esta não é uma prerrogativa do homem, até aqui ainda não se fala em conceitos, reflexão ou abstração. Trata-se de um procedimento intuitivo, cuja procedência nos animais é instintiva, o homem possui o entendimento e a razão,⁷² os animais apenas entendimento, ou, como Schopenhauer afirma nos *Suplementos*,⁷³ conhecimento intuitivo, trata-se de uma espécie de conhecimento claro,

⁶⁹ No caso das representações intuitivas não é necessário que o ser seja pensante.

⁷⁰ SCHOPENHAUER,, 2005. §6 p.64.

⁷¹ Cf. BARBOZA, Jair. *Os Limites da Expressão: Linguagem e Realidade em Schopenhauer*. Veritas. 2005. n.50 p.128

⁷² No § 8 do *Mundo...* Schopenhauer escreve: “O animal sente e intui; o homem, além disso, pensa e sabe. Ambos querem. Enquanto o animal comunica sua sensação e disposição por gestos e sons, o homem comunica seus pensamentos aos outros por meio da linguagem, ou os oculta por ela.” (p.83)

⁷³ (Cf. 2005, Cap. 5. p.69)

crystalino, firme, porque encontra na imediaticidade da impressão a força de sua vigência. Mas consideramos a decorrência dessa dinâmica na ação, no entalhe da disposição comportamental do homem, no § 6 do *Mundo...* lemos:

Aquela agudeza do entendimento no conceber as relações causais dos objetos mediatos encontra seu uso // não apenas na ciência da natureza (cujas descobertas completas se devem atribuir a tal agudeza), mas também na vida prática, onde se chama Prudência (...) tomada em seu sentido mais exato, a prudência indica exclusivamente o entendimento a serviço da vontade.⁷⁴

Temos aqui uma espécie de desdobramento da dinâmica do entendimento para a vida prática. O que Schopenhauer parece caracterizar é que o entendimento disposto ao serviço da vontade designa o indivíduo que procede com cautela, que verifica de antemão as possibilidades das ações com base no dispositivo causal que será disparado a partir de seus atos. Nesse sentido, nosso personagem-narrador se adequa perfeitamente a essa categorização, pois o que vemos na narrativa é um homem cujos movimentos se dão com base em previsões intuitivas acerca das consequências possíveis. Bruno não é um cientista, mas seu trabalho é analítico, a função de crítico o obriga a considerar as coisas no plano da lógica, das sequências, do encadeamento de causas e efeitos. É particularmente ilustrativa a abertura do *take* quatro quando Bruno diz: “Seria como viver preso a um para-raios e esperar que não vai acontecer nada.”⁷⁵ A metáfora é clara, tendo já analisado as circunstâncias em que Johnny se colocava, o narrador intui que fatalmente algo de ruim aconteceria, o efeito não poderia deixar de se realizar diante dos acontecimentos, assim como quem se coloca perto de um para-raios num dia de tempestade, a consequência é prevista por meio da identificação do nexos causal. E assim a compleição psicológica do personagem narrador parece se aproximar do conceito de prudência cunhado por Schopenhauer. Embora ainda não estejamos falando de razão, pois aqui a leitura ainda se encontra no âmbito da representação intuitiva e da operação do entendimento, mas a identificação de Bruno – em contraste a Johnny que parece não estar preocupado com a identificação de nenhuma cadeia causal – já se mostra como chave efetiva de análise do personagem.

Na abordagem literária, vimos que a alocação de Bruno como personagem e narrador se compreende como um recurso de execução no objetivo de desprender a narrativa do escritor e fornecer a ela uma espécie de autarquia. A importância e a força de Bruno se dão

⁷⁴ SCHOPENHAUER, 2005. §6. p.65.

⁷⁵ CORTÁZAR, 2012. p.42.

em várias esferas, como agente ativo no transcurso das ações o enviesamento da exposição dos fatos ganha legitimidade e sua extensão se dá em vastos contornos. Quando pensado já pela via schopenhaueriana do entendimento, podemos ler através das ações do personagem, sua postura, seu modo de expressão, o grande apego à logicidade, à leitura sóbria dos ambientes e a ação comedida. Poder-se-ia dizer que o serviço da vontade atua em Bruno de forma impositiva de tal modo que a prudência e a cautela no agir revestem a caracterização psicológica do personagem e o alocam de forma irrestrita nos domínios do princípio de razão. No entanto, para além da abordagem literária, a implicação filosófica de Bruno como narrador nos leva a pensar num desdobramento fundamental da representação intuitiva que é a representação abstrata, ou seja, o conceito, representação da representação. Pois o exercício de narrar implica necessariamente na ordenação de palavras, dispor em sentenças inteligíveis a comunicação que se intenta tecer, o discurso propriamente dito que o narrador faz uso para descrever o relato é uma coleção logicamente ordenada de conceitos. A representação da representação é o conteúdo do pensamento, todo ser humano pensa através de conceitos, estes, no entanto, são oriundos das representações intuitivas que, por sua vez, passam por um processo de limpeza, prescinde-se do conteúdo sobressalente e afixa-se o conceito a partir desse procedimento de lapidação: “A formação de um conceito acontece, em geral, por meio da desconsideração daquilo que é dado intuitivamente, para que então se possa pensar o remanescente por si mesmo.”⁷⁶ A dinâmica epistemológica proposta por Schopenhauer compreende um movimento que inicia na recepção via corporalidade da sensação externa, seguida pela atuação do entendimento pela causalidade e no conseqüente estabelecimento da representação intuitiva, somente a partir do conteúdo cunhado pela intuição é que a razão poderá refletir – copiar - tal conteúdo forjando assim o conceito, que por sua vez constituirá a matéria do pensamento.⁷⁷ Ora, a narração só pode se dar pelas palavras, logo, haverá a exigência do pensamento, e nesta dinâmica, qual seria o status da linguagem? Da palavra?

⁷⁶ SCHOPENHAUER, 2020. §26 p.225.

⁷⁷ É importante lembrar que para Schopenhauer há uma estreita ligação entre o conceito e as representações intuitivas, ainda que sejam instâncias separadas. A reflexão repete o mundo intuitivo, copia-o e o toma como seu fundamento de conhecer. Como destaca o filósofo, esta classe de representações atua sempre em referência ao conteúdo de uma outra classe. Schopenhauer vai dividir ainda os conceitos em duas espécies gerais: os conceitos que se formam a partir da intermediação de vários outros conceitos são chamados de abstracta; enquanto os que possuem seu fundamento imediatamente no mundo intuitivo chamou-se concreta: “No entanto, essa última denominação combina muito inapropriadamente com os conceitos por ela descritos, visto que também estes sempre ainda são abstracta e de modo algum representações intuitivas. Tais denominações procedem de uma consciência muito obscura da diferença aí indicada, podem, no entanto, ser conservadas com o significado referido.” (SCHOPENHAUER, 2005. §9. p.88)

Os conceitos permitem apenas pensar, não intuir, e tão somente os efeitos que o homem produz por eles são objetos da experiência propriamente dita. É o caso da linguagem, da ação planejada e refletida, da ciência e de tudo que delas resulta. A fala, como objeto da experiência externa, manifestamente não é outra coisa senão um telegrafo bastante aperfeiçoado que comunica sinais arbitrários com grande rapidez e nuances sutis.⁷⁸

Schopenhauer assevera a diferença entre as representações intuitivas e as abstratas, o conceito não se intersecciona à intuição, sua natureza é dada a posteriori ao procedimento intuitivo, as palavras, por sua vez, decorrem do pensamento, pois em sentido estrito o pensar é dizer,⁷⁹ o discurso constitui um mecanismo de expressão dos conceitos encadeados logicamente. Nesse sentido, é exemplar o terceiro *take* de *O Perseguidor*, o narrador expressa um discurso acerca de Johnny, seria ali como que princípio de razão versando sobre a genialidade, todas as palavras contidas na reflexão de Bruno, e não somente na reflexão, também no livro biográfico sobre o jazzista só poderiam ser engendradas por meio da justa adequação de pensamentos, juízos, conceitos, tudo isso alinhavado numa sequência lógica que somente a razão poderia operar. Daí a nossa insistência em manter o jogo de contrastes Bruno/Johnny aparentado ao dualismo Conceito/Ideia, pois o procedimento do personagem narrador, tanto no ofício mesmo de narrar como pela própria composição psicológica se alia à esfera tencionada ao princípio de razão. Nas palavras que Cortázar coloca na reflexão de seu antagonista: “Anteponho-me minuciosamente as palavras à realidade que pretendem descrever-me, escudo-me em considerações e suspeitas que não são mais do que estúpida dialética.”⁸⁰ O personagem parece se reconhecer no falseamento das palavras, vê em Johnny o espelho reverso da dinâmica pela qual se projeta no mundo, ele, escritor: não um poeta, não um ficcionista, mas sim um biógrafo, acumulador de experiências particulares alheias, sua linguagem é a linguagem do fenômeno, da articulação radicada no princípio de razão e ancorada no serviço da vontade. Johnny: seu antípoda, é músico, logo sua relação com a vontade se dá num plano completamente distinto. A concepção schopenhaueriana de linguagem engendra nossa leitura de Bruno e endossa o contraste fundante que estamos insistindo. A razão, em Schopenhauer, desempenha uma função subalterna em relação ao entendimento, a intuição é vívida, firme, suas cores são expressivas e a impressão é sólida, já

⁷⁸ Ibid. p.86.

⁷⁹ No § 28 da *Quadrúplice Raiz* Schopenhauer afirma: “Todo pensar, no sentido mais amplo do termo, portanto, toda atividade intelectual interna em geral, carece ou de palavras ou de figuras da fantasia; sem uma das duas, o pensar não tem qualquer ponto de apoio. Porém, as duas não são exigidas ao mesmo tempo, embora possam imbricar-se para mútua sustentação..” (2020. p.235).

⁸⁰ CORTÁZAR, 2012. p.40.

o conceito, forjado na razão, embora detenha o status de um tipo de agente universalizador – post rem – ainda depende dos dados da intuição, as representações abstratas são – em relação às intuitivas – turvadas pela razão, e a linguagem é a expressão dessas representações, como afirma Philonenko: “Schopenhauer se contenta con afirmar que lo es comunicado pela palabra son las representaciones abstractas , no intuitivas, generales y no individuales, formadas de una vez por todas, pero cuyas múltiples combinaciones permiten a um pensamiento expresarse em su singularidade.”⁸¹ A teoria da linguagem em Schopenhauer se desenvolve no âmbito da comunicação dos conceitos, o discurso exprime o pensamento e qualquer elaboração racional se constitui das representações abstratas.

Quando consideramos a teoria da representação de Schopenhauer é necessário pensar que o princípio de razão suficiente funciona como um de seus fundamentos, uma face que encontra sua oposição na Ideia. Não à toa Schopenhauer abre sua obra magna com a apresentação detalhada da representação submetida ao princípio de razão, apresentada como objeto da ciência.⁸² Tratam-se das condições cognitivas que tornam o conhecimento do mundo possível, então, caberia perguntar se faria sentido pensar um personagem literário a partir de um arcabouço teórico afixado no âmbito de uma epistemologia? Em nossa acepção, quando se fala em princípio de razão, não se fala apenas em um agrupado de conceitos que objetivam dar conta do mundo apreendido, trata-se de um plano de existência, de uma plataforma que, num primeiro momento se ergue no prisma gnosiológico, mas que o ultrapassa quando pensamos em modos de agir, num procedimento padrão de tomada de decisões. Assim como Bruno age permanentemente segundo esse princípio e a esmagadora maioria dos homens também o faz. Afirmer que Bruno se aloca na esfera do princípio de razão suficiente é afirmar que sua existência se dá no plano da lógica, do conceito, da articulação temporal dos fatos, pautado por uma racionalidade que está para além da mera apreensão do mundo – até porque, esse é o procedimento protocolar de todos que existem, sejam gênios, loucos ou pessoas comuns – e se afixa numa perspectiva ética, relacionada ao modo se colocar ante os dilemas da vida. Por isso Bruno é o narrador da história, pois seu comportamento comprometido com o tempo linear, a espacialização categórica das cenas e a sobriedade ao apresentar os fatos o fazem o personagem padrão para assumir o cargo da narração, soma-se a isso o trânsito que este personagem tem com as palavras que, como vimos, em Schopenhauer, constam no plano da segunda raiz do princípio de razão suficiente e

⁸¹ PHILONENKO, 1999. p.89.

⁸² O subtítulo do primeiro livro é justamente *A representação submetida ao princípio de razão: o objeto da experiência e da ciência*.

se desprendem do próprio ato de pensar. Mas a legibilidade de Bruno em concordância com o princípio de razão se adensa quando pensamos no contraste do narrador e do protagonista em relação ao tempo, não apenas ao tempo tomado em si mesmo, mas a sua mensuração. Uma das maneiras de se interpretar o movimento interno em *O Perseguidor* é – grosso modo- uma tentativa de capturar a natureza metafísica do tempo. Aqui, para nós, a perseguição encarnada na forma e no conteúdo passa por um tipo de relativização da perspectiva temporal, sendo que a sucessão se dá de formas distintas na percepção de Johnny e de Bruno, este último, atravessado constitutivamente pelo domínio do princípio de razão, expressa uma concepção de tempo que vai ao encontro à construção de Schopenhauer.

A acima abordada estreita ligação do conceito com a palavra, logo, da linguagem com a razão, baseia-se em última instância no seguinte. Toda a nossa consciência com sua percepção interior e exterior tem como forma inextirpável o Tempo. Os conceitos, por sua vez, como representações originadas da abstração e que são no todo universais e diferentes de todas as coisas singulares, têm, nessa característica, decerto como que uma existência objetiva, a qual, todavia, não pertence a série temporal alguma.⁸³

A primeira expressão de Bruno é uma alusão ao tempo, como Johnny afirma na sequência, “o companheiro Bruno não faz outra coisa a não ser contar o tempo.” E é notório que o personagem narrador opera dentro de uma perspectiva de sucessão, encadeando sempre os fatos, as imagens, as cenas do narrado na esfera lógica de um fluxo temporal. O contraste que estamos reiterando aqui se mostra continuamente na abordagem e na recepção do tempo, pois enquanto Johnny carrega a inquietação, o incômodo, a necessidade de capturar o tempo ou por assim dizer – a essência do tempo; Bruno se mostra sóbrio, agindo cotidianamente dentro de uma temporalidade padrão que, uma vez que é da própria natureza do personagem, o homem comum, produto de uma fábrica em série,⁸⁴ sua função dentro da história é se movimentar como agente lógico, como face racional ante a problemática que se intenta levantar. Como consta na filosofia de Schopenhauer, essa face racional obviamente está acomodada no núcleo do princípio de razão, o que novamente nos conduz a leitura de que Bruno está para o princípio de razão como Johnny está para a genialidade. A disposição do tempo como sucessão é dada na ordenação dos fatos pela voz de Bruno ao longo de toda a

⁸³ SCHOPENHAUER, 2015. Cap.6. p.78.

⁸⁴ Schopenhauer faz uso da expressão, produto de fábrica ao se referir ao oposto do gênio: “O homem comum, esse produto de fábrica da natureza, que ela produz aos milhares todos os dias, é, como dito, completamente incapaz de deter-se numa consideração plenamente desinteressada, a qual constitui a contemplação propriamente dita. Ele só pode direcionar a sua atenção para coisas na medida em que estas possuem relação com a sua vontade”. SCHOPENHAUER. 2005. §36 p.257.

narrativa, entretanto, verifica-se com mais clareza essa sucessão no *take* nove: “Quinze dias se passarão vazios...”⁸⁵ mesmo que – como efeito estilístico – Cortázar tenha plasmado a sucessão no tempo verbal futuro, os fatos que são temporalizados já foram transcorridos, já se encontram encadeados no passado, mas Bruno os narra como se fossem previsões: “Me virá um enorme desejo de ir embora e de estar sozinho.”⁸⁶ Schopenhauer vai dizer que o tempo é um *continuum*,⁸⁷ não há diferença entre suas partes, não há possibilidade de separá-lo por algo que não seja o tempo mesmo. No referido *take*, nos parece que o tempo desencontrado e embaralhado ao longo do relato desemboca em si mesmo na fusão de seus momentos, ou seja, o futuro significando o passado e se presentificando no leitor. O tempo lógico, sucessivo, desvanecedor, o tempo da contagem, é exatamente o tempo que Johnny não compreende e que Bruno se sente à vontade. A temporalidade como sucessão, radicada na primeira raiz, constitui um dos fundamentos mais paradigmáticos da percepção vinculada ao princípio de razão. “É devido ao tempo que contamos.”⁸⁸ Diz Schopenhauer; “você não faz outra coisa senão contar o tempo”⁸⁹ Diz Johnny sobre Bruno.

“Pois o tempo só é percebido na medida em que preenchido, e seu prosseguir somente pela mudança daquilo que o preenche. Por isso, o permanecer de um objeto só se torna conhecido em contraposição à mudança de outros que a eles são simultâneos.”⁹⁰ A percepção do tempo está condicionada à sua mudança, por isso a ideia de sucessão é fundamental na compreensão desse processo, pois o encadeamento dos instantes, o fluxo pelo qual o presente vai se tornando passado e o futuro vai se fazendo presente impõe a dinâmica da série temporal. O tempo é incessante e tudo que está no tempo tem uma duração, ora, na composição de Cortázar o tempo schopenhaueriano pode ser identificado na sucessão dos *takes*,⁹¹ na ordenação lógica de cada cena, nas descrições, e na ambiência mesma da temporalidade circunscrita à compleição de Bruno. Nessa perspectiva, por mais que a perseguição se encarne à forma, na tentativa de abolir o tempo, incorre-se numa contradição flagrante: pois a abolição

⁸⁵ CORTÁZAR, 2012. p.64.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Na tábua dos predicados que consta nos *Suplementos*, Schopenhauer afirma na sexta definição sobre o tempo: “O tempo é um continuum: isto é, nenhuma de suas partes é diferente da outra, nem separável por algo que não fosse tempo.” (Cap. 4, p.57).

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ CORTÁZAR, 2012. p.8.

⁹⁰ SCHOPENHAUER, 2019. §18. p.87.

⁹¹ É importante estabelecer que o tempo sucessão radica-se na primeira raiz, no âmbito operado pelo entendimento, no entanto, se o tempo for tomado de forma a priori, ou seja, como condição formal da dinâmica perceptiva do mundo como representação, estaremos já nos domínios da terceira raiz, o tempo matemático. Embora Schopenhauer assevere que só haja um tempo, este pode ser pensado nestas chaves distintas, como sucessão ou como categoria formal. Quando nos referimos à relação do tempo schopenhaueriano com a ordenação das cenas da narrativa de Cortázar estamos pensando na primeira raiz, ou seja, na sucessão.

momentânea do tempo não encontra sentido, uma vez que a palavra “momentânea” já designa um tipo de mensuração temporal, seria o equivalente a dizer que “durante um tempo não há mais tempo.” Por isso a narração, por mais que intente um tipo de subversão da lógica temporal, permanece condicionada por ela, tal qual Schopenhauer estabelece na tabela dos *Suplementos*: “Há apenas um tempo, e todos os tempos diferentes são partes do mesmo.” e ainda “tempos diferentes não são simultâneos, mas sucessivos.”⁹² O intento do nono *take*, de fundir diferentes tempos num único, não encontraria jamais respaldo na filosofia de Schopenhauer. Mas o que queremos apontar aqui é que - contrariamente a perplexidade de Johnny - o narrador enquanto expressão ficcional do princípio de razão não demonstra qualquer irritabilidade diante da natureza sucessiva e desvanecedora da temporalidade, como se o tempo fosse para Bruno apenas à medida em que está cheio, à gosto da ordinária operação do homem comum, não há movimento persecutório em relação ao tempo por parte do narrador.

Quem conheceu a forma do princípio de razão que aparece no tempo puro como qual e na qual se baseia toda numeração e cálculo, também compreendeu toda a essência do tempo. Esse nada mais é do que justamente aquela forma do princípio de razão, não possui nenhuma outra propriedade. Sucessão é toda a sua essência⁹³

Bruno não apenas conheceu a forma do princípio de razão, mas em nossa análise ele a personifica, traz seu núcleo para o conto, presentifica a face lógica de uma temporalidade posta em movimento na medida em que narra. Ora, Schopenhauer é enfático ao afirmar que no tempo todo momento é condicionado pelo anterior, pois para que exista o agora, o momento presente deve necessariamente ter sido aniquilado pelo momento anterior, assim como o instante futuro sufocará o presente que passará a ser passado. “No tempo, cada momento só existe na medida em que aniquila o precedente”⁹⁴; Esse perpétuo fluxo de aniquilações sobrepostas aparece na primeira parte de *O Perseguidor* de forma muito sutil, essa mensuração do fluxo temporal fica ao encargo de Bruno, nas primeiras linhas, a referência ao tempo, mais especificamente à contagem e medição do tempo – é continuamente reiterada. A cronologização inexata do movimento interno em *O Perseguidor* não é capaz de comprometer o encadeamento lógico que possibilita ao leitor compreender a história, pois mesmo que a temporalidade se afigure para Johnny uma estranheza, uma instância misteriosa e desvanecedora, a presença da figura de Bruno, a expressão inequívoca do princípio de razão em contraposição à genialidade, configura a preservação do estatuto do tempo implicado no

⁹² SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 4. p.57.

⁹³ SCHOPENHAUER. 2005. p.49.

⁹⁴ Ibid. p.49.

conteúdo. A oposição propulsora fulgura na matriz estrutural do texto cortazariano. E o tempo, como não poderia deixar de ser, é distendido numa espécie de batalha pela captura de sua natureza, de um lado, o esfacelamento, a laceração, a rusga projetada pela perseguição de Johnny, de outro, o relógio bem comportado do crítico.⁹⁵ Em termos schopenhauerianos, o tempo pensado no prisma genial é a negação do tempo, a suspensão, a ruptura com os desígnios da ordem comum da mensuração, por outro lado, a sucessão, o império da primeira raiz do princípio de razão encarnada na figura de Bruno.

A leitura do personagem narrador em conformidade com a teoria do princípio de razão se orienta pelo eixo da racionalidade. Vimos que o desdobramento do entendimento na ação se dá pela noção de prudência e que o conceito comunicado pela linguagem tem sua dinâmica radicada na razão. Essa costura de aproximação entre Bruno e as teorias levantadas por Schopenhauer constitui a primeira face do conflito, a oposição ao gênio, a personificação literária do princípio de razão suficiente. E antes de passarmos ao exame de Johnny e a genialidade, convém destacar também que a ação humana, as decisões, os movimentos deliberados da consciência em função do cumprimento de alguma aspiração pessoal, também encontram na estrutura da *Quadrúplice Raiz* o seu correspondente: trata-se do princípio de razão de agir, a última classe de representações, o processo no qual o sujeito cognoscente volta-se para si mesmo, daí estaremos diante de uma visão interna da causalidade, noutras palavras, a quarta raiz ambiciona alocar como objeto o sujeito do querer: “Aqui o conhecido aparece total e exclusivamente como vontade.”⁹⁶ Nesta etapa pode-se dizer que a arquitetura epistemológica da teoria schopenhaueriana encontra um tipo de extensão que desembocará no campo da ação. Afinal, caberia perguntar: qual o fundamento das ações dos homens? Por que fazemos o que fazemos? Noutras palavras, procura-se pela motivação dos atos, o impulso último que impele o indivíduo a agir desta ou daquela maneira. E trazendo a questão para o âmbito da perseguição, pensemos em Bruno: se buscássemos uma motivação, uma razão pela qual o personagem se mantém na órbita de Johnny, chegaríamos numa resposta clara? E mais do que isso, se pensarmos a descrição do jazzista tipificada tal qual a idealização romântica do gênio, não estaríamos nos aproximando muito mais da apropriação do alheio por parte de Bruno do que da real condição de Johnny Carter?

⁹⁵ Cf. ARRIGUCCI, 1995. p.211.

⁹⁶ SCHOPENHAUER, 2019. § 41. p.311. É preciso deixar claro que a quarta raiz do princípio de razão tem como objeto o sujeito do querer, trata ainda de um problema inscrito na ordem da cognição, da epistemologia pura. A leitura que tecemos em relação à motivação do personagem se dá por meio de uma analogia, ou, se se preferir, de uma dilatação deliberada do alcance desta teoria que, exegeticamente, não se poderia alçar a este ponto.

Conforme destacamos na análise literária, grande parte da tensão narrativa do conto se deve à presença espectral da biografia escrita por Bruno. Nos poucos *takes* em que o narrador esboça algum tipo de inquietação, seu livro sobre Johnny está relacionado. E não são poucas as menções à peça biográfica, trata-se do trabalho do crítico, oferecer ao público uma imagem do artista, basta saber se essa imagem será fidedigna no homem real ou se se desenvolverá em observância ao que público espera. Em todo caso, a motivação de Bruno no que tange à permanência aos arredores de Johnny parece estar muito mais relacionada a uma finalidade egoística do que a qualquer frêmito amistoso ou altruísta. Embora o registro não se dê de forma homogênea, o narrador oscila em relação à sua amizade com Johnny,⁹⁷ há um componente de vaidade que fica muito claro, até arrogância, como no trecho em que o músico inicia sua explanação acerca do livro e Bruno pensa: “Adoto a atitude natural nesses casos, misturando uma aparência de displicente modéstia com certa dose de interesse, como se a opinião dele fosse revelar-me – a mim, o autor – a verdade sobre meu livro.”⁹⁸ Ora, a opinião do biografado pouco importa para biógrafo, como se a peça, a partir do momento que escrita, já não se relacionasse mais com o seu objeto. Vê-se então que a motivação, o desejo de Bruno parece mais relacionado à preservação ou alimentação de seu prestígio enquanto jornalista, crítico e biógrafo do que com a pessoa de Johnny.⁹⁹ “(É preciso falar com Delaunay, seria lamentável que uma declaração imprudente malograsse um saudável esforço crítico que...)” Enquanto escuta o juízo de Johnny sobre a biografia, Bruno já está articulando uma espécie de plano de contenção, preocupado com uma eventual declaração pública; pelo léxico schopenhaueriano, Bruno está prevendo as causas, associando já a repercussão negativa e a queda nas vendas como efeito causado por uma eventual fala imprudente de Johnny.¹⁰⁰

Segundo Schopenhauer, o conhecimento pode se projetar externamente – e nesse sentido jamais se poderá fazer objeto – e também por um direcionamento interno do autoconhecimento, ou, o conhecimento voltado à interioridade. E caberia perguntar: ao voltar

⁹⁷ Existem algumas passagens em que Bruno demonstra o que parece ser um afeto genuíno por Johnny, como no *take* quatro em que Art está prestes a relatar o ocorrido na gravação de *Amorous* e Bruno sente, numa fração de segundo, uma quase alegria que é sucedida pela angústia: “(...) mas depois pensei nas consequências e meu carinho por Johnny me fizeram retorcer o estômago.” (p.42). Também no episódio da morte de Bee no *take* oito, em que Bruno prontamente foi “dar uma força aos amigos” (p.63).

⁹⁸ *Ibid* (p.73.)

⁹⁹ No *take* seis Bruno revela: “Johnny é um homem entre os anjos, uma realidade entre as irrealidades que nós todos somos. E quem sabe não é por isso que Johnny me toca a cara e me faz sentir tão infeliz, tão transparente, tão pouca coisa com minha boa saúde, minha casa, minha mulher, meu prestígio. Meu prestígio, sobretudo. Sobretudo meu prestígio.” (p.55).

¹⁰⁰ Como comenta Arrigucci: “Bruno, o intelectual típico, é capaz de entender dimensão rebelde da busca de Johnny, que vai contra a imagem forjada na biografia e contra sua própria visão de mundo, mas é capaz de vivê-la. Desconcertado por ela, percebe a falsidade do que toma por realidade, mas teme arriscar-se na perseguição” (1995, p.255).

a percepção para si mesmo, quando o sujeito cognoscente faz do próprio interior objeto de sua percepção, o que ele encontra? A resposta é objetiva e tipicamente schopenhaueriana, a saber, o desejo.¹⁰¹ O sujeito do conhecimento faz-se sujeito do querer, a massa volitiva que impulsiona as ações, o influxo desejante que move o mundo, a querência mesma identificada pela própria cognição no interior de si mesmo. Tal como se lê no texto da *Quadrúplice Raiz*: se olharmos em nosso interior, nos encontramos sempre querendo, haverá sempre uma centelha de desejo habitando o recôndito do homem.¹⁰² E as implicações filosóficas desta quarta classe de representações são vastas, pois aqui se encontra talvez o início da leitura cerrada que o pensador fará acerca da vontade irradiada nas ações humanas, do sofrimento, do egoísmo e da dor.¹⁰³ Mas aqui trata-se apenas do germe, da disposição inicial, porque, a nosso ver, não é o querer em si que está sendo teorizado, mas a intelecção interior dessa querência, o correlato subjetivo do princípio de razão de agir é o sentido interno ou a autoconsciência:

Em toda resolução percebida, tanto nos outros quanto em nós mesmos, consideramos lícito perguntar: “por que?”; isto é, pressupomos necessariamente que tenha sido precedida por algo do qual ela resultou, o que denominamos a razão, mais precisamente o motivo da ação dela resultante. Sem isso, essa ação era tão impensável para nós como o movimento de um corpo inanimado sem impulso ou tração..¹⁰⁴

Seria então legítimo nosso questionamento acerca das ações de Bruno? No âmbito dessa quarta raiz qualquer ação humana pode ser problematizada nesse sentido, uma vez que nada é sem uma razão suficiente pela qual é, eis aí a síntese de todo o projeto da *Quadrúplice Raiz*. Contudo a questão não é tão simples. Estamos associando a motivação principal de Bruno ao sucesso da biografia, no entanto, estaríamos aqui falando em uma motivação absolutamente consciente, deliberada e intencional. O que se segue é que para adequarmos essa relação, precisaríamos percorrer uma série de mediações e motivações ramificadas umas das outras para alcançar finalmente esse juízo simplório: “A permanência de Bruno na companhia de Johnny tem como motivação principal a continuidade de seu trabalho biográfico.” A origem de uma motivação é profunda, pois o motivo figura ali no núcleo da primeira raiz, em meio à lei de causalidade, de modo que a sucessão e ordenação dessas causas são definidas convenientemente por Schopenhauer como *qualitae oculatae*, ou seja, a dinâmica do

¹⁰¹ Cf. SCHOPENHAUER, 2019. §42 p.317.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ “(...) assim também esta quarta classe de objetos para o sujeito – portanto, a vontade percebida em nós – relaciona-se com a primeira classe. Essa compreensão é a pedra fundamental de minha metafísica inteira.” (ibid. p.321).

¹⁰⁴ Ibid. §43 p.310.

encadeamento das causas é basicamente inexplicável: “Não se passaria melhor com nossa compreensão dos movimentos e das ações dos homens, e nós veríamos também estes serem suscitados, de maneira inexplicável, por suas causas (motivos), se não nos tivesse sido aberta a compreensão do interior do processo”¹⁰⁵ O interior do processo em que as causas são geradas não nos é acessível, assim, a intelecção de sua natureza se torna impossível e podemos, no máximo, no caso dos seres humanos, reconhecer a motivação que impulsiona o ato, mas não somos capazes de capturar, digamos, sua raiz mais entranhada na dinâmica da causalidade. Assim, quando dizemos que a motivação de Bruno está relacionada à escrita da peça biográfica, à manutenção de seu prestígio, a tentativa de monetizar a tragédia alheia, tudo isso figura num plano um tanto epidérmico de análise, uma vez que o enraizamento da ação, implicada lá pelas profundezas da causalidade não poderá ser desvendada. O que se sabe é que o desejo está lá, pois é a vontade que habita o interior do homem e sua natureza ilógica e perpetuamente desejanse parece desencadear a engrenagem do desejo.¹⁰⁶ No caso de Bruno, podemos dizer que as motivações que orientam seus atos são todas ambientadas no campo da razão, da prudência, do cálculo; mas se quiséssemos mergulhar de forma mais aguda na psique do personagem pelo pensamento schopenhaueriano, nos veríamos diante de um tipo de aporia, pois as causas a partir das quais se desdobram os motivos não permitem o acesso da intelecção humana no que tange ao seu funcionamento interno, assim, poderíamos apenas presumir a motivação mais imediata, mas não a razão profunda, nesse caso já estaríamos adentrando os terrenos de uma teoria do caráter.¹⁰⁷

Vimos então nessas breves considerações que o personagem narrador pode ser pensado em paralelo ao princípio de razão suficiente. Nossa intenção foi apresentar uma justaposição da construção psicológica do personagem cortazariano em relação à teoria do princípio de razão. Esse esforço se justifica porque uma das forças motrizes deste exame é a questão dos contrastes, das duplicidades, das alocações opostas de polos teóricos em face dos personagens. Procuramos pensar a figura de Bruno como aparentado ao princípio de razão, dada sua natureza logicizante, sóbria, racional. E justamente devido a essa compleição

¹⁰⁵ Ibid. (p.319).

¹⁰⁶ Como escreve Schopenhauer no §44 da *Quadríplice Raiz*: “Mas é a vontade do indivíduo que põe em atividade todo esse mecanismo ao impelir o intelecto, de conformidade com o interesse, isto é, com os fins individuais da pessoa, a procurar para suas representações presentes aquelas que com elas são irmanadas pela lógica ou pela analogia, ou tem com elas vizinhança espacial ou temporal.” (p.260)

¹⁰⁷ Ou seja, se as ações dos homens são determinadas por seu caráter a pergunta se transferiria para a formação deste. Na filosofia ética de Schopenhauer, distinguem-se três formas tipos de caráter: O caráter inteligível, decorrente diretamente da vontade; o caráter empírico, que é o caráter inteligível espreado no tempo; e o caráter adquirido, oriundo d com o mundo. Ver no Livro IV do *Mundo...* §54 p.388-391.

modelar é que a função do narrador se erige, assim, como a narração se assenta sobre a expressão de sentenças logicamente ordenadas, procuramos legitimar a legibilidade do personagem numa perspectiva de paralelismo às raízes do princípio de razão, ainda que se trate sempre de um tipo de analogia. A análise de Bruno encerra uma tentativa de desenvolvimento preambular, uma vez que o objeto mesmo de nossa pesquisa é a figura de Johnny, protagonista e centro nervoso do relato, assim como no conto todos os elementos acabam recaindo na figura do jazzman, a música, o tempo, a biografia, a perplexidade, tudo é, em última instância, sobre Johnny. Aqui também tudo que foi desenvolvido até então teve como intenção preparar o terreno para a análise de Johnny Carter a partir da metafísica do belo. Ainda que Bruno seja literariamente fundamental, uma peça chave, mesmo ele não poderia ter sido construído como interlocutor se não fosse pela figura de nosso músico genial.

No fundo somos um bando de egoístas, sob o pretexto de cuidar de Johnny o que fazemos é salvar nossa ideia dele, preparar-nos os novos prazeres que Johnny vai nos dar, fazer brilhar a estátua que erigimos juntos e defende-la custe o que custar. O fracasso de Johnny seria mau para o meu livro (de uma hora para outra sairá a tradução para o inglês e para o italiano) e provavelmente de coisas desse tipo está feita uma parte do meu cuidado com Johnny.¹⁰⁸

¹⁰⁸ CORTÁZAR, 2012. p.38-39.

PARTE II: JOHNNY CARTER E A METAFÍSICA DO BELO.

2.1: A genialidade através do Princípio de Razão: O problema da narração e a construção de Johnny Carter.

O exame de um conto cujo eixo estrutural, dinâmico e narrativo é o dualismo conflitante entre dois personagens, corre sempre o risco de se dissolver numa análise frágil compartimentando de forma maniqueísta os partícipes da história. É certo que em *O Perseguidor* o conflito entre Bruno e Johnny funciona como força motriz da narrativa, mas muito além de qualquer dualismo simplório, as diferenças entre o personagem-narrador e o personagem-protagonista não se esgotam em suas funções puramente narrativas, ao contrário, há uma tensão contínua que se desdobra tanto no plano literário como também no âmbito filosófico que Cortázar quis alcançar. Poderá se dizer, com justiça, que a dialética forjada no dualismo Bruno-Johnny, e o violento sobrevoos que ambos empreendem por sobre questões de ordem abertamente metafísicas, funcionam como o núcleo teórico, como fundo¹⁰⁹, a partir do qual a técnica composicional se deposita na forma e nos fornece o conto propriamente dito. Nesta segunda parte de nosso exame, adentraremos o campo estritamente estético e passaremos – sempre orientados pelo pensamento schopenhaueriano – a ler o personagem de Johnny Carter, segundo a caracterização que Schopenhauer nos oferece acerca da figura do gênio. Nos deslocaremos, por assim dizer, do primeiro polo da teoria da Representação, isto é, o princípio de razão suficiente, que no conto se personifica e se expressa na figura do narrador-personagem, para o polo oposto, o conhecimento da Ideia, a intuição estética, a figura do gênio que, na narrativa em questão se ergue na figura de Johnny Carter.

No entanto, para que possamos trafegar com alguma desenvoltura pela filosofia estética de Schopenhauer e identificar sua expressão na letra de *O Perseguidor*, algumas advertências

¹⁰⁹ Cortázar se utiliza em diversos ensaios do termo “fundo” para se referir ao “conteúdo” ou a “matéria” do narrado. No que diz respeito à problemática matéria e forma, o fundo corresponde à matéria. Destaque para o trecho do ensaio *A Situação do Romance* em que o autor explora a questão: “É provável que ninguém jamais resolva a questão do fundo e da forma, pois, tão logo se demonstra que é um falso problema, as dificuldades aparecem de um outro ângulo. Se é verificável que a expressão acaba sempre por refletir qualitativamente o conteúdo, e que toda escolha maniqueísta em prol de uma ou de outra leva ao desastre na medida em que não há dois termos, mas sim, um contínuo (o que não impede, como estamos vendo hoje, que este contínuo seja mais complexo do que parecia), também cabe dizer que para atingir o estado da escrita que mereça ser chamado de literário não basta ter enchido resmas brancas ou azuis sem outro cuidado que a correção sintática ou, no máximo, um vago sentimento das correções eurrítmicas da língua.” (CORTÁZAR, 2013. p.195)

podem ser suscitadas. Tal como vimos ao longo de toda a primeira parte, Bruno encarna a figura do princípio de razão, tanto em sua compleição como personagem ativo, partícipe da história, como no que se refere ao ofício de narrar, pois uma vez que cabe ao personagem apresentar os fatos, ordená-los espacial e temporalmente, fundamentar descrições e tecer suas percepções pessoais acerca do contexto, afirmamos que o leitor chega até o universo de Johnny por intermédio de Bruno, ou seja, conhecemos um polo através de outro, de alguma forma o narrador conduz a história, ordena seu ritmo e apresenta as características do conteúdo narrado a seu modo, ou seja, sendo fiel aos atributos introjetados na construção de seu personagem. Dessa forma, estaríamos já diante de uma primeira dificuldade, pois a figura genial de Johnny, só nos seria acessível por meio da sobriedade logicizante de Bruno, em termos schopenhauerianos, buscaríamos alcançar o estatuto do gênio por meio do princípio de razão, o que nos leva novamente ao problema da linguagem e da insolubilidade deste paradoxo que se estabelece no interior da filosofia estética de Schopenhauer. Ora, como a genialidade pressupõe a supressão do princípio de razão, logo, uma série de postulados fundantes da teoria do conhecimento de Schopenhauer seria comprometida, a relação sujeito-objeto, por exemplo, que no princípio de razão se circunscreve na órbita do *principium individuationis*, no procedimento genial se desvaneceria na figura do puro sujeito do conhecimento, assim, desvaneceria também a dinâmica comum de intelecção do mundo como representação e conseqüentemente seu modo de expressão: os conceitos. Noutras palavras, para alcançarmos a genialidade de Carter, sua disposição ao mundo puramente objetivo e a dissolução das categorias vinculadas ao princípio de razão precisaremos, necessariamente, tomar como meio a precisão narrativo-conceitual empregada por Cortázar na caracterização de Bruno, ou seja, é necessário que utilizemos a escada antes de a jogarmos ao chão.¹¹⁰

Não se trata de alarmar qualquer embargo ou impossibilidade ante este problema, trata-se apenas de algo que deve ser considerado, que deve se ter em mente ao pensarmos o aspecto genial. E é verificável no desenvolvimento do conto como Bruno aparenta observar “de baixo” a grandeza de Johnny, em mais um paradoxo, segundo as reflexões empreendidas pelo narrador, a genialidade do jazzista o impediria de conceber sua condição de gênio, ou, de forma ainda mais dramática, as disposições de espírito características do homem de gênio o tornariam francamente indiferente a qualquer qualidade ou defeito, de forma que somente pelo seu oposto esta genialidade seria vislumbrável. Como se o excesso de luz tornasse cego o ponto de dispersão. Com Schopenhauer, afirmaríamos que o princípio de razão teria

¹¹⁰ Referência à conhecida imagem utilizada por Wittgenstein no §6.54 do *Tractatus*.

necessariamente de ser usado como meio, como instrumento para capturar a genialidade, uma vez que o gênio por si mesmo se despe deste mesmo princípio por sua própria condição de gênio. Johnny Carter não saberia descrever a si, pois sua forma de expressão é abissalmente mais elevada e mais densa, Bruno, por sua vez, lida com os conceitos – note-se bem que Bruno não é um poeta, é um jornalista, estaria, na hierarquia das artes de Schopenhauer, mais próximo do historiador¹¹¹ – e por deter o destro manejo das palavras, das representações de representações, se torna o narrador mais confiável, pois a genialidade do músico chegará a nós por meio de sua reprodução, do encadeamento estruturado de acordo com as propriedades empregadas por Cortázar na forja de seu narrador.

Sou um crítico de jazz bastante sensível para compreender as minhas limitações, e percebo que o que estou pensando está abaixo do plano em que o pobre Johnny trata de avançar com as suas frases truncadas, seus suspiros, suas raivas súbitas e seus choros. (...) Penso melancolicamente que ele está no princípio de seu sax enquanto eu vivo obrigado a me conformar com o final.¹¹²

A confissão do narrador deixa claro como este se vê em relação a Johnny. Como é característico no desenvolvimento estrutural da narrativa, há aqui um duplo movimento, o primeiro de resignação, donde se reconhece o abismo que separa a mente comum, protocolar, procedimental dele mesmo da dinâmica derramada e dramática que marca o comportamento de Johnny, notemos as características escolhidas por Bruno para *destacar, suspiros, raivas e choros*, a paixão projetada na figura do homem, e mesmo assim o narrador admite que aquilo que pensa está abaixo do plano em Johnny avança, ou seja, embora se tratem de duas linguagens opostas – princípio de razão e genialidade – é necessário a primeira para perceber e mesmo destacar a segunda, ao passo que a segunda pouco necessita da primeira, a não ser para sua descrição e enquadramento em categorias descritivas, pois é esse mesmo senso racional, analítico e, digamos, científico que torna Bruno ciente das próprias limitações e o faz

¹¹¹ Aqui é interessante pensar também na possibilidade de ler os personagens de acordo com o §51 *do Mundo...* Nesse sentido Bruno estaria mais próximo do historiador por lidar com o registro temporal da saga humana, com circunstâncias ligadas ao devir, pois ainda que o personagem seja o biógrafo de um gênio e lide com a genialidade, seu modo de expressão e de registro não fazem dele um artista, ainda que se possa tecer - com a figura poeta - algumas aproximações: “A experiência pessoal é a condição indispensável para a compreensão tanto da poesia quanto da história, pois é, por assim dizer, o dicionário da língua falada por ambos.” (SCHOPENHAUER. 2005. p.232.) O poeta aqui seria o próprio Cortázar, que por meio da escritura de sua narrativa sondaria não apenas essa história, alocada neste lugar, sobre esse homem, mas a própria Ideia de humanidade, o universal da existência trágica por meio da história de Johnny. A partir disso cabe reiterar que, se tratarmos Cortázar como poeta (no sentido de ser detentor de uma poética), será sempre legítimo tomarmos a dinâmica de *O Perseguidor* como expressão real do gênio e do homem comum, uma vez que esses figurariam como arquétipos de Ideias determinadas. Mas o corpo desta pesquisa não intenta tal procedimento, nossa intenção é ler o personagem Johnny Carter à luz da filosofia estética schopenhaueriana.

¹¹² CORTÁZAR. 2012. p.17

lamentar a necessidade de conformismo, pois enquanto ele está no final, no esgotamento da percepção daquilo que Johnny poderá fazer com sua arte, este, o artista, não encontra limites para suas possibilidades criativas, o que nos faz evocar o conhecido trecho de Schopenhauer: “Para o homem comum, a faculdade de conhecimento é a lanterna com a qual ilumina o seu caminho, para o homem de gênio, o sol com o qual ilumina o mundo.”¹¹³

Teremos a oportunidade de examinar de perto a caracterização que Schopenhauer nos oferece do gênio, aqui, no entanto, já é possível que tenhamos uma ideia da distância que separa essas duas linguagens, o filósofo fala acerca de maneiras de ver a vida, distingue os olhares do gênio e do homem comum, ora, Bruno, muito embora seja o homem comum nesta perspectiva, não deixa de demonstrar, paradoxalmente à resignação, também certo sentimento de superioridade, a adição do substantivo “*melancolicamente*” denota o pesar de um homem racional e prudente ante o desterro do gênio autodestrutivo que não sabe se movimentar no jogo da vida prática. E é essa a discussão que objetivamos levantar aqui nesses primeiros desenvolvimentos, pois ainda que estas linguagens, estas perspectivas ontológicas figurem em planos tão diametralmente opostos, o princípio de razão, essa lanterna do conhecimento ainda é necessária para nos fazer chegar ao sol, de forma que é esta mesma lanterna que permite a Bruno ter ciência de sua condição e vislumbrar o sol que ilumina o mundo. E aqui também há uma questão pertinente que é o interesse pessoal do narrador na caracterização de Johnny como esse gênio maldito, tal como vimos no final da primeira parte, as mediações entre Bruno e Carter não são simples, ao contrário, há um complexo feixe de entrecruzamentos radicados no movimento pendular que vai do princípio de razão para a genialidade, da vontade objetivada para a Ideia, tudo isso transpassado pela dinâmica musical impingida na narrativa, por isso mesmo afirmamos que a simples divisão genérica entre Bruno racional e Johnny genial não daria conta do problema, ainda que esta cisão seja legítima e necessária, mas não se pode esgotar o conto a partir dela, uma vez que trazem uma série conflitos que se embaralham no decorrer do relato e no núcleo da filosofia estética de Schopenhauer. Pois para pensarmos Johnny e o homem de gênio, vinculado aos problemas inerentes à abordagem schopenhaueriana – o puro sujeito do conhecer, a Ideia, a música... - precisamos ter ciência de que as faculdades do princípio de razão nos são necessárias até mesmo por uma questão lógica para alçarmos à esfera da metafísica do belo.

¹¹³ SCHOPENHAUER, 2005. §36 p.257.

2.2: Psicologia da Genialidade: A Caracterização de Johnny Carter.

No livro do *Mundo...* a teoria da representação nos é apresentada em dois grandes desenvolvimentos, o primeiro, no livro I, enquanto submetida ao princípio de razão, isto é, objeto da ciência, e no livro III, já liberta das categorias do princípio de razão, ao que Schopenhauer alocará na esfera da Ideia platônica, como objeto da arte. É certo que o filósofo constitui uma teorização peculiar da arte e dos elementos que a cercam e a constituem, a própria ressignificação da Ideia figurando como escopo do artista demonstra um esforço metafísico para pensar a estética não apenas como um conjunto de saberes relativos ao fazer artístico e as cercanias da beleza, mas como um exercício de captura das essências, uma dinâmica que permite ao homem livrar-se do serviço da Vontade, se despir das categorias que o individualizam no tempo e espaço e imiscuir-se ao objeto intuído artisticamente. Trata-se de um tipo de dissolução da relação sujeito-objeto, noutras palavras, uma elevação. O contínuo movimento volitivo que move o mundo age também no homem, nas demandas fisiológicas, na sexualidade e nos apetites, também no querer cotidiano e nos grandes objetivos existenciais radicados no egoísmo, a Vontade não cessa nunca de desejar, o homem é lançado em meio a esta tormenta e é cativo do serviço da Vontade, como na célebre formulação schopenhaueriana: “para cada objetivo alcançado, restarão pelo menos outros dez que jamais o serão”,¹¹⁴ diante dessa fórmula que beira o trágico, restaria perguntar sobre um possível quietivo, um descanso, uma interrupção no giro da roda de Íxion que permitiria ao homem uma espécie de alívio ante este cenário, a resposta seria direta e objetiva: a arte. O contemplar artístico pressupõe essa interrupção, na aguda definição que Schopenhauer nos oferece, a arte consiste na consideração das coisas independente do princípio de razão, ora, uma vez que o tempo, o espaço e a causalidade não atuam nesse novo processo de intelecção, os eflúvios da vontade cessam, todo o sofrimento oriundo da não-satisfação dos anseios encontram um quietivo, ainda que efemeramente, a arte fornece ao homem uma maneira de acessar a Ideia, as essências, esses arquétipos universais a partir dos quais os particulares se forjam. No entanto, a pergunta que agora nos é pertinente será acerca do artífice da arte, ou seja, o homem de gênio, quais seriam as propriedades do gênio e o procedimento adotado por ele para iluminar o mundo? Em nosso exame, o personagem de Johnny Carter reúne algumas dessas propriedades e pode ser lido de acordo com a caracterização schopenhaueriana da genialidade.

¹¹⁴ Cf. SCHOPENHAUER. § 38. 2005. p.266.

Quem tem em mãos uma impressão de *O Perseguidor* se deparará, antes de qualquer coisa, com a dedicatória: *In memoriam Ch. P.* O gosto de Julio Cortázar pelo jazz é conhecido, a influência deste gênero na produção do escritor portenho é amplamente estudada, sobretudo neste conto que buscamos empreender análise, a estrutura, o ritmo, o fraseado, os tempos verbais e os elementos composicionais em geral são forjados para gerar uma espécie de *aura jazzística*. O personagem Johnny Carter é, obviamente, Charlie Parker. É importante asseverar esta relação uma vez que operaremos o exame de Carter segundo os elementos da filosofia estética schopenhaueriana e, em alguns momentos, teremos de distinguir entre o personagem e o músico real, no entanto, nossa proposta aqui é trabalhar a narrativa, logo, a referência será sempre o personagem, porém, como o conto é inteiramente perpassado por episódios biográficos, pois, nas palavras de Arrigucci, Cortázar toma a biografia de Parker como matéria informe e a plasma perscrutando as dimensões mais profundas e mais vivas¹¹⁵, é importante pensarmos que a expressão do genial aqui se deixará identificar a partir do personagem, da criação de Cortázar, ainda que, vez ou outra, recorramos a referências externas, recurso que, se utilizado, será devidamente apontado.

A descrição que Schopenhauer vai apresentar do gênio não escapa aos moldes de um romantismo, a ideia de uma suspensão da realidade fenomênica e o livre pairar pelo reino das essências remete a uma tradição de tinta abertamente weimariana. Cortázar, por sua vez, tem lá suas relações com o romantismo, expresso de forma bastante colorida no conhecido ensaio sobre o poeta John Keats.¹¹⁶ Não caberá aqui a discussão acerca das intenções do escritor portenho quanto a composição do personagem, mas sim a análise rente, o exame conceitual das características que Johnny expressa ao longo da narrativa em paralelo com a elaboração schopenhaueriana.

O que vemos em *O Perseguidor* é um músico em decadência, a típica alma atormentada por uma série de perplexidades e questionamentos que parecem não ser alcançáveis. Acompanhamos no painel composto por Cortázar os últimos dias de um *jazzman* detentor de um enorme talento criativo, mas que em questões práticas relacionadas ao procedimento cotidiano torna-se quase uma criança.¹¹⁷ O tempo se revela sua primeira e talvez maior inquietação, o tempo em si, a passagem do tempo, tudo que se refere ao tempo e sua

¹¹⁵ Cf. ARRIGUCCI. 1995. p.200.

¹¹⁶ Considerado o ensaio mais “acadêmico” de Cortázar, foi publicado pela primeira vez em 1967 no volume *A Volta ao Dia em 80 Mundos*. Também consta no segundo volume da publicação *Júlio Cortázar: Obra Crítica*, editora Civilização Brasileira, organizado por Jaime Alazraki e mais recentemente ganhando nova tradução de David Arrigucci Jr. Pela editora Perspectiva em *Valise de Cronópio* de 2013.

¹¹⁷ Cf. SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 31. p.474.

ordenação, exercem sobre o personagem um profundo incômodo, tal como se vê desde o primeiro *take*, com a pergunta de Bruno acerca do próximo concerto, com o tempo transcorrido entre a última visita e a atual, com a complexidade característica desta temática.¹¹⁸ É possível afirmar que o desconforto e o sentimento de aporia que perpassa o personagem em relação a dinâmica temporal se dá em função do estranhamento em relação ao princípio de razão, ora, o tempo, assim como o espaço e a causalidade figuram na ordem do homem comum, orientado pelo princípio de razão, o oposto da genialidade, Johnny, enquanto gênio munido de enorme capacidade de elevar-se por sobre a realidade ordinária, não entende, não se sente projetado neste tempo que lhe escapa.

A aversão do gênio em direcionar sua atenção ao conteúdo do princípio de razão mostra-se primeiro em referência ao fundamento de ser, enquanto aversão à matemática, cuja consideração segue as formas mais gerais do fenômeno, espaço e tempo, as quais são apenas figuras do princípio de razão.¹¹⁹

O fragmento de Schopenhauer é objetivo ao afirmar a dificuldade do gênio em direcionar sua atenção ao conteúdo do princípio de razão, tal como Carter, o gênio que o filósofo descreve tem no fundamento de seu ser uma espécie de inadequação às formas gerais do fenômeno, isso fica evidente no contraste com Bruno, pois o músico fala por metáforas, divaga pelas pautas, e não dispõe o tempo da mesma forma que o homem comum, ao contrário, encontra maneiras de pensa-lo para além da sucessão, ultrapassa a concepção temporal como sequência contínua e embaralha sua disposição, tal como no episódio do ensaio, um dos relatos encravados no texto como um pequeno conto dentro do conto, onde Johnny se desespera e grita que “Isso eu estou tocando amanhã!” ou seja, não há uma noção exata de presentificação, nem de conteúdo pregresso, nem de futuro, ainda que seu ímpeto de criação se movimenta no sentido de superar a estética musical presente, isto é, sua atividade genial e criativa não se desdobra numa perspectiva de isolamento temporal absoluto. O tempo é colocado em questão, mas tendo em visto sempre o seu ultrapassamento, esta superação não é deliberada, uma vez que o tempo, fugidio e inconstante, não é apreendido pelo personagem segundo as vias comuns submetidas ao princípio de razão, no entanto, essa concepção se tornará problemática se operarmos o escrutínio do procedimento genial, porque a abolição do tempo não é possível quando pensamos na música, o próprio Schopenhauer reconhece que o

¹¹⁸ Cf. CORTÁZAR. 2012. p.8.

¹¹⁹ SCHOPENHAUER. 2005. §35. p.258

tempo ainda vige, mas não especifica a natureza desta temporalidade e quais as suas implicações no que tange ao puro sujeito do conhecer, mais adiante, quando abordarmos especificamente a música na hierarquia das artes schopenhaueriana, voltaremos a trazer o assunto, por hora, interessa-nos estabelecer que o estranhamento de Johnny em relação ao tempo é provavelmente o indicador mais veemente da natureza genial do personagem, tanto pelo caráter paradigmático da temporalidade enquanto forma do princípio de razão, como também pelo contraste em relação a seu interlocutor, no caso do jazzista, afirmações como: *a música ajuda a entender melhor o tempo* ou *a música me tirava para fora do tempo*¹²⁰, indicam a necessidade do gênio de se elevar, de superar a pura sucessão e dissolver os grandes veios da inteligência comum pautada no princípio de razão.

O estranhamento do tempo nos aparece como o primeiro e mais agudo apontamento de que Johnny se aparenta à concepção schopenhaueriana da genialidade. Mas a própria compleição psicológica do personagem nos leva a pensar que a figura de Johnny pode funcionar como a expressão literária de uma arquitetura filosófica, uma vez que a fundamentação da teoria do gênio é repleta de ilustrações e Schopenhauer não hesita em repetir diversas fórmulas para afixar o atributo da genialidade. É necessário estabelecer que o procedimento genial não indica nenhuma forma de transcendência, não se trata de um trabalho demiúrgico¹²¹ onde a Ideia é contemplada e posteriormente plasmada na matéria, o alcance desta realidade elevada se dá por meio da incursão objetiva no mundo, na realidade mesma. É certo que Schopenhauer chega a usar a expressão “outro mundo”¹²², porém, este outro mundo só é possível à medida em que mergulha no mesmo mundo que está diante de todos, o que ocorre é que a enorme capacidade de compreensão objetiva do real, ou seja, a faculdade genial de conceber as coisas a partir de suas Ideias e, assim, acessá-las de modo puro e distinto, confere ao espírito genial o estatuto de oferecer à vista do homem comum o retrato das Ideias por meio de seus olhos, o gênio empresta a clareza de sua visada aos que contemplam sua arte. E é o que se expressa nas linhas de *O Perseguidor*, o roteiro que Cortázar nos oferece transcorre no mesmo ambiente, com os mesmos personagens, lidando com questões semelhantes relativas à música, mas apenas Johnny recebe e lida com as

¹²⁰ CORTÁZAR. 2012. p.17

¹²¹ Sobre isso, escreve Cacciola: “O gênio não é o demiurgo, que toma o lugar da divindade ou é inspirado por ela, mas o intérprete da vontade, o seu tradutor, tal como das forças naturais que expressam as ideias, tal como em Kant ele é um favorito da natureza.” CACCIOLA, Maria Lúcia. *Sobre o gênio na estética de Schopenhauer*.

¹²² No Cap. 31 dos *Suplementos* Schopenhauer escreve: “o gênio, por sua vez, contempla um outro mundo, diferente de todos os outros, embora apenas na medida em que penetra mais profundamente o mundo que está diante dos demais, porque o mesmo expõe-se em sua cabeça de modo mais objetivo, por conseguinte, mais pura e distintamente.” (SCHOPENHAUER. 2015. p.451)

questões de forma diferente, carregado de uma potência e intensidade que não são atributo de homens comuns, pois sua capacidade de conhecimento se desenvolve – tal como uma verdadeira anomalia da natureza – muito além daquilo que é padrão para o serviço da vontade, daí decorre sua notória excentricidade e o comportamento errático que equilibra (ao mesmo tempo em que desarmoniza) a narrativa agindo de forma intuitiva, espontânea e inusitada. Mas mesmo o gênio ainda é produto da natureza, não se trata de um ser iluminado misticamente, mas de uma criação decorrente da Vontade, não ordinariamente, é certo, mas ainda assim é extraído dela, como tudo, porém, goza da capacidade de traduzi-la na forma de arte, o gênio, embora seja produto da Vontade é também o seu mais fiel intérprete, à medida que contem no modo de ser a objetividade que é necessária para a leitura fiel da natureza íntima do mundo. A interpretação e a expressão artística do real só poderão ser operadas pelo gênio, sendo por intermédio da Ideia, ou, como no caso do nosso gênio em questão, por nenhum intermédio, ou seja, a música, a genialidade musical. Nas palavras de Jair Barboza:

O gênio é absoluta impessoalidade, subtração a servidão da vontade, negando-a, é abandono integral aos olhos, que não são mais seus e direcionados ao individual – “parte ínfima” na torrente fugidia do tempo -, sim os do universo. O gênio: esquecimento dos interesses, dissolução no intuir. Contra a satisfação dos impulsos que nunca atingem um fim final, libertação dos empenhos visando a satisfação de uma miríade de desejos, impossíveis, por natureza, de o serem, ou seja, o modo de conhecimento estético traz a liberdade, expulsa a vontade da consciência, nela assentando o puro sujeito do conhecimento destituído de vontade.¹²³

Embora seja uma expressão forte, expulsar a vontade da consciência é um modo de ilustrar o processo, pois a quietude propiciada pela experiência estética embarga o contínuo influxo volitivo que se deposita sobre o homem de modo que o desinteresse, a ruptura no círculo de relações que lança o homem na tormenta das paixões e desejos, se interrompe. Justamente pela natureza inquieta, o homem de gênio acaba por ser acossado de forma mais aguda pelos afetos e por isso mesmo a busca – perseguição – desta quietude se torna mais adensada, e novamente o tempo se ergue como problema, pois a duração da experiência estética é limitada, um concerto tem início e fim, uma pintura não pode ser contemplada *ad infinitum*, um poema tem suas últimas estrofes, ou seja, o tempo dessa experiência essencial pode ser mensurado, no entanto, um dos desdobramentos da intuição estética é justamente a suspensão do princípio de razão, logo o tempo também desvaneceria nesse processo, como

¹²³ BARBOZA. 2001. p.70.

veremos adiante quando tratarmos do puro sujeito do conhecimento e da Ideia, trata-se de um tipo de aporia que Schopenhauer não resolve plenamente; à nós, no que tange a análise de Johnny Carter, soa ainda mais emblemático, pois o protagonista que se debate com o tempo e sua inexorabilidade não é capaz de abarca-lo em sua consciência, de decompor suas partes e compreendê-lo, a música, como ele próprio afirma, ajuda um pouco, mas não encerra a questão. Em Schopenhauer, embora haja explícitas indicações de uma dissolução do espaço-tempo quando sob a vigência do puro sujeito do conhecimento, não há uma explicação clara sobre a questão da duração, do transcorrer, da mensuração do tempo que, embora opaco e obscurecido, ainda marca o início e o fim de uma execução artística.

O caráter excêntrico da genialidade é abundante no retrato de Johnny. Desde a inusitada cena ao final do primeiro *take*, onde o músico se coloca inteiramente nu para o espanto de Bruno,¹²⁴ até a icônica passagem da gravação de *Amorous*, no *take* três, onde Johnny aparece com muitas horas de atraso, espalha pelo chão do estúdio as folhas que juntara num parque e põe-se a falar em coisas que não parecem fazer qualquer sentido¹²⁵, o personagem parece ser a síntese da construção psicológica do gênio schopenhaueriano:

Todos sabem que é raro encontrar grande genialidade que se depara com racionalidade proeminente, mas antes, pelo contrário, indivíduos geniais muitas vezes estão submetidos a afetos e veementes e paixões irracionais. O fundamento disso, todavia, não é fraqueza da razão, mas em parte energia incomum do fenômeno todo da vontade que é o indivíduo genial e que se exterioriza mediante grande veemência de todos os atos volitivos; em parte também reside no fato de, no gênio, o conhecimento intuitivo ser preponderante, em relação ao abstrato, por meio de sentidos e entendimento. Daí a decidida orientação ao que é intuitivo, sendo a impressão deste conhecimento tão enérgica que ofusca os conceitos incolores, o agir não sendo mais orientado por tais conceitos, mas por aquela impressão, tornando-se assim irracional. Em virtude disso, a impressão do presente é bastante poderosa sobre o gênio, arrasta-o para o irrefletido, o afeto, a paixão.¹²⁶

Os afetos veementes e paixões sintetizam o comportamento errático de Johnny Carter. Mas não se pode negar que há aí também um componente de sofrimento, o músico é submetido todo tipo de vicissitude em função do modo como se coloca diante da vida,

¹²⁴ O narrador dispõe a cena nesses termos: “Conhecemo-nos bastante e um homem nu não é mais do que um homem nu, mas de qualquer modo Dédé teve vergonha e eu não sabia como fazer para não dar a impressão de que o que Johnny estava fazendo me chocava.” (p.27)

¹²⁵ Cf. CORTÁZAR, 2012. p.43.

¹²⁶ SCHOPENHAUER. 2005. §36 p.259.

passando pelas interações, o descontrole, o desconforto frente a procedimentos comuns da vida prática. A grande veemência dos atos volitivos que Schopenhauer aponta¹²⁷ parece funcionar como um princípio de motricidade das atitudes de Johnny, longe de configurar qualquer paradigma ético na acepção restrita do termo, a índole genial o arrasta com violência por entre os afetos, de modo que a intensidade depositada na percepção dos dias, das coisas, dos dilemas, é muito maior do que a do homem comum. O sofrimento é humano e é universal, Schopenhauer não exime ninguém das dores do mundo, da frustração, do tédio, da perplexidade de uma existência que será sempre desejo insatisfeito, seja o homem lastrado pelo princípio de razão; seja o gênio em seu esplendor criativo, este último, paradoxalmente, tem em si a capacidade de se elevar por sobre os eflúvios volitivos, entretanto, os sente e os recebe com muito mais furor e violência. Apenas o santo¹²⁸ poderia – com muitas ressalvas – se comparar ao gênio, pois ambos negam a Vontade e se elevam por sobre ela, o santo, porém, mantém o estado quietivo e o estabelece de forma contínua, o gênio oscila; o puro sujeito do conhecimento não permanece e dura apenas o tempo em que a contemplação transcorre e retorna ao estado natural de desejo, sofrimento e tédio, mesmo que esta relação entre duração, mensuração e finitude seja problemática no que tange à negação da Vontade, dado que as amarras do princípio de razão seriam dissolvidas no processo de negação.

Não se pode ignorar o movimento interno da filosofia schopenhaueriana que aproxima a esfera estética daquilo que Alexis Philonenko chamará de *fenomenologia da vida ética*,¹²⁹ ou seja, o campo da ação, onde se realiza empiricamente o caráter inteligível radicado na vontade. Ainda que se resguarde o caráter descritivo da ética em Schopenhauer, o procedimento beatífico a que tenciona sua teoria vislumbra uma suspensão da realidade fenomênica e o estabelecimento da intuição generalizada do mundo a partir de seus universais, a negação da Vontade conduz o santo à supressão definitiva do mundo e seus

¹²⁷ Há uma interessante passagem nos *Suplementos* onde o filósofo escreve: “de modo algum semelhante separação deve ser atribuída ao fato de o gênio ser acompanhado de uma menor intensidade volitiva; pois ele é antes acompanhado de um caráter veemente e apaixonado: mas é explicável por que o ser humano destacado em termos práticos, em termos de feitos, simplesmente tem a total e plena medida de intelecto requerida para uma vontade enérgica, enquanto a maioria das pessoas falta inclusive isto, o gênio, por seu turno, consiste num excedente real e completamente anômalo do intelecto além do exigido para o serviço da vontade.” (Cap. 31. p.465).

¹²⁸ Sobre a relação entre o gênio e o santo, Soares comenta: “Outro elemento que nos leva a aproximar o gênio e o santo é o modo de conhecimento que está na raiz de ambas as figuras, tanto o gênio quanto o santo se valem de um conhecimento que atravessa o véu de maia, superando as barreiras do espaço, tempo e causalidade (formas subordinadas do princípio de razão). Tal conhecimento é a condição necessária tanto da genialidade quanto da santidade.” (SOARES. 2011. p.87.)

¹²⁹ A designação da filosofia ética de Schopenhauer como fenomenologia da vida ética é justificada por Philonenko devido ao caráter descritivo de sua metafísica dos costumes: “su objetivo (da ética schopenhaueriana) será descibir, submergir-se em la apariencia em la apariencia para hacerla aparecer...” Cf. em (PHILONENKO, 1989. §44 p.236-249).

influxos, aqui a suspensão é perene. No gênio, porém, temos a dissolução da realidade fenomenalizada quando este é puro sujeito do conhecer, tal como nos esforçamos para apontar na atitude do personagem cortazariano, o tempo – subordinado ao princípio de razão e, portanto, no âmbito dos particulares – volta a incomodar Johnny Carter quando este não está imerso na criação musical, não está tocando, não está ouvindo, não exerce sua condição de *favorito da natureza*¹³⁰, ou seja, a suspensão que o procedimento genial propicia não é contínua. Johnny jamais seria santo, atormentado pelas dores do mundo, oscila entre elevação imediata da linguagem da vontade pela música, que dissolve o tempo lógico e o verte em sujeito puro do conhecer; e a tirania do querer que se manifesta em sua tragédia pessoal, no violento sobrevoo por sobre as perplexidades metafísicas estruturalmente inscritas na narrativa, na perseguição, enfim, que na ética schopenhaueriana se neutralizaria no santo, na estética, coabita com a criação e fantasia no gênio.

A marquesa, por exemplo, acredita que Johnny teme a miséria, sem perceber que a única coisa que Johnny pode temer é não encontrar uma costeleta ao alcance do garfo quando tem vontade de comê-la, ou uma cama quando tem sono ou cem dólares na carteira quando lhe parece normal ser proprietário de cem dólares.¹³¹

Aqui a voz é do narrador. O diagnóstico de Bruno acerca do procedimento de Johnny vai ao encontro ao fragmento de Schopenhauer. Como não opera por conceitos abstratos, ou seja, como a engrenagem de sua mente não funciona orientada pelas representações de representações – radicadas na segunda raiz do princípio de razão suficiente – o presente se torna mais vívido, de modo que suas únicas preocupações são as necessidades específicas do contexto em que se insere. Vê-se esta característica em Johnny já nas primeiras páginas do texto, no *take* um, quando o músico não tem o instrumento para tocar e também não se mostra preocupado com esse fato, porque amanhã é muito depois de agora,¹³² ou seja, não há uma necessidade imediata, sua mente não avança por provisões, planejamentos, objetivos previamente estabelecidos, mas age conforme o encadeamento de circunstâncias se realiza, conforme os motivos imediatos se apresentam ante a tomada de decisão, o poder da impressão do presente. Ora, o ultrapassamento das determinações conceituais consiste numa projeção abertamente objetiva por parte do gênio, pois este tenciona sempre para a extração do universal a partir do particular e seu procedimento pode soar como ilógico ou desarrazoado, o desleixo de Johnny em relação às demandas futuras, as preocupações ordinárias do particular,

¹³⁰ Cf. KANT. 2012. p. 246.

¹³¹ CORTÁZAR. 2012. p.42

¹³² Ibid. p.11.

parece endossar nossa leitura de sua composição psicológica e comportamental a partir da teoria do gênio em Schopenhauer. Mesmo porque, na teoria do filósofo de Frankfurt, a prudência está estritamente vinculada ao entendimento e à lei de causalidade,¹³³ novamente assentada sob o solo do princípio de razão, assim como a lei de motivação, ou seja, a ação do homem orientada pelos motivos que se realizam frente a tomada de decisão, trata-se de um procedimento lógico e quase natural agir conforme os motivos inferem na ação, uma vez que o homem prudente procede observando as relações causais e projeta – ainda que de modo não muito eficaz – seu futuro como uma sequência do encadeamento de fatos, guiando-se por uma espécie de fio lógico, este é o caso de Bruno, tal como apontamos na primeira parte desse estudo. Johnny, porém, é o antípoda da prudência, justamente por ser um homem de gênio e ter no espírito a orientação que se funda além do princípio de razão, portanto, além da causalidade, organizar-se conforme tal princípio seria avesso à sua natureza. Daí decorre o comportamento errático e, por assim dizer, antitemporal, o músico não estará preocupado com a ausência de seu instrumento até que tenha que subir no palco, o conjunto de relações, causas e motivos que funcionam na engrenagem de qualquer ser humano comum, imerso nas relações cotidianas e nos procedimentos de rotina, não atua na psique do gênio.

A genialidade, porém, não implica um tipo de existência supramundana, como se o homem de gênio vivesse numa realidade numênica apartada totalmente do mundo das relações, por ser homem, detentor de um corpo, estar sujeito – como todos – ao princípio de razão, o gênio também opera de forma padrão, o entendimento recebe os dados da sensibilidade e intui o objeto, a razão lidará com os conceitos, trata-se da mesma engrenagem do homem comum, mas neste a vontade exerce notório primado sobre o intelecto, no gênio, ao contrário, há um excedente de intelecto, a objetividade se alça em estado cristalino, o homem de natureza genial expressa pelo comportamento cotidiano e, obviamente, pela criação resultante da intuição estética, um comportamento destacado, excêntrico e mesmo absurdo, mas o modo como opera a estrutura de sua inteligência está em concordância com a natureza geral da dinâmica perceptiva do mundo como representação, como afirma Brandão:

(...) o gênio representa a Vontade objetivamente através da ideia (ou seja, sem o princípio de razão: e nessa medida a ideia é também um ser-representação, um ser objeto). Mas o gênio, na medida em que tem um intelecto e que é homem, também

¹³³ Cf. SCHOPENHAUER, 2019. §21. p.162. E ainda SCHOPENHAUER, 2005 . §6. p.65.

tem as raízes no princípio de razão e poderia abstrair a *materie* para tratar da Vontade, mas não precisa fazer isso, pois tem uma forma de acesso mais direto à Vontade.¹³⁴

A representação objetiva operada por meio da Ideia é atributo do gênio, não se deve perder de vista que para Schopenhauer o Em-si do mundo é Vontade ainda não esmigalhada em suas objetivações, é a Vontade cósmica, ímpeto cego, incondicionada, sem direção e livre. Há que se extrair da elaboração schopenhaueriana também um tipo de perseguição, pois o gênio, ao intuir a Ideia, ou, no caso da música, ao significar diretamente a linguagem da Vontade em paralelo com a instância idealística, está à cata de uma realidade nuclear, é a essência íntima do mundo que se deixa capturar, no caso da Ideia, mesmo que se mantenha na condição de representação para um sujeito, objeto a ser apreendido pela inteligibilidade humana, trata-se ainda do ato originário da Vontade, sua objetivação mais imediata, o gênio que apreende a Ideia não apreende o Em-si, mas roça suas cercanias, sonda suas bordas, o que não deixa de ser um movimento persecutório também. O músico, de forma ainda mais aguda, subleva-se em direção à Vontade, e é intérprete de sua linguagem, tradutor dos grandes veios cósmicos ainda não corporificados, o que igualmente configura um tipo de busca, perseguição. E aí capturamos uma intersecção improvável, mas absolutamente legítima do projeto cortazariano e da filosofia estética de Schopenhauer, pois o gênio de Cortázar é um perseguidor, enquanto que o protagonista da narrativa é um gênio, caracteristicamente talhado nos vapores românticos e legível, segundo nosso empreendimento, de acordo com a metafísica do belo schopenhaueriana.

A disposição comportamental do gênio schopenhaueriano passa necessariamente pela dicotomia entre particular e universal. A genialidade parece direcionada continuamente para uma espécie de estranhamento do mundo, mesmo as ações mais corriqueiras podem suscitar no espírito genial uma imersão aberta que o permitirá penetrar os meandros da Ideia e acessá-la em sua universalidade através de um particular. “Logo, devido sua elevada faculdade de conhecimento verá nas coisas mais o universal que o particular, enquanto o serviço da vontade exige principalmente o particular.”¹³⁵ A chave da genialidade em Schopenhauer passará por uma espécie de extravasamento do intelecto em relação ao serviço da Vontade, no sentido de ir-se além de suas demandas, de supera-la em sua atividade, tal superação se dá no aspecto estético por meio do gênio. E a compleição psicológica do indivíduo genial não poderia ser semelhante ao homem de razão, pois uma vez orientado ao universal (por meio do

¹³⁴ BRANDÃO. 2009. p.159.

¹³⁵ SCHOPENHAUER. 2015. Cap. 31. p.456.

particular) o comportamento do gênio seguirá por sobrevoos aparentemente ininteligíveis, longos monólogos, acessos de paixão e arroubos de toda sorte. Ora, Cortázar soube construir seu protagonista nos moldes do gênio schopenhaueriano, ainda que este nos chegue pelas palavras de Bruno, em alguns trechos é o próprio personagem quem toma a voz e desenvolve em linhas torrenciais sua percepção sobre o mundo e os processos que o cercam:

Na realidade as coisas verdadeiramente difíceis são outras tão diferentes, é tudo que a gente pensa que pode fazer a qualquer momento. Olhar, por exemplo, ou compreender um cachorro ou um gato. Essas são as dificuldades, as grandes dificuldades. Ontem a noite ocorreu-me olhar-me nesse espelhinho, e te garanto que era tão terrivelmente difícil que quase me atiro da cama. Imagina que estás vendo a ti mesmo; somente isso basta para se ficar frio durante meia hora. Realmente esse sujeito não sou eu, senti claramente que não era eu. Peguei-o de surpresa, de soslaio, e soube que não era eu. Sentia isso, e quando se sente alguma coisa... Mas é como em Palm Beach, sobre uma onda cai a segunda, e depois outra...¹³⁶

Johnny está se referindo ao que chamam de sábios, os doutos, os cientistas. O jazzista zomba do procedimento conceitual por que este lhe é estranho, não se impressiona com as relações intrincadas presentes na logicidade das inferências conceituais, pois para o gênio a grande questão está na universalização, extrair do particular a essência, o cachorro e o gato, olhá-los num exemplar isolado e a partir dali acessar sua Ideia, assim como no exemplo do espelho, o homem se olha e não se reconhece, uma vez que é mais do que um particular, ou, ao menos, seu intelecto excessivo se esforça para acessar a Ideia a partir do exemplar isolado e imperfeito, assim, estranha a própria imagem materializada, ainda que corpo seja a objetivação mais perfeita da Vontade ainda é objeto entre objetos, representação, objeto imediato. E o estranhamento da própria imagem se dá, segundo nossa interpretação, devido a este influxo natural do gênio de fruir o universal, de busca, de perseguição de uma realidade última, Johnny se vê, mas o que parece perceber não é um homem puramente, mas a própria Ideia de humanidade carregada de todas as vicissitudes que lhe são inerentes, e as ondas reflexivas se encadeiam, se sucedem e remetem a reflexão genial aos solavancos típicos da inquietude dessa espécie de ser humano. E Johnny prossegue em seu monólogo:

Mal você sentiu uma já vem outra, vêm as palavras.... Não, não são as palavras, é o que está nas palavras, essa espécie de grude, essa baba. E a baba vem e te cobre, te convence de que aquele no espelho és tu. Claro, mas como não perceber? Mas se sou

¹³⁶ CORTÁZAR. 2012. p.51.

eu, com o meu cabelo, com essa cicatriz? E as pessoas não percebem que a única coisa que aceitam é a baba, e por isso lhes parece tão fácil olhar-se no espelho. Ou cortar um pedaço de pão com uma faca. Já cortou um pedaço de pão com uma faca?¹³⁷

As palavras... Tal como vimos, a formação dos vocábulos, das unidades linguístico-temporais, radica-se no princípio de razão de conhecer. Ora, Johnny expressa a insuficiência deste recurso, pois em termos schopenhauerianos as palavras estão ali no domínio do *véu de maia*, obscurecidas pelos conceitos formados na razão a partir do entendimento. E o jazzista, que tem na música sua linguagem, sua forma de significar a Vontade em sua manifestação mais aguda, naturalmente estranha e se inquieta frente ao protagonismo das palavras, quando afirma que as pessoas não percebem que tudo que estão aceitando e, por assim dizer, *enraizando* em suas vidas ordinárias são as palavras; e a vida segue em seu curso, o homem comum se reconhece no espelho, corta um pão, ordena seus atos conforme o fio lógico das relações, porque assim procede o comportamento orientado pelo princípio de razão. E consta nesse fragmento da narrativa uma espécie de testemunho do genial,¹³⁸ o próprio personagem se apresenta conforme o modo que apreende o mundo, que mergulha na realidade e a partir dela tateia na busca de um real ainda mais entranhado. Johnny, está atrás de uma realidade primeira, da captura de uma essência fugidia que embora só a música lhe forneça, esforça-se por buscar – perseguir – o Em-si das coisas a partir do cotidiano, da vida que se realiza nos instantes e, pela própria força de seu intelecto – cindido do serviço da Vontade – iluminar o mundo a partir na ingenuidade e da agudeza de sua apreensão.

A perseguição empreendida por Johnny perpassa toda a narrativa de Cortázar, trabalhando a partir da disposição dos contrastes e combinando elementos antagônicos através do movimento de aproximação e distanciamento afixado nos dois personagens centrais. Entretanto, o escritor portenho fez questão de talhar algumas imagens com muito cuidado, não obstante o ilogismo e a não-linearidade das falas e dos comportamentos de Johnny, temos, por exemplo, nos diálogos iniciais sucessivas alusões ao movimento do metrô,¹³⁹ como que tentando tornar o tempo uma imagem móvel, abarca-lo em sua complexidade e dispô-lo na forma de figura. Também se seguem outras imagens que buscam *in-formar* algum

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ No sentido de esquadrihar o personagem por meio de suas próprias falas, Arrigucci escreve: “Revelar Johnny no texto é, pois, deixar que ele fale. Algumas das revelações mais profundas da narrativa são feitas, assim, diretamente pela reprodução das falas do *jazzman*, que desequilibram seu interlocutor e contrariam a imagem que este forjou dele enquanto seu biógrafo.” (ARRIGUCCI. Op. Cit. p. 203)

¹³⁹ Cf. CORTÁZAR. 2012. p.19.

pensamento abstrato, como o campo de urnas que aparece em dois momentos do conto,¹⁴⁰ além das elaborações e das histórias pitorescas relatadas pelo personagem. Ora, esta faculdade fértil de criação de imagens, se assenta noutra característica fundamental do gênio schopenhaueriano, aquilo que ele designou como *fantasia*. É a fantasia, pois, elemento fundamental no processo de ampliar a realidade para além dos sentidos, dilatar os dados recebidos intuitivamente no entendimento e incutir neles características que os extrapolam em sua concepção simples, eis aí uma condição essencial da genialidade, ser dotado de grande senso de fantasia, esta incidindo não apenas no ato da criação, ou mesmo na intuição estética que permite ao gênio acessar a Ideia e traduzi-la em arte, mas também no comportamento cotidiano do gênio, pois como todo homem lançado no mundo, sua inteligência se dá por meio das impressões sensíveis que são processadas no entendimento, o gênio, porém, conserva na fantasia a impressão e a replica na própria imaginação a seu bel prazer, de modo que pouco da impressão originária é conservado após algum tempo, mesmo que todos tenham a fantasia como elemento constitutivo, no gênio essa faculdade é significativamente mais intensa.

Reconheceu-se a fantasia como componente essencial da genialidade, com razão. Mas às vezes se julgou que a fantasia e o gênio seriam idênticos, o que é incorreto. Que o vigor da fantasia seja um componente do gênio, reside no seguinte: os objetos do gênio enquanto tais são as Ideias, as formas essenciais e permanentes no mundo e de todos os seus fenômenos.¹⁴¹

Schopenhauer assevera que embora a fantasia seja característica essencial na genialidade, não se pode colocá-las como sinônimos, uma vez que o homem pode ser dotado de grande fantasia e não necessariamente abundar em intelecto a ponto de se caracterizar como gênio, é a capacidade de intuir as Ideias que configura o componente decisivo da genialidade schopenhaueriana, logicamente que aqui estaremos diante de um problema, uma vez que nosso gênio em questão opera por meio da música e esta, tal como veremos, não tem a Ideia como escopo. No entanto, o que aparece com clareza na elaboração de Schopenhauer, é que há uma distinção ontológica entre o gênio e o homem comum, e mesmo que a atividade artística não pressuponha a Ideia – como no caso da música – a compleição psicológica e ética

¹⁴⁰ A primeira menção ao campo de urnas é justamente no episódio da gravação de *Amorous no take três* (p.43), Arrigucci chega mesmo a afirmar que a “a gravação é, pois, a sequência musical do campo com urnas” (ARRIGUCCI. Op. Cit. p. 215), nesse sentido a noção de fantasia schopenhaueriana ganharia ainda mais legitimidade, uma vez que a imagem gestada no núcleo da fantasia do artista desembocaria diretamente em sua criação artística. O segundo momento em que o campo de urnas é mencionado é no *take sete*, na ocasião da morte da filha. Goloboff associa o campo de urnas ao campo de ossos do livro de Daniel, de fato, a narrativa está permeada de referências bíblicas e essa seria uma interpretação possível. (Cf. Op. Cit. p. 106.)

¹⁴¹ SCHOPENHAUER, 2005. § 36. p.255.

terá na Ideia uma espécie de ancoradouro, assim, independente da atividade artística operada pelo gênio, a fantasia é um elemento constante, que atua em vários extratos, seja na vida cotidiana ampliando as impressões alocadas no entendimento, na contemplação artística, ou seja, na recepção de uma obra de arte, sobretudo às artes poéticas; e também na criação destas. No caso da música, referindo-nos aqui ao personagem real – Charlie Parker – dificilmente se poderia afirmar que não há um vigoroso componente de fantasia na elaboração do *bebop*, no ultrapassamento das linhas melódicas já estabelecidas no jazz que antecedeu Parker, o paraerotismo¹⁴² intrincado e estridente do bebop necessitou da fantasia, da inventividade dramática que só um gênio poderia realizar, e é essa inventividade genial e fantasiosamente vívida que Cortázar quer significar em sua narrativa. Analisemos um pouco mais de perto como a noção de fantasia opera na concepção schopenhaueriana e se expressa nas linhas de *O Perseguidor*.

Na metafísica schopenhaueriana os objetos efetivos são objetivações da vontade e são, em geral, imperfeitos. Como Vontade que se fragmentou, a luta interna que se dá entre as forças faz com que a Vontade não cesse de morder a própria carne,¹⁴³ faz com que os objetos não alcancem em sua existência material a perfeição característica da Ideia a partir da qual pôde se objetivar, ora, o gênio, ao apreender a coisa imperfeita dada materialmente, intui por intermédio da fantasia a Ideia, ou seja, a imperfeição do objeto efetivo desencadeia o dispositivo que faz o gênio acessar à perfeição, aquilo que a Vontade se esforçou em forjar, mas não o pôde em função da luta interna dentre suas forças. Ora, é a partir dessa inflexão, que a fantasia amplia o círculo de visão do gênio tanto em qualidade como em quantidade, acreditamos poder estender essa elaboração para as noções mais abstratas também, felicidade e miséria, tristeza, luto, morte... Como no oitavo *take* da narrativa, quando Johnny recebe a notícia de que sua filha acabara de morrer de pneumonia, sua reação, sua recepção frente à perda é expressada novamente por meio de uma imagem, ou seja, de uma ampliação do luto que estendeu por meio da fantasia: “Bruno, ela era como uma pedrinha branca na minha mão, e eu não sou mais que um pobre cavalo amarelo, e ninguém, ninguém, limpará as lágrimas

¹⁴² O termo foi utilizado pelo crítico Leonard Feather em seu monumental *The Encyclopedia of Jazz On Records (Vol 4)* para se referir as frases curtas do bebop e do hardbop do início dos anos 50. Também Cortázar faz uma brincadeira com os temas sex e sax e referencia o próprio Feather no trecho: “Não vou perder tempo em lhe dizer que sua idade mental não lhe permite compreender que esse inocente jogo de palavras encobre um sistema bastante profundo (Leonard Feather achou exatíssimo quando lhe expliquei em Nova York) e que o paraerotismo do jazz vem evoluindo desde a época do washboard et cetera”(CORTÁZAR. 2013. p.75)

¹⁴³ “Como aquele habitante do tártaro que avidamente se devora a si mesmo.” MANN, Thomas: *Schopenhauer*. In MACHADO, 2006. p.199.

dos meus olhos.¹⁴⁴” Os elementos metafóricos utilizados por Johnny para comunicar a perda à Bruno deixam claro que o músico não vivencia o luto tal como o homem comum, ao contrário, a passionalidade característica de seu modo de ser o faz sentir a perda de forma ainda mais intensa, mais derramada e mais imagética:

Por isso a fantasia é requerida em vista de completar, ordenar, colorir, fixar e repetir ao seu bel-prazer todas as imagens plenamente significativas da vida, segundo o que requerem os fins de um conhecimento profundamente penetrante e uma obra plena de significação que deve comunica-lo.¹⁴⁵

A obra de significação que se seguirá à morte da filha será a música, o gênio musical saberá – por intermédio da fantasia – verter a experiência, seja ela banal ou decisiva – na linguagem artística de sua competência, tal como outros fatores, a morte da criança também é um dado biográfico¹⁴⁶ que Cortázar se apropriou e soube empregar na narrativa. Não se tem notícia de que Parker tenha exteriorizado seu luto em música, pois os relatos que seguem desse período apontam um vertiginoso declínio de sua saúde mental e também da atividade artística, tentou o suicídio e foi novamente internado num hospital psiquiátrico, mas, trabalhando no terreno da hipótese, caso a experiência da tristeza e – pode-se dizer, neste caso da tragédia - pudesse ser vertida em arte, seria a própria melancolia a ser expressa na conjuntura harmônica dos tons e na sonoridade.¹⁴⁷ Aqui, nos interessa apontar que o modo como o homem de gênio reage e recebe os influxos da existência destoa fortemente do homem de razão, como o objeto propriamente dito do gênio é sempre a essência das coisas em geral, em face da dor não poderia ser diferente, a essência da perda, da falta e do luto são sentidos de forma ainda mais passional e transmitidas por meio de uma linguagem que não se faz entender de forma direta, a fantasia amplia não apenas a representação dos dias comuns em suas repetições características, mas qualquer afeto que acometa o gênio, na dramaticidade da vida mesma, traduzir em arte as vicissitudes de uma existência errática por meio da fantasia, tal como escreve nos *Suplementos*: “Só mediante a fantasia pode o gênio tornar

¹⁴⁴ CORTÁZAR. 2012. p.63.

¹⁴⁵ SCHOPENHAUER. 2015.Cap. 31. p.454.

¹⁴⁶ A pequena Pree morreu em 1953 em Chicago. O que levou Parker a um colapso nervoso, resultando num estado de esgotamento mental e fadiga extrema, segundo Russell (p.331-335) o próprio músico teria ido voluntariamente ao hospital Bellevue com intenção de se internar.

¹⁴⁷ A guisa de ilustração, Parker compôs em 1947 o clássico *Relaxing in Camarillo*, inspirada nos seis meses que passou internado no hospital psiquiátrico. Em consonância com o problema abordado, a experiência da abstinência e do isolamento, aguçado pela fantasia do artista, fora convertida em música. Em 1979 a canção de Parker nomeou o célebre álbum encabeçado pelo saxofonista Joe Henderson e pelo pianista Chick Corea.

presente em imagens vívidas cada objeto ou acontecimento...”¹⁴⁸ E é ainda mais incisivo no *Mundo...*

Portanto, a fantasia põe o gênio na condição de, a partir do pouco que chegou à sua apercepção efetiva, construir todo o resto e assim deixar desfilar diante de si quase todas as imagens possíveis da vida. Ademais, os // objetos efetivos são quase sempre exemplares imperfeitos da ideia que nele se expõe: por isso o gênio precisa da fantasia para ver nas coisas não o que a natureza efetivamente formou, mas o que se esforçava para formar, mas que, devido à luta de suas formas entre si, não pôde levar a bom termo. (...) A fantasia, conseqüentemente, amplia o círculo do gênio para além dos objetos que se oferecem na efetividade à sua pessoa, em termos de qualidade quanto de quantidade. Eis porque a força incomum da fantasia é companheira, sim, condição da genialidade.¹⁴⁹

Vê-se que para Schopenhauer a fantasia não é um elemento subalterno na caracterização da genialidade, é antes uma condição necessária para a operação do procedimento genial não se limitando à esfera da criação, do momento luminoso em que o gênio perpetra sua arte, mas também ao trato dos dias, ao modo como recebe as afecções, os fatos, na maneira como age e se porta frente os motivos, a fantasia é um componente que consta também no modo como o gênio vê o mundo, como ele o representa. Mas obviamente que, no conto, a fantasia aparece também num episódio de iluminação artística, pois pouco tempo antes da gravação de *Amorous*, eixo estrutural do conto que desponta como um dos momentos de maior elevação do personagem, Johnny espalhou pelo estúdio as folhas do parque e repetia insistentemente sobre o tal campo de urnas: “e tome urnas durante meia hora”,¹⁵⁰ ou seja, a imagem das urnas fora cunhada a partir de algum estímulo efetivo, algum objeto, até mesmo algum conceito que se apresentou à percepção e que o levou a formar a imagem do campo com as urnas e, por conseguinte, soprar o instrumento de uma maneira nunca ouvida.¹⁵¹ Eis aí a força incomum da fantasia que perpassa todo o processo, desde as folhas no chão do estúdio, passando pelo enigmático campo de urnas até a execução da música. A fantasia então, que é enfatizada de forma veemente por Schopenhauer, parece figurar também na compleição do personagem e se mostra verificável nos fragmentos que destacamos.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ SCHOPENHAUER. 2015. §36 p.255/256.

¹⁵⁰ Cf. CORTÁZAR, 2012. p.43.

¹⁵¹ O personagem Art, ao narrar o episódio, afirma que “Johnny abre as pernas, se firma como num barco que oscila, e se põe a tocar de uma maneira que, juro, jamais tinha ouvido antes.” (p.45)

O engenho de Cortázar no talhe do personagem Johnny Carter caracteriza a harmonização de diversos elementos extraídos, primeiramente, da matéria bruta biográfica, a saber, Charlie Parker, e a partir do amoldamento ficcional levado a cabo num esforço de impingir à forma a perseguição anunciada no conteúdo, a forma como conteúdo, a perseguição mesma entranhada nas sequências narrativas que compõem a história. Esta ânsia de superação da realidade mesma, o esforço metafísico que se realiza em forma e conteúdo chamado por Cortázar de perseguição se encarna na figura de Johnny Carter, é ele o eixo central e sua caracterização enquanto gênio incompreendido que abre a senda para se deslindar o esquadro romântico do artista. E de acordo com o tencionamento que objetivamos tecer a partir de Schopenhauer, o desenho do personagem vem se amoldando conforme a teorização do gênio, seja via descrição psicológica e comportamental extraída dos relatos constitutivos da narrativa, seja pelo primado da fantasia como instância ampliadora da representação enquanto tal. E, para citar novamente Arrigucci: “De fato, tudo nessa breve e desastrosa existência parece coadunar com a mesma infelicidade existencial e de grandeza artística com que propõe o protótipo romântico do gênio.”¹⁵² A escolha da palavra protótipo não poderia ser mais acertada, pois Carter realmente reúne as características mais genéricas do gênio malfadado, que sofre pela incompreensão e pela natureza quase sempre extemporânea de sua linguagem, e tal descrição, seja enviesada pelo interesse do narrador ou não, aloca o personagem como uma expressão autêntica da natureza genial. Entretanto, cabe ainda considerar mais um aspecto, tendo sido Parker internado por duas vezes em clínicas psiquiátricas,¹⁵³ e sendo estes eventos reproduzidos na composição de *O Perseguidor*, poderíamos pensar a estrutura do personagem de acordo com os moldes oferecidos por Schopenhauer acerca da loucura? Ora, para chegarmos até uma resposta plausível desse problema, é necessário que analisemos com mais acuidade como essa noção se desdobra na filosofia schopenhaueriana.

Numa abordagem bastante direta, podemos afirmar que para Schopenhauer a loucura consiste numa disfunção da memória, na interrupção do fio racional que remonta os acontecimentos e na substituição de imagens reais por um conteúdo gestado na fantasia do louco. A faculdade de razão, radicada no princípio de razão de conhecer, na elaboração dos

¹⁵² ARRIGUCCI. 1995. p.197.

¹⁵³ Em 1946 Charlie Parker é internado em Camarillo, conhecida instituição de saúde mental nos arredores de Los Angeles, o músico fora levado pelos amigos após o episódio da nudez no saguão do hotel em que estava hospedado seguido pelo incêndio no quarto provocado pelo próprio Parker. Sobre isso, ver em RUSSELL. 1973. p. 235. Borello chega a afirmar que os dias em Camarillo “foram os mais tranquilos da vida de Parker” (p.579). Já em 1954, perturbado pela morte da filha e pelo cansaço de uma extensa turnê pela Europa, o músico se interna voluntariamente no hospital Bellevue.

conceitos a partir das representações intuitivas e no assentamento das impressões, sofre uma espécie de ruptura, como o filósofo afirma nos *Suplementos*: “A saúde propriamente dita do espírito consiste na perfeita recordação.”¹⁵⁴ Ora, mas se pensarmos na imperfeição da memória e na substituição de imagens reais por cenas fictícias estaremos novamente versando sobre o terreno da fantasia, pois a atividade fantasiosa do louco é poderosa a ponto de se estabelecer como uma realidade pessoal, de modo que este se perde em seu próprio mosaico desordenado de cenas que podem ou não ter vínculo com a realidade. O que nos interessa aqui é o parentesco da loucura com a genialidade, uma vez que estamos analisando a compleição do personagem a partir desta perspectiva e, nesse sentido, acreditamos que a elaboração de Schopenhauer se afasta levemente do perfil psicológico de Carter. Muito embora haja no texto de Cortázar elementos que nos permitam aproximar da elaboração schopenhaueriana e também distanciar. É certo que há diversos indícios que poderiam justificar a identificação de um traço de loucura no jazzista, no entanto, no que tange aos moldes schopenhauerianos, essa aproximação se torna problemática em termos de uma análise mais rente, pois a loucura do músico não parece fundar-se sobre qualquer desvio de memória ou imperfeição no encadeamento de cenas passadas, antes, essa possibilidade se faria legível devido às explosões emocionais e o comportamento absurdo narrado por Cortázar, o que não tencionaria tanto à concepção schopenhaueriana do louco e sim permaneceria fincada na esfera da genialidade, ainda que, alguns episódios denotem certo desapego pela precisão de fatos passados, entretanto estas passagens poderiam ser aqui apontadas como indícios apenas e não como demonstrações.

A proximidade entre o gênio e a fraqueza de memória já consta no texto da *Quadrúplice Raiz* em um curto parágrafo dedicado à memória.¹⁵⁵ Schopenhauer aponta que o desvanecimento das imagens da lembrança vai sendo gradativamente preenchido com figuras da fantasia, ocorre que este processo se dá de maneira mais lenta com o homem comum, atravessado pelo princípio de razão, pois este conserva de modo de modo mais exato as imagens da memória, as ordena racionalmente como é característico do homem de fleuma, é comum que pessoas lógicas tenham memória mais sólida e bem organizada. Note-se que já aí Schopenhauer evoca a fantasia como uma espécie de sucedâneo da impressão real, o filósofo não exime o homem comum do progressivo desvanecimento de memórias antigas, este também está submetido ao tempo e as lembranças vão se turvando, o que ocorre é que no

¹⁵⁴ SCHOPENHAUER. 2015. Cap. 32 p. 477. Schopenhauer já faz menção semelhante à loucura como carência parcial ou total de memória no §7 do primeiro tomo.

¹⁵⁵ Cf. (2019, §45. p.323).

homem comum esse processo é mais lento, no gênio, porém, a memória é problemática, embaralhada e incerta, como a fantasia é ativa e atuante em altos níveis, o afixar das lembranças via repetição, por um contínuo exercício de rememoração, não é algo natural e nem fácil para o homem de gênio. A atividade do pensamento é de tal modo intensa na mente genial que a imaginação e a fantasia produzem constantemente novas imagens, figuras, formas e contextos que pululam na atividade cerebral do artista desfigurando memórias reais e inserindo desordenadamente novas figuras, fictícias ou não, fragmentos de realidade, pedaços de memória que se misturam configurando um tipo de material informe que será vertido em arte a partir da captura de uma determinada Ideia – no caso das artes que a pressupõem. Como o gênio não dispõe seus pensamentos e sua vida tendo a organicidade do princípio de razão como eixo ordenador, a distinção dessas memórias e seu escalonamento temporal ficam comprometidos, conferindo à sua fala e a sua reflexão um tipo de ilogismo. É interessante notar que o texto da *Quadrúplice Raíz*¹⁵⁶ afirma ter o gênio uma memória difícil e não confiável, no entanto, não aparece ali a palavra “loucura.” Schopenhauer não parece inclinar-se para uma leitura de cunho mais patológico ou fisiologizante que se notaria, sobretudo nos *Suplementos*, contudo a centelha da teoria da loucura schopenhaueriana já estava ali colocada e sua íntima relação com a atividade genial também já se encontra bem delineada tendo como instância mediadora a noção de fantasia.

A apresentação que Schopenhauer nos oferece nas linhas da *Quadrúplice Raíz* poderia ser identificada em algumas passagens da narrativa aqui analisada. Tal como aponta o filósofo ao versar sobre a fraqueza de memória do gênio, Johnny não demonstra muita segurança no que diz respeito à memória. Se retomarmos o primeiro *take*, já somos apresentados a um fato inusitado: o músico não se lembra onde está seu instrumento, desconfia tê-lo deixado no metrô e apenas essa menção a outro objeto já é suficiente para que o jazzista se lance numa reflexão sobre o movimento dos trens e a questão do tempo, ou seja, a fantasia em plena atividade encadeia imagens desconexas em seu fluxo de pensamento sendo ele incapaz de deter-se de forma racional em uma consideração de ordem prática. Nesta mesma sequência,

¹⁵⁶ É curioso notar que quando Schopenhauer se propõe a exemplificar sua teoria, mesmo sem aludir a noção de loucura, ele evoca o nome do filósofo Jean-Jacques Rousseau nos dois momentos, na *Quadrúplice Raíz*: “Inversamente, o gênio não tem, por vezes, memória privilegiada, como Rousseau diz de si mesmo; isso poderia ser explicado pelo fato de que, para o gênio, a grande quantidade de novos pensamentos e combinações não deixa tempo algum para as muitas repetições, conquanto o mesmo não se acomode facilmente com uma memória inteiramente ruim, pois aqui a maior energia e mobilidade de força de pensamento substitui o exercício permanente.” (SCHOPENHAUER: 2019. §45 p.327) E no *Mundo...* “Finalmente, o contato imediato entre a genialidade e a loucura é confirmado pela biografia de homens bastante geniais, como a de Rousseau, Byron, Alfieri, e por anedotas extraídas da vida de vários gênios.” (SCHOPENHAUER: 2005. §36 p. 261).

ao ser perguntado quando começaria a nova turnê, Johnny se equivoca novamente e responde “- Não sei. Hoje, eu acho, heim, Dédée?”¹⁵⁷ Quando se trata de assuntos de ordem prática o protagonista não têm em sua memória a clara disposição das datas, das lembranças, das imagens, o que nos aproximaria – por este viés – da genialidade prevista na *Quadrúplice Raiz* e mesmo da loucura na elaboração sobre a loucura d’*O Mundo...* e dos *Suplementos*. No entanto, em trechos como:

Lá em casa era sempre uma zorra danada, e não se falava outra coisa senão em dívidas, hipotecas. Sabe o que é uma hipoteca? Deve ser algo terrível, porque a velha arrancava os cabelos toda vez que o velho falava em hipoteca, e acabavam aos bofetes. Eu tinha treze anos...¹⁵⁸

Aqui o personagem evoca uma lembrança da infância, por se tratar de uma construção literária obviamente não se pode afixar a veracidade da imagem¹⁵⁹, mas, a guisa de um exame em paralelo com a teoria schopenhaueriana, nota-se que a lembrança trazida por Johnny não dispõe de muitos detalhes, trata-se apenas de uma menção, assim como praticamente todas as imagens reminiscentes aludidas pelo protagonista não têm em suas descrições grande riqueza de detalhes, ao suscitar a imagem da mãe novamente, da filha que ficara em Chicago e do bairro onde crescera, Johnny não o faz como um relato de algum episódio específico, apenas como uma menção, como um fragmento fugidio que o ajudará a concluir um raciocínio, neste caso, novamente em relação ao tempo. E é justamente a obsessão com o tempo que pode figurar aqui como um argumento interessante para a aproximação de Johnny com a loucura proposta nas linhas de Schopenhauer, pois quando o filósofo fala em um “pôr na cabeça”¹⁶⁰ alguma imagem em detrimento da expulsão de outra, poderíamos levantar como hipótese a noção de tempo ter se estabelecido quase como uma erotomania na mente do personagem justamente em função de uma infância acidentada e dolorosa, desta forma, a substituição de sensações desagradáveis por ideias fixas e recorrentes estariam em coerência com a teoria schopenhaueriana, uma vez que estas sensações estariam radicadas na memória e a loucura consiste justamente nesta ruptura e na substituição ou exclusão de lembranças. Se quiséssemos alçar voos ainda mais altos, poderíamos teorizar também sobre uma espécie de

¹⁵⁷ Cf. CORTÁZAR, 2012. p.11.

¹⁵⁸ Ibid, p.15.

¹⁵⁹ Em correspondência com o personagem real, Charlie Parker, é sabido que sua infância foi extremamente pobre, seu pai foi assassinado a facadas por uma prostituta quando Charlie tinha dezessete anos, a casa realmente estava hipotecada e o pai os deixou com numerosas dívidas. Em sua biografia, conta-se que as brigas e a violência eram comuns entre os pais do músico. (Cf. REISNER. p.39)

¹⁶⁰ Cf. SCHOPENHAUER. 2015. Cap. 32. p. 479.

ação deliberada do entendimento que poderia excluir ou camuflar – para não usarmos a palavra “reprimir” – as imagens traumáticas causadoras de grande sofrimento; propiciando assim uma ruptura no fio lógico que encadeia a memória e iniciando o processo que levaria o indivíduo à loucura. Schopenhauer chega bem perto dessa abordagem nos *Suplementos*¹⁶¹ ao aludir um tipo de *conservação insistente do evento pelo qual uma pessoa se torna insana*, mas, note-se bem, o filósofo fala na conservação contínua da ocasião pela qual uma pessoa se tornou louca e não exatamente num mecanismo de ocultamento de lembranças traumáticas. É notável o paralelo teórico entre a filosofia schopenhaueriana e a psicanálise de Sigmund Freud, no entanto, caso aprofundássemos a questão, estaríamos adentrando um terreno por demais resvaladiço o qual não estamos dispostos a caminhar.

Se os elementos literários que poderiam corroborar nossa leitura de Johnny em paralelo à elaboração de Schopenhauer são escassos, esse apontamento da loucura quase como um mecanismo de defesa da consciência nos parece ser o caminho mais plausível na análise do protagonista. Se tomarmos o fragmento citado acima e a partir dele inferirmos uma infância carregada de eventos dolorosos, pobreza, vício, violência praticada entre os pais e contra ele, uma vida marcada pela dor e pela escassez, poderíamos supor que a loucura de Johnny – se assim o lermos – seria um tipo de estratégia para preservação da vida, um tipo de camuflagem da dor, quando Schopenhauer discorre sobre esta possibilidade deixa vaziar toda tragicidade de sua filosofia¹⁶², mas neste ponto, o pensador se afasta do parentesco entre genialidade e loucura e se atém apenas a esta última, tecendo possibilidades para a explicação intelectual da loucura. É fundamental entender que para o filósofo de Frankfurt a loucura não implica num embargo do entendimento, não há falsificação da intuição – a não ser que se trate de um quadro de delírio que, para Schopenhauer, é distinto da loucura. – é o pensamento que é afetado, os conceitos formados na razão não encontram logicidade entre suas relações, por isso Philonenko¹⁶³ aponta para um tipo de ruptura no princípio de razão, e é este o elo entre

¹⁶¹ Ibid p. 480.

¹⁶² “Que veementes sofrimentos espirituais ou terríveis e inesperados eventos com frequência ocasionem a loucura, explano-o da seguinte maneira. Todo sofrimento desse tipo está limitado, enquanto acontecimento real, ao presente. Nesse sentido, é sempre transitório e, assim, nunca excessivamente grave. Ele só se torna extremado na medida em que é dor permanente, mas enquanto tal é apenas um pensamento e reside portanto na memória. Assim, quando um tal desgosto, um tal saber doloroso, um pensamento, é tão atormentador que se torna absolutamente insuportável e o indivíduo poderia sucumbir a ele, a natureza assim angustiada recorre à loucura como ultimo meio de salvação da vida. O espírito torturado, por assim dizer, rompe o fio da memória, preenche suas lacunas com ficções e, na loucura, procura refugio daqueles sofrimentos espirituais que ultrapassam suas forças – como alguém que amputa um membro gangrenado e o substitui por outro de madeira.” (SCHOPENHAUER. 2005. §36. p.263)

¹⁶³ “Lo que a los ojos de Schopenhauer determina la locura es la corrupción de la memoria que impede al enfermo reconocer las verdaderas relaciones de las cosas; para aquél de quien se apoderó la locura ya no se

louco e gênio, ambos abdicam – forçosamente ou não – da logicidade inerente ao princípio de razão suficiente e imergem num tipo de intelecção francamente distinto. Quando abordamos aqui possibilidades pregressas ao quadro da loucura, como a infância errática, traumas, grandes sofrimentos, estamos versando sobre as causas da loucura e não sobre a loucura propriamente dita que, seja qual for a antecedência ou a cadeia causal que a engendrou será sempre uma doença da memória para Schopenhauer. Tal como define Jair Barboza,¹⁶⁴ o louco não conecta racionalmente o passado ao presente nem muito menos dispõe de condições para planejar o futuro (tal qual Johnny e sua confusão quanto as datas de concerto), enquanto que o gênio, habituado a perder-se na contemplação da Ideia, encontra-se num estado de segregação em relação ao vínculo causal percebido via princípio de razão, é o modo de inteligir que os aproxima e que estabelece o liame entre a natureza da loucura e da genialidade.

Conforme apontamos, não há elementos textuais seguros que nos possam fiar uma afirmação categórica que o personagem criado por Cortázar se enquadra nos moldes da loucura formulados por Schopenhauer. Há alguns elementos que nos serviriam como indícios, hipóteses, possibilidades meramente especulativas, isso quando nos referimos ao personagem, pois se nosso objeto direto fosse a figura real de Parker disporíamos de diversos elementos que requereriam uma análise mais aprofundada tanto da biografia do jazzista como dos desdobramentos da teoria da loucura, no entanto, como nosso objeto aqui é a narrativa de Cortázar, vale lembrar apenas que os desvarios apresentados nos relatos indicam um exame cuja expressão mais segura seria “traços de loucura” e não a insanidade total, uma vez que os pensamentos do personagem, embora não lineares e até espasmódicos, denotam um sentido muito peculiar, a noção que deve sempre ser reiterada é a da perseguição mesma, e que os descaminhos das metáforas e das imagens estranhas suscitadas pelo protagonista são formas de perseguir, de alçar-se sobre a realidade comum e intuir uma essência que desse conta de suas inquietações, daí o caráter genial de Johnny, a perseguição é o modo como aquele sol que tudo ilumin encontrou para iluminar o mundo, pelos olhos do músico, e essa tríade entre genialidade, fantasia e loucura se equilibra na composição psicológica do personagem e o dispõe como uma expressão – ainda que fictícia – do espírito genial lançado no mundo da contradição.

aplica el principio de razón. Sucede lo mismo para el genio, haciendo abstracción de lo útil, supera el campo em el que ejerce el principio de razón.” (PHILONENKO. 1993. p.168)

¹⁶⁴ “(...) o louco não conectando corretamente o passado ao presente, o gênio perdendo-se constantemente na contemplação da Ideia – abandonaram o conhecimento das relações estabelecidas pelo princípio de razão. Ambas são naturezas avessas à linha cognoscitiva de fundamento a consequência, característica da experiência e da ciência.” (BARBOZA, 2001. p.76).

A genialidade, então, encontra um de seus mais sólidos definitórios na separação entre intelecto e serviço da vontade. Como buscamos apontar, a preponderância do intelecto sobre o serviço da vontade é marca constitutiva do procedimento genial e esta abundância de intelecto acaba se espraiando no comportamento, no modo de ser, de receber da vida as afecções e estímulos, o gênio não poderá nunca viver tal como o homem lastrado pelo princípio de razão, embora este – o gênio – seja também representação entre representações, isto é, enquanto objeto imediato, e por isso mesmo esteja também enraizado na dinâmica do princípio de razão, não se pode defini-lo através do referido princípio, a intuição da Ideia platônica, ou seja, o acesso mesmo ao ato da vontade o coloca numa perspectiva de absoluta distinção em relação ao homem comum. E essa distinção não se dá apenas nos aspectos psicológicos e na reverberação ética e moral da condição genial, mas o próprio processo de intelecção do gênio se diferencia, pois afirmar que no gênio há maior preponderância do intelecto sobre o serviço da vontade e este goza de maior facilidade para intuir as essências significa alocar a figura genial no polo oposto da representação submetida ao princípio de razão, trata-se de outra forma de inteligir, outro processo, que tem dentre suas prerrogativas a dissolução da dinâmica tempo-espaco, a dissolução do sujeito individuado, o próprio objeto enquanto particularidade material é turvado na percepção do gênio, ou seja, as implicações epistemológicas da genialidade são agudas, uma vez há a ruptura em relação ao princípio de razão algumas decorrências precisam ser compreendidas com maior acurácia, caberá então examinarmos qual o estatuto da ideia na filosofia de Schopenhauer, também o significado do puro sujeito do conhecimento será fundamental para nosso exame quando nos debruçarmos sobre a natureza da genialidade musical, e ainda, como o filósofo elabora sua teoria do sublime. São estas algumas especificidades da teoria estética schopenhaueriana sob as quais pretendemos versar brevemente.

2.3: O Lugar da Ideia e a Purificação do Sujeito na Intuição Estética.

O movimento pendular que se impõe no tipo de trabalho que estamos empreendendo aqui nos leva agora a distanciar brevemente da narrativa de Cortázar. Tal como na primeira parte nos dedicamos ao exame mais próximo da compleição formal do conto, neste ponto faz-se necessária uma análise mais cuidadosa de conceitos caros à estética schopenhaueriana; necessário porque precisaremos nos acercar da problemática envolvendo a genialidade em relação à música e, como nosso protagonista é identificado justamente neste âmbito,

precisaremos trazer algumas possibilidades de interpretação e análise diante das elaborações de Schopenhauer. Acreditamos já ter especificado a natureza do princípio de razão e sua universalidade no processo de intelecção do mundo, a teoria da representação, pois, pode ser pensada na perspectiva de um dualismo, sendo inteiramente fundamentada a partir da oposição entre princípio de razão suficiente e Ideia, sendo esta última definida pelo filósofo de Frankfurt como o objeto mesmo da arte. No entanto, quando Schopenhauer define a noção de Ideia como grau de objetivação da Vontade, não estaríamos adentrando um terreno que, além da estética, se assentaria também no âmbito de uma epistemologia? Brandão identificou o problema já em sua gênese,¹⁶⁵ pois se as Ideias são forças da natureza que se manifestam na matéria e o processo de intelecção destas pressupõe a suspensão do princípio de razão, então, não estaríamos diante de um problema de ordem tanto estética quanto metafísica (à medida que são graus de objetivação da Vontade) e ainda epistemológicas, uma vez que, embora graus imediatos de objetivação ainda são objeto para um sujeito. Há também um tipo de dificuldade relativa à questão da Ideia que é a mutação que esta noção sofre ao longo da produção schopenhaueriana, embora estejamos nos orientando sempre pelos dois tomos de *O Mundo...* mesmo entre um e outro há diferenças significativas, mas, vejamos, como o filósofo define a Ideia? Uma das primeiras elaborações do primeiro tomo diz:

Entendo, pois, sob Ideia, cada fixo e determinado grau de objetivação da Vontade, na medida em que esta é a coisa em si e, portanto, é alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos.¹⁶⁶

Está claro que a Ideia é um tipo de determinação arquetípica decorrente de forma direta da Vontade cósmica. É interessante pensar que, embora Schopenhauer enfatize em vários momentos que a Vontade difere *toto genere* da Representação, se pensarmos a noção de Ideia, faz-se necessário um tipo de entrelaçamento, ou, no mínimo, aproximação, pelo menos no que diz respeito à compreensão do itinerário conceitual traçado por Schopenhauer para cunhar sua concepção de Ideia, pois a Vontade em si mesma é una e indivisa, indeterminada, cega e sem qualquer finalidade, ao se objetivar, fragmentando-se em variados graus, se fará Ideia, logo, a representação estará dada a partir da objetivação da Vontade, mais do que isso, *o conteúdo da representação é a objetivação da Vontade*, que agora figura no mundo lastrada pelo princípio da causalidade, podendo ser por motivos, estímulos ou excitações, mas não a Ideia, esta é alheia a toda pluralidade, funciona exatamente como um arquétipo, um protótipo, uma

¹⁶⁵ Cf. BRANDÃO, 2008. p.27.

¹⁶⁶ SCHOPENHAUER. 2005. §25. p.191

unidade cósmica originária a partir da qual se faz possível a pluralidade. De modo que não se deve confundir a Ideia com a Vontade, a Ideia é aquilo que Schopenhauer designa como a objetividade adequada da coisa-em-si, sua objetivação primeira. E no texto do primeiro tomo de *O Mundo...* a Ideia tem *status* próximo de essência, de figurar como verdade em relação ao princípio de razão, o próprio filósofo ao estabelecer sua proximidade com o pensamento platônico assevera que somente a Ideia é o verdadeiro ser, contrapondo àquela realidade legislada pela causalidade, temporalidade e espacialidade as quais ele classifica como oníricas.¹⁶⁷ O que se verifica no terceiro livro de *O Mundo...* é a primazia da Ideia, afixada no mais insigne dos extratos na doutrina dos graus de objetivação da Vontade, o termo *objetividade* parece ter sido cunhado justamente para circunscrever o caráter destacado da Ideia, sua ambiência elevada na cadeia das objetivações do em-si, e não somente elevada, infere-se do texto schopenhaueriano que a Ideia seria o mais alto grau, sendo ela definida como a objetivação primeira da Vontade. Se pensássemos numa captura escalonada dos graus de objetivação da Vontade, veríamos a Ideia alocada ao topo, mesmo as forças que agem e se digladiam no âmbito da causalidade são Ideias e as vias epistêmicas de acesso a elas formam um emblemático feixe de tranças teóricas amalgamando os domínios da filosofia estética, metafísica e teoria do conhecimento na mesma fibra de sustentação.

Resistente à designação de filósofo idealista, Schopenhauer não recebia essa denominação por não aceitar que seu pensamento contivesse resquícios de seus contemporâneos, embora assumidamente kantiano e autoproclamado sucessor do filósofo de Königsberg, a aproximação com os chamados idealistas alemães despertava a ira de Schopenhauer, mesmo que houvesse notável semelhança com a filosofia de Schelling,¹⁶⁸ sobretudo no que tange ao pensamento estético, o autor de *O Mundo...* não poderia admitir qualquer tipo de influência daqueles que via como meros sofistas, escrevinhadores, charlatões, dentre outros vitupérios; ainda que seu contexto o coloque entre aqueles que

¹⁶⁷ Schopenhauer já indica certa discrepância em relação à doutrina platônica ortodoxa, uma vez que em Platão a Ideia constitui a essência eterna, perfeita e imutável de seu correspondente sensível, mas Schopenhauer vai dizer que: “Assim concordaremos com Platão, quando atribui um ser verdadeiro apenas às Ideias, enquanto às coisas no espaço e tempo, a esse mundo real para o indivíduo, ao contrário, reconhece apenas uma existência aparente e onírica. Veremos como uma única e mesma Ideia se manifesta em grande número de fenômenos e oferece a sua essência aos indivíduos que conhecem, apenas gradualmente, um lado de cada vez.” SCHOPENHAUER, 2005. §35. p.250.

¹⁶⁸ Sobre a recepção da filosofia de Schelling em Schopenhauer ver: BARBOZA, Jair. *Infinitude Subjetiva e Estética: Natureza e Arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo. Unesp. 2003.

atacava com tanta virulência, a crítica de Schopenhauer quanto a filosofia universitária¹⁶⁹ já seria suficiente para justificar sua ojeriza, mas o filósofo parece insistir num pensamento imanente, livre de todo ranço teológico, de qualquer máscara adornada pelo misticismo com a qual as filosofias da totalidade vigentes flertavam. Porém, quando Schopenhauer confere à Ideia o status de essência¹⁷⁰ e a categoriza como objetivação originária, isto é, a mais alta instância na escala dos graus de objetivação da Vontade, está ele também assumindo ao menos uma interface abertamente idealista, alocando todo o mundo material como resultado das forças que lutam entre si, forças estas que são Ideias, assim, mesmo esse mundo implicado na matéria ao qual percebemos via princípio de razão é decorrência de um circuito metafísico e, poderia se dizer – ontológico – que tem a Ideia como dinâmica, núcleo e força realizadora. A Vontade, pois, ao se fragmentar, é vertida de imediato em objeto, é feita, antes de qualquer outro processo, Ideia, protótipo atemporal dado de forma puramente objetiva, somente a partir desta constituição ideal é que o mundo como representação (submetida ao princípio de razão) é possível, temos aí uma dinâmica onde a Ideia aparece como que um substrato da Vontade, assim, sem essa instância, o sistema cosmológico schopenhaueriano não poderia se sustentar. Daí talvez possa se justificar a identificação de Schopenhauer como idealista, ao menos no que diz respeito à estética, porque além da verve idealizante do livro III, o acesso à Ideia se dá também por um processo caro aos idealistas alemães, a chamada intuição intelectual. Ora, Schelling foi preciso ao designar a intuição intelectual como uma espécie de implicação entre sujeito e objeto (unitotalidade sujeito-objeto),¹⁷¹ a dissolução ou inversão do interagir com o tempo, de modo que a sugestão schellinguiana aponta mesmo para uma ruptura com a intelecção espaço temporal e o estabelecimento da dinâmica intuitiva como meio de desvanecer o sujeito no objeto, implicar o todo no uno, a eternidade impingida no homem via processo de intuição intelectual.¹⁷² Nesse aspecto, não se difere muito da intuição estética proposta por Schopenhauer, a abstração¹⁷³ própria da Ideia que constitui o

¹⁶⁹ Schopenhauer escreveu especificamente sobre a questão do ensino de filosofia nas universidades alemãs, o texto foi publicado em 1851 nos *Parerga e Paralipomena*. No Brasil, foi traduzido por Maria Lucia Cacciola e Pedro Suzuki e publicado pela Martins Fontes em 2011 com o nome *Sobre a Filosofia Universitária*.

¹⁷⁰ Não há uma identificação entre Ideia e essência em-si, o que Schopenhauer parece apontar é que a Ideia é essência apenas na medida em que a Vontade nela se desdobra.

¹⁷¹ Cf. BARBOZA, 2003. p.231.

¹⁷² Na oitava das *Cartas sobre o Dogmatismo e o Criticismo*, Schelling afirma: “Essa intuição intelectual se introduz, então, quando deixamos de ser objetos para nós mesmos, e quando, retirado em si mesmo, o eu que intui é idêntico ao eu intuído. Nesse momento da intuição desaparecem para nós tempo e duração: não somos nós que estamos no tempo, mas o tempo – ou antes, não ele, mas a pura eternidade absoluta – que está em nós. Não somos nós que estamos perdidos na intuição do mundo objetivo, mas é este que está perdido em nossa intuição.” (SCHELLING, 1993. p.22)

¹⁷³ É interessante o comentário de Philonenko quando diz: “Si la percepción y la ciencia están dominadas por la conexión, el arte, y todas las tendencias que le acompañan, tende a la abstracción. Abstracción significa lo

núcleo da arte e o respiro possível ao homem diante do mundo volitivo e conduz o sujeito cognoscente à dissolução de sua individualidade lançando-o ao plano do puro sujeito do conhecimento. Obviamente, que o conteúdo da filosofia metafísica de Schopenhauer tenciona muito mais para a imanência, mesmo na ética descritiva, onde as condições gerais do existir são explicitadas, o caráter empírico figura na esfera da ação, ainda que seja o espriar do caráter inteligível no tempo, mas são justamente estes pilares imanentes que valorizam e alçam tanto o lugar da Ideia na filosofia de Schopenhauer, como Philonenko apontou, numa dinâmica de luz e trevas,¹⁷⁴ pois a aparência de transcendência do desdobramento estético schopenhaueriano talvez ocorra exatamente pelo peso e densidade de suas prerrogativas opostas, isto é, os contrastes justapostos se iluminam mutuamente: a rigidez da matéria, a sólida alocação do princípio de razão no pensamento schopenhaueriano contrastando com o caráter melífluo da Ideia.

A noção de Ideia aparece ao longo de todo o livro III de *O mundo...* como perfeitamente aparentada à concepção platônica,¹⁷⁵ ou seja, dotada do verdadeiro ser e liberada dos domínios do princípio de razão. Ocorre, no entanto, que Schopenhauer opera uma mudança no modo concebe a Ideia, o que se verifica nos *Suplementos* é um tipo de ressignificação do *status* da Ideia em relação à Vontade. Se tomarmos a oposição histórica entre essência e aparência, veremos que o filósofo vai de um extremo a outro, mesmo que a ideia ganhe a significação de uma aparência completa, ponto de culminância entre todas as relações, ainda assim, o vocábulo “aparência”¹⁷⁶ soa com estranheza no texto, mesmo que em suas primeiras elaborações já estivesse clara a aceção da Ideia como derivação primeira da Vontade, isto é, ato; e o caráter essencial dela estivesse submetido ao em-si, ainda assim, o movimento de readequação da Ideia é flagrante, sendo esta tencionada ao domínio de uma objetividade plena, a unificação inteligível do objeto forjada sob o signo de um arquétipo, mas com um destacamento mais modesto em relação ao primeiro tomo, ou, no mínimo, menos entusiástico. Em todo caso, a fenomenalização da Ideia continua sendo a entrada nas formas

siguiente: la idea vista em si-misma, sin preocuparse por los lazos orgánicos que unen lo que la expresa al resto de la realidad.” (1989. p.167)

¹⁷⁴ Cf. Op. Cit. (p.180).

¹⁷⁵ No §30, p.235, Schopenhauer diz: “Lembramos ainda que semelhante objetivação da Vontade tem muitos e bem específicos graus, nos quais a essência da Vontade aparece gradualmente na representação e com crescente nitidez e completude, ou seja, expõe-se como objeto. Reconhecemos nesses graus as Ideias de Platão, na medida em que são justamente espécies determinadas, ou formas e propriedades originárias e imutáveis dos corpos orgânicos e inorgânicos, bem como das forças naturais que se manifestam segundo leis da natureza, todas essas Ideias se expõem em inúmeros indivíduos e fenômenos particulares, com os quais se relacionam como os modelos se relacionam com suas cópias.”

¹⁷⁶ Cf. SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 29. p.437.

do princípio de razão, na verdade, não há uma alteração substancial no arcabouço schopenhaueriano, mas sim a ênfase mais aguda em relação ao lugar ocupado pela Ideia no escalonamento metafísico proposto por Schopenhauer, uma vez que, mesmo designada como aparência, a Ideia permanece ocupando o *status* de imagem unificada de determinado objeto ou força, a primazia está mantida, ainda que com maior agudeza na diferenciação do âmbito da Ideia e da coisa-em-si, ou seja, a Vontade.

Portanto, como dito, as Ideias ainda não manifestam a essência em si, mas apenas o caráter objetivo das coisas, portanto, sempre apenas a aparência: e mesmo este caráter nós não o compreenderíamos se a essência íntima das coisas não nos fosse conhecida de outro modo, ao menos de maneira distinta e em sentimento.¹⁷⁷

O fragmento é vital para compreendermos o movimento que é operado na concepção de Ideia em relação ao primeiro tomo. É certo que a dependência da Ideia para com a Vontade já era asseverada desde o texto de vinte e três, mas mesmo a inflexão da Ideia como essência já se encontra numa quase supressão. Schopenhauer vai dizer que a essência “em-si” não pode ser expressada pela Ideia, mas sua pura objetividade e o *status* de ato originário da Vontade são mantidos. O que realmente salta aos olhos é a expressão “*sempre apenas aparência*” que denota nitidamente um decaimento da instância ideal, mas não de forma gratuita, porque o que aparentemente intenta o filósofo não é desvalorizar a Ideia e sim estabelecer o caráter absoluto e totalizante da Vontade. Note-se que neste mesmo fragmento Schopenhauer aponta que o conhecimento desta essência íntima está circunscrito à outra esfera de vigência, isto é, só pode ser conhecida numa dinâmica ligeiramente distinta que tem a Vontade como núcleo. Ora, aquele que intui é também parte da natureza, logo, também é determinação da Vontade e tem em sua própria autoconsciência a senda para Ela à medida que esta se mostra de modo mais imediato já que o sujeito cognoscente também é natureza e igualmente figura em meio à pluralidade decaída da unidade essencial da Vontade cósmica, assim, o acesso a esta essência não se dá puramente pela intuição estética, imersão na realidade ideacional suspensa, ao contrário, Schopenhauer parece sugerir aqui que as Ideias exercem um papel mediador, auxiliar, na busca pela natureza mais íntima do real, a aparência subjazendo à essência e sendo pórtico de acesso à ela.¹⁷⁸ É interessante pensar esta posição de Schopenhauer em contraste com as considerações que tece no § 41 do primeiro tomo¹⁷⁹ quando discorre sobre a natureza do sublime, o filósofo vai dizer que o ser humano é mais belo que qualquer outra

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ver (p.282.)

coisa e a finalidade última da arte seria comunicar sua essência, uma vez que o fim da arte é capturar a Ideia, sendo esta seu escopo, há uma correspondência entre essência e Ideia no que diz respeito ao homem, também ao se referir à pintura e a escultura o filósofo deixa margem de interpretação quanto à sinonímia essência-Ideia, o que, talvez, mantenha a esfera da Ideia demasiado próxima da Vontade, mesmo que as advertências quanto à separação entre uma e outra sejam recorrentes. Assim, Schopenhauer parece readequar sua concepção de Ideia no segundo tomo, mas ainda a mantém como égide da escala de objetivação da Vontade e, é claro, como objeto da arte.

Ainda na intenção de isolar a noção de Ideia e colocá-la em sua obra para além de qualquer confusão, cabe lembrar dois momentos em que Schopenhauer diferencia a Ideia de instâncias alocadas em proximidade à ela, mas não com identificação. É certo que se pode extrair algumas semelhanças entre a Ideia e o conceito, como o filósofo afirma no §49 do primeiro tomo “ambos representam, como unidade, uma pluralidade de coisas efetivas...”¹⁸⁰ ou seja, ambos unificam na consciência o que na causalidade é múltiplo, reúnem sob suas unidades de forma unívoca uma série de atributos esparsos que se aglutinam para formar uma definição fechada, no entanto, como é reiteradamente estabelecido por Schopenhauer desde os tempos da *Quadrúplice Raiz*, é que o conceito é nada mais que uma representação abstrata, ou representação da representação, ou seja, é gerado no núcleo do maquinário intelectual encravado no princípio de razão. E somente isso já seria suficientemente claro para estabelecer a diferença entre conceito e Ideia, pois tratam-se de noções alocadas em extremos diametralmente opostos na cartografia conceitual schopenhaueriana. O conceito está posto sob a égide da segunda raiz e a dinâmica de acesso a ele é espontânea e realizável a qualquer um que possua razão, logo todos os homens, por mais endurecidos que sejam, trabalham com conceitos, ainda que não o saibam, mas organizam seus pensamentos, memórias e planos via conceitos abstratos e o acesso a eles se dá por um processo racional e não intuitivo, tal como ocorre no caso da Ideia. Em todo caso, a noção de unidade é comum a ambos, no entanto, há uma diferença essencial que reside no momento em que a unificação é vigente, a Ideia é a unidade anterior ao seguimento das objetivações, a pluralização de seus arquétipos, o conceito só forma sua unidade *a posteriori* ao decaimento na efetividade, conforme a fórmula de Schopenhauer: o conceito é *unitas post rem* enquanto que a Ideia é *unitas ante rem*.¹⁸¹ Dentro

¹⁸⁰ (p.310.)

¹⁸¹ Nos *Suplementos* essa diferenciação aparece sob a fórmula escolástica *universalis ante rem* (Ideia) e *universalis post rem* (Conceito). É interessante notarmos também que o filósofo retoma muito brevemente a análise dessas duas instâncias e o tom cientificizante do tomo II novamente se faz notório: “A unidade originária

do esquadro que estamos abordando neste exame, tomando novamente a narrativa de Cortázar como expressão literária da elaboração schopenhaueriana, poderíamos dizer, pacificamente, que o conceito estaria para Bruno assim como a Ideia estaria para Johnny. Ora, o exame conceitual da realidade é típico do espírito prudente e analítico, e não se nega a necessidade desse procedimento, o conceito é de extrema importância para o manejo destro da vida prática, das intrincadas cadeias de relações que configuram o tecido do real no qual estamos projetados, mas para a arte não tem qualquer significação, nas palavras de Schopenhauer, é infrutífero, pois a arte é essencialmente fruto do intuicionismo, do acesso à Ideia (menos a música), e no caso de uma análise mais psicologizante, apenas trocaríamos os nomes ao opor o indivíduo de gênio ao indivíduo de razão, o primeiro orientado idealmente, o segundo conceitualmente, mais uma vez o contraste estrutural implicado no âmago da teoria da representação.¹⁸²

A Ideia platônica que Schopenhauer não abre mão de afixar no núcleo de sua teoria estética tem como prerrogativa a dissolução das formas subordinadas ao princípio de razão, assim, primeiramente o tempo não alcançaria seus domínios, a Ideia cristalizada na eternidade não está submetida ao império da sucessão, portanto não começa nem termina, não envelhece, não se altera na forma substancial que lhe confere o *status* de Ideia, bem como o espaço não lhe diz respeito, pois como é isenta de toda causalidade, a Ideia não se situa enquanto Ideia. Mas há, segundo Schopenhauer, um correlato empírico da Ideia, aquilo que chamou de *species* ou espécie, ora, novamente temos uma instância unificadora dada em paralelo ao âmbito ideal, ocorre que neste caso o filósofo afirma que a espécie é a Ideia, contudo quando tomada no tempo, ou seja, já se pode falar em duração quando se trata da espécie, ainda que seja infinita, pois mesmo uma espécie há muito extinta ainda existe enquanto a designação de espécie. O indivíduo encontra na espécie sua essência, está circunscrito, condicionado por ela enquanto pertencente a um grupo que têm em comum os atributos que os fazem seres vivos:

O indivíduo enraíza-se na espécie, e o tempo na eternidade; assim como cada indivíduo só existe como tal na medida em que tem em si a essência de sua espécie,

e essencial de uma Ideia é, através da intuição sensível e cerebralmente condicionada do indivíduo que conhece, esfacelada na pluralidade das coisas isoladas...” (2015, Cap. 29. p.438)

¹⁸² Sobre a diferença entre Ideia e conceito, Schopenhauer conclui: “Por fim, pode-se exprimir a diferença entre Ideia e conceito de maneira figurativa e dizer: O conceito se assemelha a um receptáculo morto o qual tudo o que se põe fica efetivamente lado a lado, de onde porém, nada pode ser retirado (por juízo analítico) se não o que se pôs (por reflexão sintética); a Ideia, ao contrário, desenvolve em quem a apreendeu em representações que são novas em referência ao conceito que lhe é homônimo: ela se assemelha a um organismo vivo desenvolvido a si mesmo, dotado de força de procriação, e que produz o que nele não estava contido.” (2005, §49 p.312).

assim também ele só tem duração temporal na medida em que existe simultaneamente na eternidade.¹⁸³

O movimento que acompanhamos nos *Suplementos* é que Schopenhauer acresce mais um patamar em sua cosmologia. Parte-se da Vontade cósmica, esta se objetiva em variados graus e a Ideia aparece como sua objetivação originária, por sua vez, a Ideia encontra seu correlato empírico na espécie que determina o indivíduo que nela encontra sua essência. A espécie espraia a Ideia no tempo, ao contrário do conceito, não há aqui uma oposição flagrante das esferas, pois o filósofo parece indicar que a espécie configura um tipo de desdobramento da Ideia, a instância ideacional em sua interface temporal. Assim como o conceito, a espécie opera um movimento de unificação, radica sob o mesmo signo com *status* de universalidade a existência fenomenal, ora, o homem é produto da Vontade, participa de uma cadeia intrincada de objetivações, series de graus objetivados no mundo efetivo, é um particular, sim, mas só pode o ser à medida que participa de sua espécie, a essência implicada em si decorre da espécie que, por sua vez, é a própria Ideia de humanidade projetada na empiria. Schopenhauer ressalta ainda que a espécie se diferencia do gênero (*genus*), uma vez que a espécie é um produto da natureza e o *genus* é artifício do engenho intelectual humano, logo, é um conceito e assim sendo é dado *a posteriori*.¹⁸⁴

Em todo caso, a noção que Schopenhauer emprega à Ideia ocupa um lugar central em seu pensamento, pois opera em todas as frentes de seu sistema, desde a cosmologia metafísica dada na doutrina dos graus de objetivação da Vontade, sendo na estética a pedra de toque - já que é a Ideia o escopo último do artista e a captura límpida oferecida ao espectador encerra a dinâmica da contemplação artística. Vimos que o gênio é operador desse processo, é ele quem intui a ideia e a traduz na linguagem da arte, no entanto, para nós, cria-se um problema com vastos desdobramentos, pois nosso personagem que encarna o gênio schopenhaueriano é músico, nesse sentido, ainda que tenha a Ideia entremeada em sua compleição fictícia enquanto personagem na psicologia de sua composição, ou seja, a Ideia subjaz implicada no *ethos* do personagem, uma vez que é gênio, pois mesmo que sua arte não tenha a Ideia como prerrogativa, sua personalidade está atrelada a ela, a engrenagem de sua percepção trabalha no sentido de uma contínua superação do mundo efetivo (preponderância do intelecto sobre o serviço da Vontade), pois o gênio não é gênio apenas quando cria, mas também quando recebe as afecções do mundo, quando frui o real fenomenalizado e a partir dele extrai a Ideia

¹⁸³ SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 29. p.438.

¹⁸⁴ Ibid. p.438.

ali oculta, entretanto, nossa preocupação orbita em torno da natureza genial de Johnny em seu aspecto mais objetivo, o personagem de Cortázar é músico, tal como veremos adiante a música não pressupõe a Ideia, trata-se de um tipo muito exclusivo de arte, com características distintas, então, não estaria comprometida a instância do puro sujeito do conhecimento? Acreditamos que para avançar sob esta questão, faz-se necessário que compreendamos melhor como Schopenhauer afixa esta noção em sua filosofia, afinal, o que é o sujeito feito puro? E qual a sua relação com a Ideia?

Não há grandes dificuldades em delimitar a esfera de atuação do puro sujeito do conhecimento, mesmo porque, na definição enfática que Schopenhauer nos oferece no § 34 do *Mundo...* e também no Cap. 30 dos *Suplementos* aponta-se para a destituição momentânea do império da Vontade, pois o sujeito que contempla a Ideia, que se perde nesta contemplação e rompe com as amarras do princípio de razão não é apenas caracterizado como puro sujeito do conhecimento, mas é também destituído de Vontade, ou seja, trata-se de uma significativa mudança no modo de perceber, pois quando é a Ideia o objeto da intelecção já se trafega pelo terreno das essências, de modo que as determinações do princípio de razão não têm mais nenhuma vigência, uma vez que as coisas isoladas não são o objeto da apreensão estética, as Ideias encontram seu correlato no puro sujeito do conhecimento. Trata-se de uma espécie de desvelamento, pois o mundo como Representação é submetido, finalmente, à vista humana sob a forma da adequada objetividade da Vontade, a saber, a Ideia. O que ocorre neste processo é um tipo de desvanecimento da individualidade, já que o *princípium individuationis*, assim como o princípio de razão suficiente, também perdem sua vigência.¹⁸⁵ O que Schopenhauer parece sugerir é um tipo de fusão do sujeito no objeto como condição necessária para a tomada da Ideia, a perda do si mesmo. É o que realmente podemos classificar como imersão no objeto artístico, o contemplador direciona sua capacidade de abstração de forma absoluta ao objeto, a consciência se deposita sobre o artefato com tamanha potência que os liames que sustentam a autoconsciência são rompidos, “pois só apreendemos o mundo de maneira puramente objetiva quando não mais sabemos que pertencemos a ele”,¹⁸⁶ ou seja, em conformidade com o itinerário estabelecido para a sua metafísica do belo, o puro sujeito do conhecimento conta com um tipo de suspensão, mas, observe-se, o filósofo não aponta a retirada do sujeito do mundo propriamente dito, mas o apagamento da percepção de

¹⁸⁵ Sobre isso, Cacciola comenta: “A esse sujeito (puro) é atribuída a qualidade de gênio, pelo tipo especial de conhecimento que propicia, através da ideia estética que realiza a fusão sujeito e objeto, só possível por meio da ausência da mediação pelo princípio de razão.” (2016. p.33.)

¹⁸⁶ SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 30. p.440.

pertencimento a ele, tal qual uma mudança de chave epistemológica, a alteração de um polo ao outro da representação, isto é, do princípio de razão para a Ideia.¹⁸⁷

Não deixa de ser dramática e radical a postura de Schopenhauer ao apontar a dissolução do sujeito individuado na intuição estética e o conseqüente desdobramento no puro sujeito do conhecer. O vínculo férreo sujeito e objeto é cindido, a lógica da intelecção afixada nas raízes do princípio de razão é suspensa, já que a cessação do fluxo volitivo é temporalmente limitado quando sob a vigência da arte. As implicações gnosiológicas desta ruptura correm para o comprometimento da noção de sujeito, logo o objeto também teria suas bases colocadas sob suspeita, mas não se trata de um tipo de esvaziamento substancial e sim de uma questão de direcionamento perceptivo, uma relação proporcional em que o indivíduo quanto mais afina a consciência no objeto menos se faz consciente de si mesmo, assim como no caso inverso, quanto mais o sujeito se instala na consciência, mais frágil se torna a dinâmica intuitiva de intelecção da realidade efetiva. O puro sujeito do conhecer se assemelha a um estado específico de recepção do mundo que se desencadeia quando na apreensão do artefato artístico ou de uma grandeza natural, tornar objetiva a intuição é finalidade da vigência do puro sujeito do conhecimento. Aparentemente o filósofo não faz diferenciações psicológicas nem sociais acerca de quem teria mais ou menos capacidade para operar esse processo, suas sugestões nos *Suplementos* são de natureza fisiológica, uma “índole fisiológica favorável à sua atividade”,¹⁸⁸ pois segundo Schopenhauer tratar-se-ia da disposição cerebral do indivíduo. O gênio, pois, tem imensa capacidade de intuir os objetos objetivamente e alcançar com mais facilidade o estado de puro sujeito do conhecimento, partindo de objetos cotidianos, de pequenos fragmentos de rotina, tal como Johnny Carter o faz em relação aos objetos: o metrô, a faca, o pão; mas é preciso reiterar que não é necessário ser gênio para alcançar o estado de puro sujeito do conhecimento, este goza apenas de maior facilidade para colocar em movimento esta engrenagem, ao que parece há uma separação muito sutil entre a genialidade e o aspecto geral do puro sujeito, ambos prescindem do princípio de razão, mas só o gênio cria. Na narrativa em questão, não seria incorreto inferir que Bruno detém plenas faculdades

¹⁸⁷ A dinâmica da contemplação estética é descrita por Schopenhauer com grande verve poética. Não a toa há quem veja nessa proposição do puro sujeito do conhecimento algo de místico. Em uma das mais célebres passagens do *Mundo...* o filósofo escreve: “Semelhante estado é exatamente aquele descrito anteriormente // como exigido para o conhecimento da Ideia, como pura contemplação, absorver-se na intuição, perder-se no objeto, esquecimento de toda individualidade, supressão no modo de conhecimento que segue o princípio de razão e apreende apenas relações, pelo que simultânea e inseparavelmente a coisa isolada intuída se eleva de sua espécie, e o indivíduo que conhece a puro sujeito do conhecer isento de Vontade, ambos, enquanto tais, não mais se encontrando na torrente do tempo e de todas as outras relações. É indiferente se vê o pôr do sol de uma prisão ou de um palácio.” (§37. p.267).

¹⁸⁸ Cf. SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 30. p.440.

de abstrair por completo o mundo como Vontade e se ver imerso na contemplação de um artefato, como homem ligado às artes – mesmo que não artista – o puro sujeito do conhecer pode ter sido alcançado, por exemplo, quando na escuta de *Amorous*, ou seja, Bruno é capaz de extrair de uma peça de arte o violento efeito que ela produz, pode se deixar perder no objeto e destituir-se momentaneamente das formas do princípio de razão, mas não poderia ter escrito ou executado a música, porque por mais que seja capaz de fruir a arte, não é gênio, então não pode produzi-la.¹⁸⁹ Como dissemos a questão aqui parece ser de ordem muito mais epistemológica que ontológica, a dissolução do sujeito no objeto é a consequência da ação de intuir objetivamente, a atividade da consciência que abarca irremediavelmente o objeto, nas palavras do filósofo:

Logo, o puro sujeito do conhecimento destituído de vontade é alcançado na medida em que a consciência das outras coisas potencia-se tão elevadamente que desaparece a consciência do próprio si mesmo. Pois só apreendemos o mundo de maneira puramente objetiva quando não mais sabemos que pertencemos a ele; e todas as coisas apresentam-se tanto mais belas quanto mais estamos conscientes meramente delas e tanto menos de nós mesmos.¹⁹⁰

O constante reiterar da imagem “perder-se na contemplação” subscreve a aura romantizada que Schopenhauer impõe à sua teoria estética. Há de se reconhecer o engenho teórico empregado na composição do puro sujeito do conhecimento como agente subjetivo da dinâmica estético-intuitiva cunhada pelo filósofo, no entanto, a imagem da suspensão da virulência desejança da Vontade e o adentrar solene numa realidade *suprarrelacional* é uma formulação que se poderia categorizar no mínimo como excêntrica.¹⁹¹ A coesão interna da

¹⁸⁹ No *take* cinco o narrador diz: “Eu que passei a minha vida admirando os gênios, os Picasso, os Einstein, toda a lista sagrada que qualquer um pode fabricar em um minuto (e Gandhi e Chaplin e Stravinsky), estou disposto como qualquer um a admitir que esses fenômenos andam pelas nuvens e que com eles não há por que estranhar coisa alguma. São diferentes e ponto final.” (p.54) Fica claro que o personagem de Cortázar reconhece sua condição ante a genialidade, embora não a possua, é capaz de receber e compreender a magnitude de suas obras, em termos schopenhauerianos, Bruno pode alcançar o estado de puro sujeito do conhecimento, ainda que não possua as características geniais que lhe permitiriam não apenas contemplar, mas também criar.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Embora jamais tenha admitido, é possível que Schopenhauer tenha recebido alguma influência da filosofia da arte de Schelling. A semelhança entre as teorias é flagrante no que diz respeito ao *status* da Ideia na relação com a verdade e a beleza, sobretudo no diálogo *Bruno*: “Uma obra de arte é bela apenas por meio de sua verdade, pois não acredito que por verdade entendas algo ruim ou inferior as imagens intelectuais arquetípicas das coisas” (SCHELLING, 1974, p.223.) Tal como Barboza escreve em seu *Infinitude Subjetiva e Estética*, há uma clara absorção e ressignificação de alguns conceitos schellinguianos, a oposição mesma entre o puro sujeito do conhecimento e o princípio de razão parece ter raízes no autor das *Cartas sobre o Dogmatismo*. Citando E. V. Hartmann, Barboza diz: “Hartmann, que suspeitava do influxo de pensamentos de Schelling sobre Schopenhauer, desconfia que, em meio as afinidades entre os dois filósofos, é ‘difícil acreditar’ que Schopenhauer ‘não tenha conhecido o diálogo Bruno, tão lido e citado’ na época. (2003, p.235-236). Também a noção de desvanecimento da oposição sujeito-objeto remete a Schelling, ao que este classificava como

filosofia de Schopenhauer reside sempre na concepção dual do mundo, a Vontade e a Representação, ora, o puro sujeito do conhecer implica na nulificação momentânea da Vontade, e a chave para a compreensão desta instância reside aí, porém, a beleza de um objeto, seja artístico ou natural, só pode ser verdadeiramente intuída tendo como condição o esvaecimento contínuo da percepção de si mesmo, tanto mais intensa será a experiência estética quanto maior for a supressão da percepção voltada à autoconsciência, o puro sujeito do conhecer, para entrar em cena, depende desse processo. Trata-se mesmo de uma substituição onde o princípio de razão dá lugar ao puro sujeito do conhecimento que se liberta da Vontade. E é quase paradoxal essa relação, pois a Vontade, ao desejar perpetuamente, busca a satisfação, um estado de completude que dificilmente será alcançado, a satisfação perene das demandas volitivas configuraria um estado de bem-estar prolongado, semelhante, talvez, à *ataraxia epicurista*;¹⁹² o paradoxo consiste no fato de que esta satisfação só pode ser desfrutada quando na *não-vigência* da Vontade que a almeja, a cessação do querer que condiciona o puro sujeito do conhecer garante ao estado de contemplação a paz e a tranquilidade tão rarefeitos na realidade comum. Assim, o que garante a purificação da consciência é o abandono do estado individual, é necessário deixar de ser indivíduo, desatar as amarras do princípio de razão, esse movimento pode ser perpetrado voluntariamente ou não, conforme veremos na consideração sobre o sublime, mas a questão aqui é pensar no livramento das relações, pois o sujeito puro pode estar imerso na intuição objetiva de uma música, atravessado pelo efeito do som que comunica diretamente a linguagem da Vontade, mas, se por algum motivo, sua consciência é remetida às circunstâncias em que a música foi forjada, as relações especificamente histórico-contextuais da composição, o puro sujeito do conhecimento já não estará mais em vigência, e sim o sujeito individuado, lastrado pelo princípio de razão, separado do objeto enquanto sujeito, ou seja, qualquer indício de particularização de circunstância fenomenalizada no tempo implicaria na ruptura do estado elevado do puro sujeito, a arte atua sempre na universalidade e na objetividade absoluta. A pureza do sujeito que se destitui da Vontade quando na intuição estética pode ser instável,

unitotalidade sujeito-objeto, ou seja, uma significativa alteração da dinâmica perceptiva quando na intuição intelectual dada na apreensão estética.

¹⁹² Epicuro é citado por Schopenhauer quando expunha sua teoria do puro sujeito do conhecer nas preleções sobre a *Metafísica do Belo* ministradas em Berlim em 1820, segue o trecho: “Esse tipo de conhecer, essa purificação da consciência de todas as relações com a vontade, entra em cena necessariamente assim que consideramos algo de maneira estética; por conseguinte, a tranquilidade sempre procurada pelo caminho do querer, mas sempre furtiva, aparece por si mesma de repente e nos plenifica por completo. É o estado sem dor que Epicuro louva como bem supremo e como o estado dos deuses: estamos neste instante libertos dos terríveis ímpetos volitivos, festejamos o Sabá dos trabalhos forçados do querer, a roda de Íxion cessa de girar. (2001, p.92)

dependendo de como se harmonizam intelecto e Vontade, o importante, por enquanto, é que tenhamos em mente a relação entre puro sujeito do conhecer e Ideia, sendo o primeiro a face subjetiva da dinâmica da metafísica do belo e o segundo a face objetiva, ambos conceitos centrais na concepção estético-epistemológica schopenhaueriana.

Como face subjetiva da intuição estética, o puro sujeito do conhecimento – paradoxalmente – só pode se fazer à medida que nulifica totalmente o si-mesmo e incorre na apreensão objetiva do mundo. O tencionamento cada vez mais próximo do objeto conduz a dissolução perceptiva do objeto mais imediato, a saber: o corpo. Se incorrêssemos numa linguagem beirando o místico, poderíamos até afirmar que o puro sujeito do conhecimento seria um tipo de abandono temporário dos ditames orgânicos, um pairar por sobre a carne, algo próximo de uma experiência de transe extracorpóreo, mas não é o caso. Schopenhauer não incorre no misticismo ou numa transcendência deliberada, porque não se trata de um abandono do corpo, da matéria, do mundo efetivo e sim de uma elevação, outro estado de recepção. Sendo o corpo também vontade, a elevação por sobre ele implicará também o silenciamento da vontade e deste modo o puro sujeito do conhecimento se forja de imediato. No entanto, embora Schopenhauer aloque a discussão no âmbito estético (e de fato se trata de um tipo de teoria da sensação), não são apenas objetos artísticos que podem suscitar o puro sujeito, a intuição tomada em outras instâncias também terá o poder de apaziguar a Vontade, mesmo que em estrita relação com ela. É neste esteio que a concepção do sublime é colocada em evidência, tal como seus contemporâneos, Schopenhauer não se furta de elaborar uma fórmula acerca deste conceito, vejamos, brevemente, como o filósofo a impinge em seu sistema.

A impressão do sublime configura um estrato peculiar na filosofia schopenhaueriana pelo fato de dilatar o âmbito do puro sujeito do conhecimento, pois enquanto no processo artístico a relação sujeito e objeto se dá de forma delimitada, circunscrita à interação entre esses dois componentes básicos da representação, no sublime, altera-se o cenário e mesmo a natureza do processo. Schopenhauer faz questão de explicar a diferença entre o sublime e o sentimento do belo, ao que entendemos ser a experiência estética por excelência, a intuição objetiva do artefato que vem significar a Ideia, no sublime, porém, embora seja preservada a ruptura com o princípio de razão suficiente e o puro sujeito do conhecer seja alcançado, não se trata da relação do indivíduo com uma peça de arte e sim com a própria natureza, com as forças manifestas no real por meio de espetáculos colossais de grandeza e violência. É interessante pensar que a Vontade, que no âmbito do puro sujeito do conhecer alcançado via

intuição estética é silenciada, aqui, no sublime, parece observar de longe seu efeito, pois o indivíduo alcança a impressão do sublime quando diante de algo que pode facilmente aniquilá-lo, que oferece risco à sua composição orgânica, sua vida, sua integridade física ou ainda o coloque numa posição de ostensiva insignificância. Caso a angústia e o medo não tomem o espectador, esse se fará sujeito puro ante a grandeza de algo que pode esmagá-lo, nesse sentido, é possível inferir que o sublime foi talvez o último sentimento de Empédocles antes de se atirar no vulcão,¹⁹³ pois é desse tipo de grandeza a que se refere Schopenhauer, tempestades, furacões, o mar em fúria; ocorre que, esses fenômenos são também a vontade manifesta nas forças, a Vontade que se objetiva na grandeza do mundo, na incomensurabilidade, na vastidão dos domínios do espaço e do tempo. E neste caso, a Vontade pode até silenciar, mas permanece como que *à espreita* e seu silêncio durará apenas o tempo em que o espectador conseguir manter este estado de embevecimento. Mas a chave aqui é novamente o processo de elevar-se por sobre o corpo,¹⁹⁴ pois o homem frente os extensos incomensuráveis do tempo e do espaço, frente às grandezas naturais, coisas infinitamente maiores e mais densas, acaba por ser acometido de um tipo de comoção oriunda da transitoriedade de sua existência no tempo e da vulnerabilidade de corpo situado no espaço, trata-se da consciência inicial da condição diminuta do homem individualizado e da culminância na percepção oposta, onde o homem é parte do todo, em que se faz parte de uma engrenagem muito maior e muito mais complexa, eis o sublime alcançado por uma prospecção sofisticada em que a pequenez do indivíduo conduz a sua percepção à grandeza do mundo ao qual integra e é parte, purificando assim o ranço da percepção dada no princípio de razão e serva da Vontade, o puro sujeito do conhecimento está novamente posto.

No belo o puro conhecimento ganhou a preponderância sem luta, pois a beleza do objeto, isto é, a sua índole facilitadora do conhecimento da Ideia, removeu da consciência, sem resistência e portanto imperceptivelmente, a vontade e o conhecimento das relações que a servem de maneira escrava; o que aí resta é o puro sujeito do conhecimento, sem nenhuma lembrança da vontade. No sublime, ao contrário, aquele estado de puro conhecimento é obtido por um desprender-se consciente e violento das relações do objeto com a vontade conhecidas como

¹⁹³ Obviamente nos referimos aqui a anedota, uma vez que não há qualquer comprovação acerca da veracidade da história que Empédocles teria se atirado no Etna.

¹⁹⁴ É interessante notar que os termos elevação e sublime são muito próximos no idioma alemão, pois o verbo *erheben* (elevar-se) se confunde com o substantivo *erhaben* (sublime) o que reforça a intimidade entre as duas noções.

desfavoráveis, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência para além da vontade e do conhecimento que a esta se vincula.¹⁹⁵

Como se vê, tanto o sentimento do belo como o sublime compartilham das mesmas premissas e até mesmo da mesma definição de um modo bastante genérico. Pois ambas elevam o sujeito e suspendem o princípio de razão, o que difere é o modo como esse processo se dá. Na estética de Schopenhauer a beleza se define pela capacidade de facilitar o conhecimento da Ideia, pois tanto mais bonito será o objeto quanto mais este estimular a intuição da Ideia que o condiciona, logo, a Ideia é alcançada por um processo pacífico, quase idílico, onde a Vontade é silenciada de forma total, restando apenas o mundo como representação sob o polo ideacional desnudado ante o puro sujeito do conhecer. No sublime, esse processo não é tão primaveril, o que ocorre é, por primeiro, um choque entre a pequenez do si-mesmo e a monumentalidade da natureza e, como afirma o filósofo, o elevar-se ocorre de modo consciente, numa situação que pode inspirar cautela, não necessariamente de perigo, mas onde se tem a certeza de que o avanço do fenômeno contemplado poderia eliminar o contemplador ou que a voracidade do tempo, em breve, reduzirá o sujeito à mera lembrança na memória dos familiares e - mais uma porção de tempo depois, nem mesmo isso, ou seja, o fluxo inextricável do tempo fará com que aquela existência individual desapareça, como se nunca tivesse existido, novamente a grandeza da Vontade *versus* a insignificância do indivíduo, que também é vontade, mas uma peça muito pequena em sua engrenagem. Contudo, apenas para fins de elucidação, sabe colocar aqui uma sutil diferenciação que Schopenhauer herda de Kant, pelo menos segundo a nomenclatura, que é a divisão entre sublime dinâmico e sublime matemático.

Aqui também não há nenhuma complicação. Schopenhauer denomina o sublime dinâmico o caso da contemplação das forças da natureza. Quando colocado diante de algo que pode que oferece perigo para a vida do indivíduo, tempestades, cataratas, altos penhascos, arranjos colossais da natureza que em comparação com a frágil constituição física do indivíduo humano são infinitamente maiores, o homem pode ser levado ao estado de puro sujeito do conhecimento caso não incorra em pânico e desespero, ainda que em face de perigo, ao visualizar, por exemplo, o agigantar-se das ondas num maremoto, a consciência do quão pequeno se é diante daquela manifestação pode orientar o estabelecimento do puro sujeito do conhecer, mas não se trata de perder-se na contemplação, o elevar-se é afixado com consciência e o homem será capaz de prover o resguardo de sua existência se isso for

¹⁹⁵ SCHOPENHAUER, 2005. §39. p.274.

possível, a Vontade não é silenciada como na contemplação do Belo, ao contrário ela participa do processo, pois as irrupções majestosas das forças da natureza são o seu espetáculo e mesmo o sentimento de sobrevivência que pode ser ativado no indivíduo nestas situações é um estatuto de autopreservação implicado em toda espécie e em todo indivíduo pela Vontade. Mas, uma vez que estamos falando do puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade, não há querência, desejo, dor ou desespero nesse processo, a tomada do indivíduo pelo puro sujeito é violenta e acompanhada de consciência, mas sua permanência é pacífica, é como se a Vontade não se diluísse por completo, mas também não atuasse em sua plena atividade. “Aqui, por se tratar da visão de um poder superior, além de qualquer comparação com o indivíduo, ameaçando-o com o aniquilamento, tem-se o sublime dinâmico.”¹⁹⁶

Na exposição acerca do sublime matemático, Schopenhauer retoma a fibra poetizante de sua reflexão e nos apresenta uma teoria de tinta bastante romântica. A chave neste tipo de impressão do sublime é a inexorabilidade do tempo-espaço em detrimento da existência do indivíduo, pois ao considerarmos a quantidade de pessoas que viveram e morreram; os séculos, os dias, as existências anônimas que se sucederam por gerações ao longo de milênios e desapareceram sem que a história os registrasse, a incomensurável quantidade de sonhos, ideais, projetos, amores, subjetividades projetadas no tempo e que hoje não fazem mais sentido para ninguém, nos percebemos na insignificância angustiante de nossa individualidade frente à voracidade do tempo, seu fluxo que inevitavelmente engolirá a cada um e na maioria dos casos não deixará qualquer resquício. Desta reflexão emergirá o puro sujeito do conhecimento, pois novamente sentiremos esvair-se o princípio de razão, o corpo tomado em sua transitoriedade, a certeza da não permanência do eu-consciente. É curioso porque justamente a assimilação desta condição do sujeito transitório, ou simplesmente sujeito, que desencadeia o processo que levará ao puro sujeito, aqui é o tempo tomado no prisma da infinitude que conduz o processo que gerará a impressão do sublime matemático.¹⁹⁷ Mas o espaço também pode figurar nessa dinâmica, ora, quando contemplamos uma vasta extensão de nada, um espaço vazio, extenso até onde a vista alcança, podendo ser o mar, o céu, um deserto, em suma, um cenário que cuja vastidão destaque a pequenez do homem e o coloque em uma situação de vulnerabilidade, o ermo já contém em si um traço do sublime, assim como a noite é em si mesma sublime. Há também o caso das grandezas que se presentificam

¹⁹⁶ SCHOPENHAUER, 2001. p.110.

¹⁹⁷ Nas preleções à *Metafísica do Belo* Schopenhauer diz: “Montanhas muito altas são vistas com grande prazer, e concordamos em dizê-las sublimes: a simples grandeza das massas torna nosso ser infinitamente pequeno; no entanto, eles são o objeto de nossa intuição pura, somos o sujeito do conhecer, o sustentáculo do mundo inteiro dos objetos. É o sublime matemático.” (p.113)

no espaço e no tempo, as ruínas de cidades antigas, monumentos, grandes obras arquitetônicas do passado também geram a sensação de transitoriedade, o engenho operado pelos homens permanecendo e resistindo ao tempo, enquanto eles, os homens, não se resta nenhum resquício de quem foram, o que pensavam, o que fizeram no curto tempo em que caminharam sob a terra. Tal reflexão pode igualmente romper com o princípio de razão e projetar a consciência ao âmbito do não-lugar, da suspensão da temporalidade, enfim, do puro sujeito do conhecimento.

A centralidade da estética no pensamento schopenhaueriano se dá exatamente porque é a Ideia é o escopo da arte, pensando de um ponto de vista subjetivo, o espectador da verdadeira expressão artística, ao contemplar, por exemplo, um quadro, estará defronte a captura da própria essência do objeto representado, independente se for um ser humano, uma árvore, uma flor, um amanhecer, de todo modo, o artigo “um” se faria inadequado, pois não se trataria de um homem e sim d’O Homem, a Ideia de Homem, o arquétipo originário que permite pensar a essência do homem. Cada arte possui um funcionamento próprio, uma dinâmica, e cada uma delas se acomoda na hierarquia das artes de acordo com a forma pela qual a Ideia é alcançada e traduzida, numa discussão tipicamente do âmbito estético, de maneira que forma e conteúdo se encontram em evidência, podemos afirmar que para Schopenhauer o conteúdo será sempre a Ideia (se não for a música), o objeto do artista terá que ser a Ideia, daí o nome metafísica do belo, pois o estatuto da arte na filosofia schopenhaueriana é a iluminação metafísica do mundo, não à toa o artista é – de um modo um tanto poético – denominado o olho cósmico do mundo, uma vez que as imagens eternas, imutáveis e perfeitas a partir das quais toda a realidade é possível são expostas, submetidas à intelecção humana e mesmo o mais endurecido de todos os homens será capaz de fruir uma obra de arte, ainda que num grau muito baixo. A teoria da arte de Schopenhauer é bastante democrática neste sentido, todos os homens têm a capacidade de intuir a Ideia, de se deixar perder na contemplação de um objeto artístico, no entanto, essa capacidade pode variar de indivíduo para indivíduo, em todo caso, objetivamente falando, independente do grau que o espectador frui do objeto artístico, a essência estará lá, e a intuição estética é o modo mais direto de acessá-la, não é o único e nem é contínuo, mas é o mais imediato. Assim, podemos pensar que a importância capital da estética de Schopenhauer se dá pelo caráter totalizante de sua concepção, pois é duplamente metafísica na medida em que a Ideia como ato da Vontade, se espalha nas forças naturais figurando numa perspectiva que beira o ontológico; também o processo de produção e de contemplação da arte como desveladora da essência íntima do

mundo está assentada na esfera metafísica, por ser a Ideia um dos polos da teoria da representação e, portanto, objeto para um sujeito, o caráter epistemológico da arte poderia igualmente ser considerado, mesmo que o sujeito cognoscente seja puro e destituído de vontade, ainda se trata de um processo de apreensão de um objeto por um sujeito vinculando também à teoria do conhecimento em meio ao campo gravitacional da metafísica do belo; e é claro, a própria estética, a teoria da arte mesma, conforme define o filósofo, o modo de consideração das coisas independente do princípio de razão.¹⁹⁸

A arte em Schopenhauer será sempre elevação, ultrapassamento da aparência, um tipo de flerte com o infinito que dissolve os grillhões do tempo e projeta o homem no esteio colorido da totalidade. Liberta do influxo violento da Vontade silenciando-a por completo e, pelo menos por alguns instantes, faz livre o sujeito que em seu domínio é feito puro, leve, esvaecido na potência da linguagem elástica que vai desde uma natureza morta cristalizada pelo óleo até a vibração dos metais pulsando na execução de uma sinfonia, imerso, enfim, no calmo reino das essências, na intimidade mais profunda do mundo que pode até ser dor, frustração e sofrimento, mas que nos oferece - vez ou outra, pelos olhos da genialidade, o cósmico afago da beleza.

E é a partir desse jogo conceitual estabelecido entre a intuição, a Ideia e o puro sujeito do conhecer que a hierarquia das artes ganhará corpo na filosofia schopenhaueriana. Não é nossa intenção esmiuçar o escalonamento das expressões artísticas no núcleo da estética de Schopenhauer, mas precisamos apenas ressaltar que o lugar ocupado por cada uma das artes é condicionado pelo modo a partir do qual expõe-se a Ideia. A arquitetura, pois, trata das Ideias mais elementares, as forças que se encontram em contínuo conflito, a gravidade, a rigidez, a verticalidade, Ideias primordiais na constituição esparsa da realidade efetiva.¹⁹⁹ E assim, conforme as Ideias comunicadas por cada arte vão se fazendo mais complexas, mais sofisticadas e ascendentes na escala das objetivações, as artes a elas relacionadas vão

¹⁹⁸ SCHOPENHAUER, 2005. §36. p.254.

¹⁹⁹ A arquitetura é alocada como a mais baixa dentre as artes tanto pela elementaridade das Ideias que expõe como também pelo fato de sua destinação não ser puramente à contemplação e intuição do belo, mas antes, há um traço finalista no trabalho arquitetônico, um edifício não servirá nunca apenas para embevecer o observador, mas tem como primeira função abrigar alguém ou alguma coisa. No §43 do *Mundo...* Schopenhauer escreve: “ (...) então não lhe podemos atribuir (à arquitetura) senão aquele de trazer para a intuição algumas das Ideias que são os graus mais baixos de objetividade da Vontade, a saber, gravidade, coesão, rigidez, dureza, qualidades universais da pedra, essas primeiras, mais elementares, mais abafadas visibilidades da Vontade, tons baixos da natureza, e, entre elas, a luz, que em muitos aspectos é o oposto delas (p.288) (...) Diferentemente das demais obras da bela arte, raramente as obras arquitetônicas são executadas para fins propriamente estéticos; antes, estes são subordinados a outros fins utilitários, alheios a arte mesma.” Ver ainda nos *Suplementos*: (Cap.35. p. 493-502).

igualmente ganhando relevância. Da arquitetura e hidráulica para as artes plásticas, a pintura e a escultura almejando a exposição da forma humana,²⁰⁰ até alcançar a poética, cuja culminância buscará expor a condição humana em toda a tragicidade.²⁰¹ É certo que há na poética algumas especificidades, Schopenhauer forja também hierarquias internas, existem formas de narrativas, padrões de tragédias que diferem em qualidade, mas, não é nosso objetivo escrutina-las, apenas levantar o itinerário traçado pelo filósofo até alcançarmos a música. Contudo, vale lembrar também que, da arquitetura à poética, o puro sujeito do conhecer é alcançado conforme a intuição da Ideia é perpetrada, o gênio trabalha no sentido de traduzir a Ideia e expô-la na forma de sua arte, seja num edifício, num quadro, numa escultura, pintura, na tessitura de uma poesia épica ou na exposição da situação ontológica da humanidade em uma tragédia, em todos esses casos a tríade ‘gênio-ideia-puro sujeito’ é mantida em concordância com a teoria. Entretanto, nosso exame se centra no personagem de Johnny Carter, representação literária de Charlie Parker, um músico. Então, será necessário que analisemos aqui a situação do compositor na estética de Schopenhauer, mas, para isso, precisamos entender por que a música figura no mais alto patamar na hierarquia das artes, sua relação com a Ideia e conseqüentemente com o puro sujeito do conhecimento. A elucidação da musicalidade em Schopenhauer é fundamental para que retomemos o conto como expressão literária da filosofia schopenhaueriana e para que possamos identificar o entrelaçamento definitivo entre os dois projetos que terá a música como elo.

2.4: O Limiar da Perseguição e a Música do Mundo.

Até então, nos esforçamos para apontar a pertinência de um exame schopenhaueriano da narrativa composta por Cortázar. Nosso itinerário contou com aproximações sutis e também alguns distanciamentos necessários para finalidade analítica. No entanto, se tivéssemos que delimitar um ponto incontornável de intersecção entre os dois projetos, esse

²⁰⁰ Cf. SCHOPENHAUER, 2005. §45 p.295-302. E também em SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 36. p. 503-508.

²⁰¹ O §51, onde Schopenhauer desenvolve sua teoria poética, é fundamental dentro da construção teórica do livro III, no referido parágrafo o filósofo tem a chance de alinhar a diferença entre o conceito e a Ideia, já trabalhada no §49, mas retomada no 51. Schopenhauer afirma que na poética, os conceitos comunicados por palavras tem a intenção de permitir ao ouvinte (ou leitor?) intuir as Ideias, de modo que este tráfego só pode se dar com o auxílio da fantasia, mas esta só pode exercer seu papel se os conceitos abstratos estiverem dispostos de maneira que suas esferas de significação se interseccionem. É a ordenação pericial dos conceitos universais que oferecerá ao leitor – sob a operação da fantasia – a representação intuível como Ideia. (p.321). Também é pela poética que se chega até o conhecimento da essência da humanidade: “Portanto, quem quiser conhecer a humanidade em sua essência interior e idêntica em todos os fenômenos e desenvolvimentos, logo, de acordo com a sua Ideia, para esses as obras dos grandes e imortais poetas fornecerão uma imagem muito mais fiel e distinta do que os historiadores são capazes.” (p.225) Ver também o Cap. 37 dos *Suplementos*.

ponto certamente seria a música. Johnny não é um perseguido, é um perseguidor, afirma Bruno,²⁰² e o narrador precisou da escuta de *Amorous*, ponto nevrálgico na narrativa, para perceber a condição do protagonista. A perseguição desponta nas primeiras linhas do conto e segue ao longo dos dez *takes*. Johnny persegue a natureza do tempo, a substância metafísica que compõe o real que ele continuamente estranha, questiona e suspende num empreendimento que ambiciona a imersão na constituição mais íntima do real. E a música aparece como seu instrumento de busca, a ferramenta persecutória que é abstrata, mas é também o mais sólido dos ancoradouros de Johnny. Já espalhada na forma narrativa, com suas oscilações e mudanças de tempo, na disposição jazzística dos *takes* cheios de variações de extensão e ritmo, a música parece figurar no projeto cortazariano numa escala tão exclusiva como na estética de Schopenhauer. E os dois autores, aparentemente tão distantes, congraçam aí a culminância de seus intentos, a música aparece no conto como um tipo de pórtico de redenção,²⁰³ de modo que toda a miséria da biografia de Johnny, a tragicidade de uma vida errática encontra na música a expiação precisa, um alçar à esfera angelical.²⁰⁴ Aqui já nos permitimos afirmar sem embaraço que a Vontade que urge no espírito genial de Carter, e lastra sua sorte de frustrações, faltas, pequenezas, no constante flerte com a loucura, a dor que enfim irrompe na impossibilidade de saciar suas demandas, quando na música, preenche, aquieta, redime. A Vontade cósmica que se objetiva no homem e o prostra pelos motivos, quando acessada via música, traduz sua linguagem direta e projeta no artista e no ouvinte a monumentalidade de seus domínios. A metafísica do belo alcança então seu limiar, a arte dos sons é também objetivação direta da Vontade em paralelo à Ideia. Vejamos como isso se dá na estética de Schopenhauer.

O revestimento metafísico que Schopenhauer emprega em sua teoria da música está relacionado diretamente à imediaticidade com que a Vontade é comunicada pela arte dos

²⁰² CORTÁZAR, 2013. p.58.

²⁰³ Utilizaremos a expressão “redenção” no sentido do quietivo momentâneo em relação ao influxo desejante da vontade em Schopenhauer, pois se tomássemos a palavra em sua acepção mais ortodoxa, a redenção mesma estaria aparentada à negação da Vontade, a ascese do santo, material do livro IV do *Mundo...*

²⁰⁴ É recorrente à referência aos anjos. Cortázar parece expressar por meio de seu narrador a ideia de Johnny como um anjo caído, eternamente deslocado e alheio às demandas do homem comum. “anjo que é como se fosse meu irmão, desse irmão que é como se fosse meu anjo” (p.26) Mais adiante, na reflexão de Bruno sobre a aproximação de Johnny com a Marquesa: “vejo-os como anjos enfermos, irritantes por causa da irresponsabilidade, mas pagando os cuidados com coisas como os discos de Johnny, a generosidade da marquesa” (p.34) E no *take* seis o narrador oscila no diagnóstico: “Dá vontade de dizer em seguida que Johnny é como um anjo entre os homens, até que uma elementar honradez nos força a engolir a frase, a lhe dar elegantemente um torneio, e a reconhecer que talvez o que acontece é que Johnny é um homem entre os anjos, uma realidade entre as irrealidades que nós todos somos.” (p.55) Fala-se muito de uma aura iniciática que circunda *O Perseguidor*, de fato, Cortázar parece se esforçar em conferir à lavra do texto um tom que flerta com certa sacralidade do homem de gênio pensado na brevidade de uma existência trágica, daí talvez as constantes referências aos textos bíblicos e ao sagrado.

sons. Pois enquanto nas demais artes há um processo de mediação pela Ideia para que o puro sujeito acesse o Em-si, na música, esse protocolo não se verifica, não há intermediação da Ideia, vai-se além dela, uma vez que a musicalidade é objetividade imediata tal como os atos originários, de modo que a relação entre música e Ideia é de paralelismo,²⁰⁵ pois correm justapostas no processo de comunicação da coisa-em-si, a música, porém, é superior por não haver uma terceira instância: da Vontade têm-se a música, sua linguagem direta, sua expressão mais aguda que é imediatamente sentida pelo ouvinte, identificada em sua fibra cosmológica e interiorizada como se numa captura efêmera do todo. No caso das demais artes, da Vontade chega-se à Ideia e só a partir de sua intuição é que o artefato artístico pode se dar, ou seja, há um sistema de mediações que turvaria o efeito do artefato no contemplador, já ao ouvir uma peça musical, não há um itinerário mediatizado, é a Vontade que irrompe em vazões caudalosas e vai atingir com força a fantasia do ouvinte.²⁰⁶ Como Philonenko ressalta: a música para Schopenhauer é um tipo de dom divino,²⁰⁷ um capricho da Vontade que se deixa desvelar e asperge pelo encadeamento dos tons alguns fragmentos de totalidade, a Vontade é una, totalizante, cósmica, e uma vez que a música é sua linguagem e a expressa na imediaticidade vibrante de sua ação pode-se dizer também que a música é essência sonora que se deixa alcançar. A universalidade da compreensão musical evidencia o *status* de sua natureza elevada, a extensão de seu alcance é praticamente ilimitado, tal qual a Ideia, música para Schopenhauer é desdobramento da Vontade e ao se submeter à percepção humana propicia uma espécie de retorno à quietude do Ser, uma conciliação, um movimento redentor cuja natureza, justamente por ser assim tão rarefeita, apresenta dificuldades talvez intransponíveis no trato teórico.

A objetivação adequada da Vontade são as Ideias (platônicas). Estimular o conhecimento delas pela exposição das coisas isoladas (que as obras de arte ainda sempre são é o fim de todas as demais artes o que só é possível sob uma mudança correspondente no sujeito que conhece). Todas, portanto, objetivam a Vontade apenas mediadamente, a saber, por meio das Ideias. Ora, como o nosso mundo nada mais é senão fenômeno das Ideias na pluralidade, por meio da sua entrada no *principium individuationis* (a forma de conhecimento possível enquanto tal), segue-se que a

²⁰⁵ Cf. SCHOPENHAUER, 2005. §52 p.339.

²⁰⁶ Ibid (p.343)

²⁰⁷ Philonenko não dispensa a verve poetizante ao versar sobre a música, no trecho em questão, lemos: “La música para Schopenhauer, es un don divino; si la palabra ‘*göttlich*’ tiene un sentido para él es con respecto a la música. Precisamente porque es universalmente comprendida, no debe, con lengua universal, ser discutida. Ni discutida ni transformada, ni superada; expresión del absoluto; lenguaje que une corazones y espíritus tanto a través de los espacios como a través de los tiempos, merece y exige por parte del verdadero filósofo el respeto y la renuncia a toda idea de conquista o de apropiación.” (1989, p.220).

música, visto que ultrapassa as Ideias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo – algo que não pode ser dito acerca das demais artes.²⁰⁸

A relação da música com a Vontade e sua primazia sobre a Ideia é bem delineada nesse fragmento. Dada a dinâmica de interação da música com o ouvinte, o modo pelo qual sua atividade toma o contemplador, não seria muito coerente colocá-la na mesma listagem das demais artes, pois não é apenas a matéria desta expressão que difere das demais, mas o modo como ela é recebida, assimilada por quem ouve. Pois a imediaticidade não está relacionada à Ideia, mas a compreensão universal da música como uma linguagem da Vontade ao atingir a sensibilidade de quem se submete à escuta parece ser também imediata. O indivíduo é assaltado por um ímpeto violento, uma comunicação direta da natureza mais íntima do mundo, e ao sê-lo, projeta-se no âmbito da Vontade como em-si, não como Ideia, não como cópia, na música não há esse itinerário de mediações, e daí advém o poderio da expressão musical, tomada no aspecto subjetivo, o ouvinte se vê imerso no esteio pacífico da essência trescalada musicalmente. Deixar-se perder na vibração de uma sinfonia, sentir as oscilações, os graves, o encadeamento dos tons matizando a recepção no espírito de uma linguagem que está comunicando a essência do mundo, ora, para um filósofo que se arvora de decifrador do enigma,²⁰⁹ isso não é pouca coisa, é realmente o limiar de um projeto, tal qual o *gran finale* de uma peça operística, a música vem coroar o pico do projeto estético apresentado no livro III do *Mundo...* A abordagem schopenhaueriana trata a música como uma espécie de fluxo cósmico, a absorção imediata da execução musical determina – agora de forma absoluta – a cessação da atividade volitiva e a fusão agressiva do sujeito no objeto.²¹⁰ Pode-se objetar que as demais artes também operam esta dinâmica no sistema estético de Schopenhauer, mas a ausência do *medium* ideacional que condiciona a recepção do ouvinte, de modo que a densidade do processo de inteligência da totalidade pela música é muito mais cristalina, a dissolução do *princípium individuationis* parece ganhar aqui ainda mais relevância pelo fato da música guardar sempre uma espécie de cepa cosmológica, uma vez que é o mundo música

²⁰⁸ SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.338.

²⁰⁹ Nietzsche vai falar em “um vaidoso impulso de se arvorar em decifrador do mundo” (2018, p.116)

²¹⁰ A formulação é de Benedito Nunes: “Em Schopenhauer, teoria semântica, firmada com mais vigor, transformou-se em Metafísica. Pela música, que determina a paragem da atividade intelectual, desvendamos intuitivamente, muito além do nosso Eu, em atitude estática a vontade do inconsciente que constitui a substância universal. Eis a concepção típica do Romantismo. O conhecimento absoluto, denegado à filosofia, chega, agora, por intermédio do efeito libertador da contemplação artística. E somente o poder da música seria capaz de, através do êxtase, fundir o sujeito com o objeto. Abstraindo-se esse ideal romântico, que esquecia tudo quanto a música tem de convencional, para considerá-la uma espécie de fluxo cósmico, Schopenhauer abriu caminho à moderna fenomenologia da percepção da obra musical.” (2014, p.71).

corporificada,²¹¹ o sujeito dissolvido na escuta musical se encontra imiscuído na essência e pelo efeito libertador do som, acessa-se a Vontade.

Num dos últimos *takes* de *O Perseguidor*, Cortázar coloca na boca de Johnny a seguinte afirmação: “Não sei se existe Deus, toco minha música, faço meu próprio Deus...”²¹² A gosto de Schopenhauer, a música é para o protagonista o modo pelo qual a intimidade do mundo se revela à inteligibilidade, a inquietação constitutiva da natureza genial aplaca-se quando na execução da música. Daí a semelhança da textura metafísica impetrada por Cortázar em sua narrativa com o engenho schopenhaueriano que aloca a música no topo de sua hierarquia das artes, pois tanto o ficcionista como o filósofo veem na musicalidade um tipo de desembocadouro geral, o cume do edifício escalado pelo perseguidor. É a música que lança o homem atravessado pelo sofrimento, desejo e dor na atmosfera celestial da contemplação, redime o homem de seu calvário e o suspende até os domínios da totalidade, livre das amarras do princípio de razão e do serviço da vontade, aqui o domínio é da Vontade como Em-si do mundo, em sua majestade plena. No mapa imaginativo de Cortázar essa redenção também só é possível pela música, a vida marcada pelo sofrimento de Johnny encontra sua justificação, seu próprio Deus, quando o protagonista faz sua música, faz seu próprio Deus.²¹³ Nesse sentido, a musicalidade acaba sendo um tipo de meio para um fim, pois a perseguição metafísica desencadeada na sanha de Johnny tem a música como meio de ultrapassamento da realidade comum, vê-se que o desconforto do protagonista diante da normalidade dos dias, das atividades cujo princípio de razão é requerido, é aquietado apenas quando está tocando, e ainda assim por pouco tempo, mas é a música a linguagem capaz de fazê-lo emergir por sobre a aparência, pois nela se procurou a abertura, a passagem, e ao tocar, chega-se à Vontade, ao Em-si, o mundo se justifica, cabe em si mesmo, e uma vez que a Vontade tem na música sua linguagem imediata, ao contemplar a natureza íntima da realidade, Johnny acessa, por fim, o objeto de sua perseguição. Nas palavras de Arrigucci: “(...) a música surge como uma linguagem indagadora, uma maneira, ainda que precária, de devassar a aparência em busca da realidade digna desse nome. Promessa ou vislumbre de outros mundos dentro do mundo aparente.”²¹⁴

²¹¹ Ou Vontade corporificada. Cf. SCHOPENHAUER, 2005. §52 p.345.

²¹² (p.82).

²¹³ Também há nos *Suplementos* uma estranha associação da música com a clarividência divina: “Tudo isso porque para a música existem apenas as paixões, os movimentos da vontade, e ela vê, como Deus, somente os corações.” (Cap. 39. p.540).

²¹⁴ Op. Cit. (p.39).

O paraíso familiar e eternamente distante²¹⁵ que a música faz desfilar diante de nós está relacionado à proximidade desta em relação à epopeia humana, a estrutura da composição musical está aparentada ao mundo e toda a sua complexidade, como veremos logo adiante, a grande analogia cósmica que Schopenhauer tece justapondo a música à constituição macrocósmica do mundo. Por enquanto, é relevante levantarmos aqui uma das primeiras dificuldades, que diz respeito à imediaticidade com que o homem recebe e se embevece com a música parece se relacionar com a identificação desta em relação ao mundo e ao homem, pois a musicalidade coloca o homem numa prospecção frontal consigo mesmo e com o mundo em que habita, livre das formas do princípio de razão, no entanto, explicar esse processo filosoficamente requer o emprego de conceitos, imagens, metáforas, exemplos particulares que estariam inevitavelmente atrelados ao fenômeno. Dessa forma, o esforço de Schopenhauer (e o nosso) em explicar o efeito da música não incorreria numa contradição lógica? Já que a música dispensa conceitos, imagens, sentenças e comunica diretamente a Vontade, como as palavras (expressões de conceitos e, portanto, circunscritas ao princípio de razão) poderiam abarcar a intensidade deste processo e traduzi-lo sem perdas?²¹⁶ Nesse ponto, nos vemos novamente ante a dicotomia Bruno-Carter, o narrador, especialista, intelectual, versado na escrita, se empenha em explicar a linguagem musical, o sentido desta ou daquela peça e estabelecer o engendramento teórico de uma música e naturalmente fracassa, pois as palavras – mesmo que dispostas artisticamente - jamais alcançariam a potência de uma bela harmonia quando recebida no espírito humano, a angústia de Bruno diante da autodestruição de Carter é justamente ver um indivíduo que faz naturalmente aquilo que ele, homem comum, se debate na tentativa de talhar artificialmente. Assim, seja a engrenagem da reverberação psicológica da música no homem, seja a interpretação conceitual do significado desta ou daquela música, o terreno teórico é sempre incerto, não há como se demonstrar logicamente nenhuma inflexão, nenhuma elaboração teórica será suficiente ou legítima. Nesse sentido, Eduard Hanslick é preciso: “A música pretende ser apreendida como música e só pode compreender-se a partir dela própria, fluir-se em si mesma.”²¹⁷ Da mesma forma que

²¹⁵ Cf. SCHOPENHAUER, §52. p.346.

²¹⁶ Nas Preleções de 1820 Schopenhauer diz: No entanto, tal explanação (sobre a música) é do tipo que nunca pode ser comprovado, pois leva em conta, e estabelece, uma relação da música – que reside ainda no domínio da representação – com algo que, essencialmente, nunca se pode tornar representação, coisa-em-si, a Vontade. Nesse sentido, minha explicação apresenta a música como cópia de um modelo que, ele mesmo, nunca pode ser trazido à representação. Assim, por mais que semelhante explanação seja convincente, só posso apresentá-la como uma hipótese, ficando a cargo de cada um concordar ou rejeitar, o que depende, em última instância, de quão profundamente cada um compreende a essência propriamente dita da música o quão profundamente está compenetrado em meu pensamento acerca da essência do mundo e dele se convenceu.” (p.229). A consideração é muito próxima da que aparece na p.339 do *Mundo...*

²¹⁷ Cf. HANSLICK, 2011. p.43.

Schopenhauer não encerra uma explicação logicamente demonstrativa da música em seu núcleo estrutural, ao contrário, o filósofo é honesto – pelo menos quanto a isso – ao afirmar que sua explanação não pode ser comprovada. Pois a escuta de uma música vai agir diretamente na fantasia do ouvinte e estimulá-la, uma vez que a musicalidade compreende todas as paixões, os afetos, os sentimentos, sensações, em suma, as afecções inerentes ao existir, no entanto, como se lê nos *Suplementos*²¹⁸, não há qualquer especificidade, esse processo de assimilação ocorre *in abstracto*, trata-se da sua mera forma sem estofa, como um puro mundo espiritual sem matéria. Assim, fica claro que Schopenhauer reconhece os limites que sua metafísica da música pode alcançar, embora a composição da grande analogia cósmico-musical configure um ponto nevrálgico da filosofia schopenhaueriana é necessário guardar sempre a noção de que se trata de uma hipótese, ora, a coisa-em-si em Schopenhauer não é incognoscível, porém, verbaliza-la já é um outro nível de discussão, a música nos afeta de modo imediato, qualquer teorização se daria de forma mediatizada, então é mais seguro fruir a musicalidade a partir dela própria.²¹⁹

De certo modo, é esta a problemática que aparece como pano de fundo em *O Perseguidor*, a fusão de linguagens distintas. Como já vimos brevemente na primeira parte, o que Cortázar arrisca na disposição de seus *takes* é um tipo de musicalização da prosa ficcional, onde forma e conteúdo já não são distinguíveis, porque a linguagem não tem como objetivo explicar a música, não num primeiro plano pelo menos, a ideia parece ser fundir a expressão rítmica musical na arquitetura narrativa, embora a busca pela compreensão conceitual da música se encarne no personagem de Bruno, esta é apenas mais uma camada de significação que Cortázar impõe e acaba servindo também como provocação, afinal, o trabalho do crítico, do analista, do teórico, servirá de alguma forma para aclarar a compreensão do ouvinte em relação a uma composição? Quando Bruno se dispõe a analisar a contribuição de Carter para a música jazzística, e compara com antecessores, se utiliza de

²¹⁸ No trecho em questão, Schopenhauer utiliza como exemplo uma sinfonia (indeterminada) de Beethoven que pode suscitar no espírito uma grande confusão “à qual, no entanto, subjaz a ordem mais perfeita; a luta mais aguerrida, que no instante seguinte se transfigura na mais bela concórdia...” e mais adiante prossegue: “ (...) todas as paixões e os afetos humanos falam a partir dessa sinfonia: a alegria, a tristeza, o amor, o ódio, o horror, a esperança etc., em inumeráveis nuances, todavia isso tudo, por assim dizer, in abstracto e sem qualquer especificidade: trata-se de uma mera forma sem o estofa, como um puro mundo espiritual sem matéria.” (Cap. 39. p.540)

²¹⁹ Aqui temos mais uma convergência de Schopenhauer com a concepção de Hanslick: “A fundamentação filosófica da música deveria, pois, indagar que especificações espirituais imprescindíveis estão ligadas a cada elemento musical e como entre si se conectam. A dupla exigência de um esqueleto estritamente científico e de uma casuística superabundante tornam esta tarefa muito difícil, embora dificilmente insuperável, a não ser que se vise o ideal de uma ciência musical exata, segundo o modelo da química ou da fisiologia!” (2011. p.49)

conceitos, imagens, jargões, dados históricos e ferramentas técnicas como critério de análise, seria todo esse aparato capaz de modificar a recepção de alguém ao ouvir uma peça de jazz? E não seria esse um dos motivos da insatisfação que o personagem protagonista expressa no *take* nove, ao confrontar seu biógrafo? Estamos diante de um dos problemas mais nucleares dessa pesquisa, de interesse tanto de Cortázar como de Schopenhauer, a música traduz diretamente o em-si, mas ela mesma é uma linguagem, assim, até que ponto essa linguagem pode ser desvelada? Em termos schopenhauerianos, poderia o princípio de razão violar a sacralidade da arte e verter sua esfera na linguagem conceitual? A resposta é direta: não. E por isso, talvez, Schopenhauer tenha tido o cuidado de alocar sua metafísica da música no âmbito hipotético. Cortázar, porém, não é filósofo e pôde levar esse problema às últimas consequências, desde a forma até o conteúdo, quando faz Johnny dizer, por exemplo:

- Não se pode dizer nada, imediatamente você traduz para o seu sujo idioma. Se quando toco você vê os anjos, não é culpa minha. Se os outros abrem a boca e dizem que alcancei a perfeição, não é culpa minha. E isso é o pior, o que verdadeiramente você esquece de dizer no teu livro, Bruno, é que não valho nada, que o que toco e o que todo mundo aplaude em mim não vale nada, realmente não vale nada.²²⁰

A tradução para este sujo idioma demarca a diferença entre os polos em que os dois personagens estão alocados. Pois o que Bruno estava dizendo antes da interrupção de Johnny era “é que às vezes você toca como...” E o que se seguiria certamente seria a teorização, a tentativa de colocar em conceitos uma atividade cuja linguagem se mostra eficiente só a partir de si mesma. O músico não quer saber como o crítico descreve sua execução, a ele pouco importa,²²¹ mesmo a categorização de terceiros quanto a sua genialidade (ou não) também não está em evidência, o próprio Schopenhauer afirma que na música a separação entre o homem e o gênio é ainda mais dramática.²²² O que Cortázar parece operar aqui é uma sinuosa dialética da criação onde as linguagens ensejam um jogo em que ora se aproximam e flertam ora se repelem e negam-se. E novamente se entrecruzam as dimensões musicais entre a literatura cortazariana e a filosofia de Schopenhauer. A problematização da linguagem é nota constitutiva em toda literatura do escritor portenho, e a designação da música como uma linguagem do Em-si levanta também algumas questões dignas de nota. Vejamos.

²²⁰ CORTÁZAR, 2012. p.82.

²²¹ O narrador mesmo chega a esta conclusão muito antes do diálogo no *take* nove, numa dos primeiros monólogos de Bruno lemos: “A ele (Johnny) não interessa nem um pouco que eu o ache genial, e nunca se envaideceu de sua música estar muito além da que a que seus companheiros tocam. Penso melancolicamente que ele está no princípio de seu sax enquanto eu vivo obrigado a me conformar com o final.” Ibid. (p.17).

²²² “Por conseguinte, no compositor, mais que qualquer outro criador, o homem é completamente separado e distinto do artista.” (2005, §52. p.342).

A música é uma linguagem, mas o que exatamente se comunica por meio dessa linguagem? De um aspecto panorâmico, o que se manifesta musicalmente é a Vontade, a coisa-em-si, entretanto, apenas essa formulação não esgota a questão, caberia ainda indagar qual o conteúdo ou a forma dessa manifestação. E é aí que chegamos a um ponto delicado da teoria musical schopenhaueriana, nas palavras do filósofo: “Por isso se diz que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são linguagem da razão.”²²³ Mas os sentimentos não seriam justamente parte dos influxos volitivos que cessariam quando na contemplação estética? Pensemos, por exemplo, num indivíduo que sofre por amor, que é acometido pela falta de seu objeto de desejo, ao se submeter à escuta de uma peça sinfônica é arrebatado e toda angustia que o apossava perde totalmente a vigência naquele curto período, pois se a sinfonia em questão comunicasse o sentimento do amor, da paixão, do desejo, esse indivíduo não seria ainda mais afetado pelo mal do qual estava padecendo? De acordo com a elaboração schopenhaueriana não, porque aqui não se trata de sentimentos particularizados e submetidos à lei de motivação e a pulsão volitiva direcionada à conservação e perpetuação da espécie,²²⁴ o que a música expressa como linguagem exata são os sentimentos mesmos, no caso de nosso exemplo, ainda que a sinfonia comunicasse o amor, o caso particular do indivíduo seria apenas o desdobramento fenomenalizado desse afeto, enquanto o que a música está comunicando não este ou aquele amor, mas O Amor mesmo, sua essência, seu estado bruto de objetivação, como observou Barboza,²²⁵ a fruição dos sentimentos musicais se dá sem matéria, apenas dotada de forma, pois do contrário se incorreria na particularização do sentimento e conseqüentemente ao retorno das demandas volitivas causadoras de dor e sofrimento.

Pois a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, // não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles mesmos, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Jubilo, o Regozijo, a Tranquilidade de ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos.²²⁶

Eis aí uma das mais emblemáticas formulações de Schopenhauer quanto à figuração da música enquanto linguagem universal do sentimento e das paixões. Note-se que a

²²³ Ibid. (p.341).

²²⁴ Sobre a chamada metafísica do amor sexual, ver nos *Suplementos* (Cap.44, p.633-677.)

²²⁵ Cf. BARBOZA, 2001. p.126.

²²⁶ SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.343.

utilização das expressões “*in abstracto*” e “*essencial*” dirimem qualquer objeção no sentido de uma interpretação equivocada quanto aos sentimentos particularizados fenomenicamente, pois o que está sendo comunicado é o sentimento de natureza quase *numênica*, os sentimentos tomados nessa acepção são as grandes artérias metafísicas que regulam os movimentos dos homens e que na música se deixam despir e se deixam alcançar. É a Vontade que se expõe por sua linguagem direta. Também digna de apreciação é a limpeza que Schopenhauer opera quanto aos motivos, ou seja, toda circunstancialidade que engloba determinada composição, quando na escuta, não tem valor. A disposição dos arranjos históricos e sociais que levam o compositor a construir a peça musical não atua no processo de comunicação do sentimento mesmo, por mais alegre que o compositor esteja ao forjar sua música, A Alegria que a música comunicará em nada se relaciona a alegria particular que o possa ter motivado a compor.²²⁷

E nesse ponto gostaríamos de retornar à narrativa, pois é exatamente o que se passa em *Amorous*, pois o título da peça já dá o roteiro do que ali está sendo exposto, note-se que as circunstâncias em que foi gravada a música em nada se assemelham ao afeto que quer comunicar, ou seja, não há uma atmosfera romântica (no sentido popular do termo) nem passional, nem ligada a qualquer tipo de inflexão amorosa, ao contrário, o músico está ali numa situação de quase delírio, atormentado por seus demônios, debatendo-se com questões internas, com o vício e a tristeza, mas o sentimento que imprime na execução não está associado a nenhum destes acidentes, tal como Schopenhauer escreve, sem os seus motivos; isto é, não se trata da vontade orientada pelos motivos, e sim do sentimento mesmo do Amor decorrente da Vontade cósmica. E sem dúvida não é gratuito que Cortázar tenha escolhido justamente o tema de *Amorous/Lover Man* para afixar como um dos pilares estruturais de sua narrativa, por se tratar de um conto que se pretende metafísico e lida com questões muito sensíveis da natureza e condição humana, a referência ao amor, à paixão, ao homem que ama, em outras palavras, ao desejo tomado em sua essência, é a referência mais íntima do mecanismo de manutenção da Vontade. Tem-se nesse episódio, talvez, um improvável movimento em que o fluxo das paixões particularizadas cessa, o desejo cessa, mas O Desejo é capturado e comunicado via musicalidade, o sentimento do Amor pensado *in abstracto*, em sua essência, compreende a extensão de seus domínios, quando Carter/Parker executa a peça

²²⁷ Um exemplo possível aqui seria a Sinfonia N°11 de Dmitri Schostakovich, intitulada como “1905” e fazendo alusão direta ao episódio que ficou conhecido como “domingo sangrento” onde deu-se um massacre violento de manifestantes que caminhavam pacificamente. Numa análise schopenhaueriana, por mais que o compositor se esforce para conferir à sua obra a expressão de um evento particularizado, a apropriação musical extravasaria o evento histórico e mesmo os sentimentos de Luto, Morte, Coragem, seriam expressados para além da ocasião que os suscitou no artista, como sentimentos mesmos.

musical põe-se em movimento a expressão de um afeto que é monumental, que contem em si a engrenagem da existência humana, o sentimento aqui não é banal, não é localizado nesta ou naquela situação, mas a essência do Amor, do Sentimento da Paixão que movimenta o mundo, que se objetiva diretamente da Vontade e vem afetar o homem que o recebe em sua fantasia. Eis a centralidade do *take* três na estrutura do conto, a gravação de *Amorous* é dos pontos cruciais na narrativa e aparece aqui como mais uma expressão ficcional de uma estrutura filosófica pensada por Schopenhauer.

É curioso, foi necessário escutar isso, embora tudo já convergisse para isso, *Amorous*, para que eu percebesse que Johnny não é uma vítima, não é um perseguido como todo mundo acredita, como eu mesmo dei a entender na minha biografia. Agora sei que não é assim, que Johnny persegue ao invés de ser perseguido, que tudo que lhe está acontecendo na vida são azares de caçador e não de animal acossado.²²⁸

É paradigmático este trecho em que Bruno é acometido por uma espécie de epifania e percebe a real condição de Johnny. Tudo convergia para *Amorous*, mas foi necessária a experiência da escuta, a recepção daquele momento místico em que o músico soprou em seu sax a melodia que *vai ficar como um dos maiores momentos do jazz*.²²⁹ E a perseguição se tornou clara para Bruno, houve ali uma inversão no modo como o biógrafo percebe seu biografado, aquele *jazzman* está à caça de uma realidade última, da essência, empreende uma busca imersiva pela justificação substancial do mundo, daí sua inexatidão constitutiva, seu cambalear pela vida, a perplexidade frente ao tempo; e ao executar *Amorous* – síntese metafísica de todo esforço genial encarnado no personagem – Johnny Carter enuncia-se: O Perseguidor. Rompendo pela música os grilhões do princípio de razão, abolindo a temporalidade que o acossa, abolindo ou capturando finalmente, ou ainda embaralhando-a numa espécie de brincadeira cósmica. A música é aqui em Cortázar também a linguagem da perseguição, é o limiar de um processo exaustivo de busca, o sentimento universal do Amor e do Desejo, dinâmica da engrenagem volitiva que acaba por se desvelar no episódio da gravação de *Amorous*. E neste ponto discordamos de Arrigucci quando escreve: “Música do desejo, que persegue sem encontrar. *Amorous* é uma linguagem dilacerada, uma linguagem que se autodestrói no esforço do salto impossível em que se arrisca.”²³⁰ Em nossa leitura, a perseguição não é cega, ao contrário, encontra seu objeto, não só encontra como o traduz e o

²²⁸ CORTÁZAR, 2012. p.58.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ (1995, p.211).

expressa na linguagem do som, o dilaceramento aqui é referente ao intento, à monta do projeto, e podemos até concordar com a disposição em se autodestruir no processo, uma vez que estamos falando de jazz, de uma linguagem que elimina todo wagnerismo,²³¹ mas essa lógica se aplicaria ao itinerário e não à culminância, pois o que se segue de *Amorous* é o cumprimento de sua finalidade metafísica, a saber: a expressão da essência, o Amor, o Desejo, o ímpeto da paixão derramado na fantasia do ouvinte.

Afirmar simplesmente que a música é a linguagem ou a expressão do sentimento pode parecer uma definição simplória, mas a articulação teórica que Schopenhauer oferece sustenta um estatuto ontológico do sentimento, as paixões podem ser entendidas aqui talvez como forças motrizes, grandes propulsoras da história humana, da movimentação conflituosa que se dá no interior da Vontade. Obviamente, que a música não estimulará no homem a ativação de um afeto mesmo, no caso de nosso exemplo, ninguém se apaixonará subitamente ao ouvir *Lover Man*, de Charlie Parker, do mesmo modo que não fará qualquer sentido alguém ser tomado pelo sentimento de luto ao ouvir uma marcha fúnebre, ao contrário, como se trata da expressão dos afetos em sua manifestação formal, a caracterização desses sentimentos musicais se aproxima da noção de arquétipo ou mesmo de Ideia, como se a música ultrapassasse as Ideias elementares, mas comunicasse a Ideia dos sentimentos, mas essa aceção de modo algum encontraria respaldo no texto de Schopenhauer, ao contrário, o filósofo é enfático e repetitivo ao afirmar em diversos momentos que a musicalidade não é cópia das Ideias e sim da Vontade como Em-si. Entretanto, à medida que o ouvinte recebe a comunicação da música, a ressonância estética será sempre o prazer, a paragem do querer, a cessação momentânea dos desejos, e é interessante pensar que mesmo uma peça musical que de algum modo comunique o mal estar, a dor, o incômodo, ainda assim causará prazer, porque tais sentimentos estão incidindo no intelecto, atizando a fantasia, e enquanto vige a potência do efeito da música no ouvinte o serviço da vontade permanece em mansidão. Podemos pensar, por exemplo, no *Agnus Dei* de Samuel Barber, de natureza francamente melancólica e chagando mesmo à comunicação do desespero (do sentimento cósmico do Desespero, schopenhauerianamente pensando) ou, no jazz, na quarta parte do *Love Supreme*, de John Coltrane, onde a melodia comunica um sentimento de terra arrasada, a desolação completa, a ruína, o desamor, e ainda assim, essas peças agem com tamanha força na fantasia, que a sensação propiciada por elas nem se aproxima de qualquer incômodo ou desconforto, ao contrário, o encantamento se impõe, a Vontade se aquieta, e nos vemos imersos na

²³¹ Cf. CORTÁZAR, 2012. p.41.

contemplação desses sentimentos que não nos afetam em sua expressão volitiva, porque não são os sentimentos fenomenalizados na efetividade e sim os sentimentos mesmos que se deixam vislumbrar pela vibração dos instrumentos.

O caudaloso *take* nove começa a aprontar o fim da narrativa, o relato dos últimos dias de Johnny. E o longo diálogo que se estabelece no decorrer da caminhada pelas ruas de Paris reverbera sobre várias frentes, como já levantamos na primeira parte, é como se Cortázar quisesse encerrar um ciclo harmônico, o retorno aos primeiros acordes da escala sob a qual o violento improvisado transcorreu, a narrativa vai caminhando para o seu desfecho, mas, como não poderia deixar de ser, a problemática insurge novamente na fala de Johnny: “O tempo... já te disse, me parece que essa história do tempo... Bruno, toda minha vida procurei na minha música que essa porta se abrisse por fim. Um nada, uma aberturinha...”²³² E então, como ficaria a situação do tempo na abordagem schopenhaueriana da música? Essa é uma questão extremamente delicada que vai culminar diretamente na problemática do gênio musical e seu *status* na metafísica do belo. A música, muito embora prescindida da Ideia, é obviamente uma arte, e tal qual a definição asseverada pelo próprio Schopenhauer, a arte consiste no modo de perceber as coisas independente do princípio de razão e novamente a música segue o fio teórico, pois tanto o gênio musical como o ouvinte suspendem a vigência do princípio de razão quando na atividade criadora ou na contemplação do belo musical. Ora, se como em toda arte, a independência do princípio de razão é alcançada, não deveria também ser o tempo suprimido nesse processo? E, como a música tem no tempo, na marcação, na duração aspectos constitutivos de seu fazer, como essa relação seria possível? Eis aí um problema que Schopenhauer não resolve e nem explica muito bem. Pois o próprio filósofo se refere à presença do tempo na música sem nenhum aparente desconforto, pois embora não fosse músico profissional, Schopenhauer era versado em teoria musical e sabia bem que o tempo não poderia ser dissociado da composição, pois está atrelado diretamente ao andamento, ao ritmo, à harmonia e a melodia, e embora a engrenagem da estética schopenhaueriana compreenda a dissolução momentânea do domínio espaço-temporal, na música, a mais imponente dentre todas as artes, esse fenômeno parece não ocorrer ou ocorrer de modo distinto, mas há um entrave quanto à questão temporal, vejamos.

Não é difícil de pensarmos uma separação entre “formas de tempo”, sendo o primeiro o tempo da sucessão, ou seja, o tempo dos motivos, das circunstâncias, que têm suas raízes

²³² CORTÁZAR, 2013. p.85.

fincadas na primeira das quatro raízes do princípio de razão, cuja sucessão é toda a sua essência, desvanecedor por natureza, o tempo totalizante que age na inteligência particularizada dos objetos e os aloca numa dimensão temporal específica, pois este tempo, o da mensuração externa do início e fim, passado e futuro, desmontaria frente o domínio da música, não caberia, assim, circunscrever determinada composição aos fatores históricos, como vimos, o sentimento que é comunicado numa peça musical independe do contexto no qual foi produzido, assim, essa temporalidade universalizada, por assim dizer, sucumbiria frente à contemplação da música.²³³ Numa segunda formulação do tempo, tratar-se-ia de um tempo lógico, inserido não na compleição metafísica da música, mas em sua estrutura física, ora, por mais genial que seja o artista, a forja de um artefato exigirá o princípio de razão em algum momento, o poeta terá de sentar e escolher as palavras, encadeá-las, procurar a justeza da disposição estrófica, o escultor trabalhará o mármore nas relações de simetria e proporção, há uma *tecné* entremeada ao processo. Na música, o compositor conta, calcula e executa orientado sempre por um metrônomo, real ou imaginário, de todo modo a rítmica é dada pela contagem dos compassos, pela exatidão matemática. Mesmo no jazz, onde o improvisado é uma das principais linhas de força, se o solista não terminar as frases dentro do tempo estabelecido pela base da escala que orienta o improvisador, o *take* estará comprometido. Então se trataria não do tempo primeiro espreado nas relações, mas de um tempo lógico, instrumentalizado na feitura da arte, tendo uma finalidade específica que compreende o manejo da técnica, pois quando o ouvinte recebe a impressão de uma peça musical ele não interioriza racionalmente o tempo contido nela, ao contrário, pelo menos numa primeira escuta, é a reverberação estética que chega ao contemplador, caso haja interesse, posteriormente, pode-se destrinchar a música e descobrir suas propriedades formais, do mesmo modo, na arquitetura por exemplo, dificilmente alguém contemplará um edifício pensando o tipo de alvenaria que foi empregada ali. O tempo na música se insere no âmbito da técnica. O grande problema é que Schopenhauer não especifica nada disso, na tábula dos predicados dos *Suplementos* as primeiras três definições já comprometeriam dramaticamente essa nossa hipótese,²³⁴ além do fato de ser uma elaboração um tanto esquisita a ideia da supressão do tempo por meio de uma

²³³ Ver nota 113.

²³⁴ São elas: “1: Há apenas um tempo, e todos os tempos diferentes são partes do mesmo. 2: Tempos diferentes não são simultâneos, mas sucessivos. 3. Não se pode fazer abstração do tempo, todavia tudo pode ser abstraído dele.” (Cap.4. p.57).

arte que tem entre os seus atributos o próprio tempo, mesmo que não se trate da mesma natureza temporal.²³⁵

Teria ainda muito a adicionar sobre a forma como a música é percebida, a saber, única e exclusivamente por meio do tempo, com total exclusão do espaço, também sem influência do conhecimento da causalidade, portanto do entendimento: // pois os tons já provocam como efeito a sua impressão estética, sem que retornemos a sua causa, como seria o caso na intuição.²³⁶

O fragmento aparece nas últimas considerações sobre a música do *Mundo*... Note-se que a palavra utilizada por Schopenhauer é “percebida” e não “concebida” o que torna ainda mais difícil a postulação de um tempo musical constitutivo, a ideia que quem ouve calcula, mas não sabe que calcula²³⁷ parece ter sido preservada em Schopenhauer, as relações numéricas que se expressam em diversas modulações, variações harmônicas, nos intervalos, contrapontos, e a sucessão que caracteriza o tempo insurgem na música como sua dinâmica de expressão, tanto quem a compõe, que opera por meio dessas estruturas sucessivas, ainda que a matéria prima da música seja os tons, o modo de dispô-los é prerrogativa do gênio, também aquele que executa lida com o tempo, tem de respeitar o momento exato da inserção desta ou daquela nota sob o risco de descaracterizar a música, e por fim, o ouvinte, cuja expressão estética será dada na recepção dos tons, a música mesma. Quanto a não influência da causalidade, a exclusão do entendimento, isso parece um tanto óbvio, uma vez que a arte prescinde totalmente do princípio de razão suficiente e dissolve o indivíduo particularizado na contemplação pura, então, como a causalidade reside no domínio do princípio de razão, sua supressão seria de fato necessária. Talvez, a afirmação de Schopenhauer quanto a exclusão do conhecimento da causalidade, se dê em função do vácuo deixado pela ausência da Ideia, uma vez que, aparentemente, não temos mais o puro sujeito do conhecimento – correlato subjetivo

²³⁵ Seria possível que levantássemos a hipótese da temporalidade implicada na música ser aquela que Schopenhauer radica sob o domínio da terceira raiz. O princípio de razão de ser, que compreende a parte formal das representações completas e abriga o tempo e o espaço intuídos de modo puro, como intuições puras *a priori*. A hipótese ganharia robustez à medida que tal raiz apresenta o tempo em sua face matemática e o espaço em sua face geométrica, ou seja, o tempo aqui é abstrato e poderia figurar como norteamento de compassos musicais. No entanto, se pensarmos os andamentos musicais como perceptíveis pelo sentido da audição, propiciados por instrumentos materiais, imbuídos já de materialidade objetiva, logo, seria um tempo *a priori* em na gestação musical, contudo preenchido em seu realizar-se, assim, começaríamos na terceira, mas terminaríamos na primeira raiz, retornando à gênese do problema. (Cf. §35, 36 e 38 da *Quadrúplice Raiz*).

²³⁶ SCHOPENHAUER, 2005. §52 p.349.

²³⁷ “*exercitium arithmeticae nescientis se numerare animi*” formulação de Leibniz. Citado por Schopenhauer: (2005. §52. p.347)

da Ideia – e assim, premissas básicas da filosofia estética teriam de ser reapresentadas quando no domínio da música. Mas a manutenção do tempo relativo à percepção ainda nos causa estranhamento, nos *Suplementos*,²³⁸ Schopenhauer aparenta a manutenção do tempo à rítmica, o que faria mais sentido, uma vez que o ritmo constitui um dos fundamentos da estrutura musical, um dos mais elementares inclusive, pois se pensarmos em linguagens percussivas tribais, músicas ritualísticas primitivas, tamborilados invocatórios, o ritmo era tudo que havia. A temporalidade manifesta no ritmo tem, obviamente, valor teórico aqui, mas também poderia ser pensada simbolicamente, pois a cronologização do universo ganharia pelo ritmo uma forma alternativa de ser percebida, ainda que não deliberadamente, as cerimônias antigas marcadas pelo ritmo da percussão estariam significando o tempo em seu aspecto fundante, mas isso não é mais do que uma hipótese também. Schopenhauer aproxima os extremos de sua hierarquia das artes, e afirma que o ritmo está para a música como a simetria está para a arquitetura, sendo esta última alheia a qualquer espacialidade: “O ritmo é no tempo o que a simetria é no espaço”²³⁹ a comparação é precisa e nos permite retornar àquela primeira hipótese de um tipo de tempo específico para o âmbito composicional, o ritmo é uma premissa da música, e este tempo que o encorpa poderia ser pensado em separado à temporalidade cosmológica, separado ou derivado, em observância à primeira afirmação sobre o tempo da tábua dos predicados. O fato é que a música contém estruturas muito particulares e goza de *status* exclusivo em meio da hierarquia das artes, por isso sua ambientação teórica parece tão destoante. De fato, o problema do tempo na música é uma questão problemática, pois ainda que se tencione para esta ou aquela hipótese, o endosso textual parecerá sempre precário, fiquemos então com a ideia do mistério, da indemonstrabilidade lógica da inflexão conceitual direcionada à música.

Como vimos na primeira parte deste estudo, a questão do tempo aparece em *O Perseguidor* atravessada pela duplicidade entre Bruno e Johnny, sendo o primeiro a expressão do tempo racional, ordenador, que dispõe os fatos pela lógica da sucessão, de acordo com nosso estudo, seria esta a face atrelada ao princípio de razão suficiente, mais especificamente radicada na primeira raiz, a lei de causalidade. Ao se tratar de Johnny, nossa primeira prospecção foi quanto ao estranhamento deste em relação à dinâmica temporal, como homem de gênio, obviamente qualquer ditame espraiado do princípio de razão causará desconforto e impaciência, mas aqui estamos examinando a relação entre tempo e música e ao longo do

²³⁸ Cf. Cap. 39, p.544.

²³⁹ Ibidem.

conto fica clara a disposição do protagonista em abarcar a temporalidade fugidia por meio da expressão musical. Mas há um processo contínuo de relativização da dinâmica espaço-temporal²⁴⁰ na constituição formal e material da narrativa, muito cara à Cortázar, a questão do tempo é suscitada na letra de *O Perseguidor* de modo bastante sinuoso, a obsessão de Johnny com o tema já dá o tom, contudo, a ideia de desmembrar a mensuração temporal parece ganhar corpo, o projeto de relativizar o tempo e compreendê-lo não a partir dele mesmo, mas sim do observador é sutilmente sugerida quando a temporalidade é pensada em relação à música. Vejamos, no take um, o que nos diz Johnny:

A música me tirava para fora do tempo, embora isso não seja mais do que uma maneira de dizer, se queres saber o que realmente sinto, acho que a música me metia dentro do tempo, mas aí é preciso acreditar que esse tempo não tem nada a ver com... bom, com a gente, por assim dizer.²⁴¹

Muitas interpretações seriam possíveis a partir desta fala de Johnny. Em conformidade com a análise schopenhaueriana, poderíamos ler em dois movimentos: um de saída e outro de entrada, propiciados pela música em relação ao tempo. Embora o personagem objete que se trata apenas de uma expressão, um modo de dizer, a ideia de que a música o tirava para fora do tempo remete ao tempo subscrito pelo princípio de razão, ora, o gênio é avesso à logicidade temporal expressa na lei da sucessão, esse tempo que o agarra por todos os lados, que o assalta, o provoca e nunca se deixa compreender seria aquilo que a música suprimiria. Mas ao inverter o prisma e suscitar a possibilidade de que a música, ao invés de tirá-lo, o introduz no tempo, acreditamos poder inferir que Johnny se refere ao tempo lógico, aquele que encorpa as estruturas formais da música, ou ainda, esse tempo profundamente desvanecedor que tanto lhe incomoda, quando na execução musical, parece se despir, se mostrar em suas entranhas, submeter-se ao escrutínio expondo suas minúcias, de certa forma, a natureza deste tempo seria ainda a mesma, mas quando des-figurada pelo espectador que a desvela a cada compasso, o tempo decomposto musicalmente seria, para Johnny, o tempo capturado. Para nós, esse tempo que o personagem afirma não ter nada a ver com a gente, seja talvez aquele tempo dos *Suplementos*, aparentado à estrutura rítmica da música, um tempo que talvez até derive do tempo radicado no princípio de razão, mas ao se inserir na música eleva-se, ganha outra caracterização, não mais limitado à mera intelecção, à representação

²⁴⁰ Sobre isso, ver GONZALES, Manuel Cifo. *Relativismo Espacio-Temporal em "El Perseguidor" de Julio Cortázar*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/relativismo-espacio-temporal-en-el-perseguidor-de-julio-cortazar/>

²⁴¹ CORTÁZAR, 2012. p.17.

pura e simples, num voo teórico bastante ousado, poderíamos dizer que a música emoldura o tempo e o eleva por sobre a razão, mantendo nela sua raiz, mas ultrapassando-a na expressão quando disposto melódica e harmonicamente.

Bruno, se um dia você pudesse escrever isso... Não por mim, entende, a mim não interessa. Mas deve ser bonito, eu sinto que deve ser bonito. Estava te dizendo que quando comecei a tocar, em criança, percebi que o tempo mudava. Conteí isso uma vez a Jim e ele disse que todo mundo sente a mesma coisa, que quando alguém se abstrai... Mas não, eu não me abstraio quando toco. Só que troco de lugar.²⁴²

Fica aqui clara a dificuldade que o músico tem para verbalizar o modo como se relacionam tempo e música em sua percepção. Nada mais schopenhaueriano do que esta afirmação “eu não me abstraio quando toco. Só que troco de lugar.” A potência aqui não é simplória, não se trata de uma abstração de sentido comum, à moda de um romantismo vulgar, o que ocorre é um processo metafísico que altera as estruturas do tempo, obviamente esse lugar referido por Johnny não é um *topos*, um lugar físico, mas uma alocação epistêmica, um modo de perceber, noutras palavras, a música, objetivação violenta da Vontade, exerce um poderoso efeito sobre o ouvinte à ponto de desconstruir a percepção espaço-temporal padrão, e essa premissa parece justificar no mais alto grau a culminância do projeto cortazariano com a filosofia de Schopenhauer. Extravasando para além do conto, Cortázar dá mostras dessa percepção em que a música embaralha ou abole o tempo, no belíssimo ensaio sobre Thelonius Monk, o escritor novamente brinca com a mensuração, “passou um minuto e estávamos na noite fora do tempo”,²⁴³ o que nos faz pensar que a música aparece na literatura cortazariana também como uma espécie de pórtico de suspensão da realidade fenomênica, assim como propõe Schopenhauer, nas artes cuja pressuposição é a Ideia o puro sujeito do conhecer suspende o princípio de razão, na música, não obstante à preservação da dinâmica temporal, o referido princípio é suspenso também, a vontade objetivada na querência contínua é embargada e é a Vontade cósmica que se expõe por meio da linguagem imediata da música. Cortázar obviamente não tece de forma precisa sua inflexão, e nem tem obrigação de fazê-lo já que é um ficcionista e não um filósofo, mas a reiteração do “Isso eu estou tocando amanhã” e a enorme influência da linguagem musical em toda sua obra aponta que em Cortázar a música não é um capricho, sua apropriação temática e estilística não se resume em menções triviais e esporádicas, é um modo de encarnar a transcendência e justificar o mundo, como a

²⁴² CORTÁZAR, 2012. p.18.

²⁴³ Cf. CORTÁZAR, 2013. p.219.

literatura é definida por ele como a conquista verbal da realidade,²⁴⁴ a música aparece entremeada a esse intento, tal como em Schopenhauer, onde a musicalidade traduz a Vontade e expõe, pela genial clareza do compositor, ainda que por alguns minutos, a essência mais íntima deste mundo.

A premissa central desse trabalho consiste em pensar a matéria do conto a partir da filosofia de Schopenhauer, mais especificamente, nosso objetivo inicial seria analisar a figura de Johnny Carter à luz da teoria do gênio desenvolvida no livro III do *Mundo...* Acreditamos, que no que tange a análise comportamental do personagem, sua excentricidade, as obsessões, o flerte com a loucura, que esta aproximação se dá com razoável clareza, pois a construção que Cortázar imprime no protagonista, afixando quase que um simulacro de Charlie Parker, nos deixa confortáveis para afirmar que o personagem, tal como apresentado pelo narrador, Bruno, se adequa à teoria schopenhaueriana no gênio, porém, reiteramos que essa adequação é pacífica apenas no aspecto comportamental, ou seja, numa leitura acerca do modo de vida genial, sua percepção, a preponderância do intelecto sobre o serviço da vontade, o pendor à Ideia, aspectos que conferem à compleição psicológica do personagem características específicas que estão devidamente impressas nas linhas de Schopenhauer. Mas há uma questão espinhosa que o filósofo de Frankfurt legou aos que se debruçam sobre sua metafísica da música: a musicalidade é a única das artes que não pressupõe a Ideia platônica como escopo, ao contrário, a música se dispõe paralelamente à Ideia por ser igualmente objetivação originária da Vontade, o que nos leva a crer que a face objetiva da apreensão estética foi suprimida, conseqüentemente, sendo o puro sujeito do conhecer o correlato subjetivo da Ideia, este também desmoronará, formando-se um vácuo teórico na caracterização do gênio musical, ora, se o músico não acessa a Ideia, de que forma se daria esse “acesso” aos sentimentos universais implicados na Vontade? Manifestaria o compositor um tipo de genialidade distinta daquela apresentada por Schopenhauer? Essa questão não pode ser ignorada. Pois para que estabeleçamos a aproximação de Carter com o gênio schopenhaueriano precisaremos levantar algumas hipóteses que versam acerca da ausência do puro sujeito do conhecimento, ou seja, se a música prescinde das Ideias, como o gênio musical opera sua feitura? E ainda, quanto ao ouvinte, ao receber os eflúvios musicais, como os sentimentos mesmos que Schopenhauer alude constantemente, floresceriam em quem contempla e se perde numa peça musical? Vejamos algumas possibilidades.

²⁴⁴ Cortázar abre o ensaio *Situação do Romance* nestes termos: “Tenho pensado algumas vezes se a literatura não merecia ser considerada uma empresa de conquista verbal da realidade.” (Ibid, p.61).

Por primeiro é preciso estabelecer que não há nenhuma dúvida de que o compositor é um homem de gênio. A música é a mais elevada de todas as artes, está alocada numa rarefeita atmosfera e é caracterizada como a linguagem direta do Em-si, então, sendo tão exclusiva, obviamente que seu artífice será igualmente exclusivo. Schopenhauer escreve nos *Suplementos*: “O gênio fará música, ou filosofia, ou pintura, ou poesia; uma obra do gênio nada tem de utilitário.”²⁴⁵ A questão é pensar como procede a genialidade musical, se nas demais artes, o gênio é o intérprete da Ideia e a traduz na forma de sua expressão artística, na música o compositor deverá acessar os sentimentos mesmos, sendo a musicalidade linguagem universal destes, o movimento da genialidade será verter na forma dos sons a Vontade de forma imediata. Pode-se pensar, grosso modo, que no caso da música o gênio funciona quase como um receptáculo passivo e afora a disposição técnica, a escritura propriamente dita da peça, sua função não seria mais do que receber da Vontade sua manifestação e então organizar na escala tonal o modo como a música será executada, mas sabemos que a composição de uma música não é dada magicamente de forma abrupta, há um contínuo trabalho de refazer, reescrever, substituir notas, contar compassos, diminuir ou aumentar tempos, ou seja, há um engenho envolvido no processo, no entanto, o compositor trabalhará em cima de um tema já dado, pois não importa o quanto se modifique uma peça musical, sua essência já estaria colocada na gênese. Tomemos como exemplo, o terceiro movimento do concerto para violino de Joahannes Brahms, o *allegro giocoso*, imaginemos a quantidade de revisões e reestruturações que Brahms considerou até que desse o movimento por acabado, nessa hipótese, não importaria o quanto de técnica fosse empregado na tessitura da música, o sentimento da graça, do riso, do jocoso, estariam irremediavelmente contidos na peça, porque o sentimento comunicado diretamente pela Vontade é esse, a Graça, e o gênio operaria a feitura da música já com de posse dessa comunicação da Vontade, assim, prescindiria de Ideia, já que movimento não se daria do gênio para a Vontade e sim da Vontade para o gênio.

A invenção da melodia, a revelação nela de todos os mistérios mais profundos do querer e sentir humanos, é a obra do gênio, cuja atuação aqui, mais do que qualquer outra atividade, se dá longe de qualquer reflexão ou intencionalidade consciente, e poderia chamar-se uma inspiração.²⁴⁶

Esse é o ponto dessa primeira hipótese, o gênio musical seria dotado de uma enorme faculdade de inspiração. Convém pensar, segundo o fragmento aí destacado, que o compositor

²⁴⁵ (Cap. 31. p.465).

²⁴⁶ SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.342.

não se decide por compor um tema que vá expressar este ou aquele afeto, ainda que alguma experiência pessoal o motive ao trabalho criativo, quem manifestará determinada paixão ou sentimento é a Vontade.²⁴⁷ Como vimos, a reflexão é um trabalho exclusivamente da razão que reflete o conteúdo do entendimento, não faria sentido dentro da lógica estabelecida pensar numa música racional, oriunda de um trabalho da razão, deliberado e intencional, a inspiração colocada por Schopenhauer parece se referir ao fluxo imagético vertical que vai da Vontade ao gênio e se despeja na música, a composição final seria o resultado de uma interação entre o gênio e a Vontade. O trabalho de ourivesaria empenhado pelo gênio no acabamento da peça seria posterior a esta inspiração, o sentimento, estes profundos mistérios do querer e do sentir humanos,²⁴⁸ parecem ser afixados no primeiro frêmito de criação do artista, o tema é mantido e as variações possíveis no seguimento da composição não seriam capazes de alterá-la, uma vez que demandam trabalho racional, de contagem, organização, disposição sucessiva e outras operações radicadas na lógica. Se pensarmos, por exemplo, em temas afixados como base de improviso, melodias que sustentam o espontâneo movimento do músico que perpetra seu instrumento de formas diferentes a cada execução, mas que mantêm o tema da melodia principal, (e nesse sentido o jazz seria a música schopenhaueriana por excelência), pois alguns temas instrumentais estão postos há um século, imagina-se a quantidade de improvisações que já foram executadas em cima de melodias clássicas da linguagem jazzística, mas os sentimentos comunicados por elas permanecem, para além de qualquer variação, unos, uma vez que são expressões da Vontade e comunicados em sua essência. Se pensarmos, por exemplo, em um dos temas mais universais do jazz, *Summertime*, de George Gershwin,²⁴⁹ e em quantos improvisos já não foram executados em cima da melodia principal ao longo de décadas, chegaríamos à conclusão de que o sentimento da Clareza, da Solidaridade, a Iluminação graciosa pela luz após um período de escuridão continuam figurando como o núcleo dessa peça; e por serem sentimentos – digamos – extraídos da Vontade mesma não são

²⁴⁷ Schopenhauer afirma na p.342: “O compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão: como um sonâmbulo magnético fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum. Por conseguinte, no compositor, mais do que qualquer outro criador, o homem é completamente separado e distinto do artista.” O sonambulismo magnético é a hipnose. Neste fragmento dá-se a entender certa passividade do compositor em relação ao ímpeto da Vontade em manifestar-se por meio da música.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Uma das canções mais gravadas da história da música. A ária faz parte da ópera *Porgy and Bess*, composta por Gershwin em 1935. Nosso exemplo considera apenas a música em sua melodia, muito embora a ópera tenha sido baseada no romance *Porgy* (1925) de DuBose Heyward que é autor da letra. A canção é creditada também a Ira Gershwin por algumas fontes como a American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP). Centenas de músicos executaram suas versões, entre eles nomes como Miles Davis (1958), Billy Stewart (1965) e o próprio Charlie Parker em célebre gravação para o álbum *Charlie Parker with Strings* em 30 de novembro de 1949.

particularizados, são os próprios sentimentos cristalizados no sopro do saxofone, nas notas, no andamento, e não há peculiaridade de interpretação que modifique essa força.

Não seria exagero afirmar que Schopenhauer deve a sua teoria estética grande parte do sucesso no fim da vida e nas décadas seguintes após a sua morte. São muitos nomes da arte e da cultura que foram influenciados pela metafísica do belo.²⁵⁰ Dentre eles alguém que estava particularmente interessado em oferecer uma solução ao problema da genialidade musical, a saber, Richard Wagner. Poucos artistas receberam Schopenhauer de maneira tão entusiástica quanto Wagner, o que se lê no ensaio escrito em comemoração aos cem anos de Beethoven é um elogio à filosofia schopenhaueriana, observando aspectos específicos e demonstrando fluidez no tráfego conceitual. E não deixa de ser engenhosa a teorização wagneriana acerca da música em Schopenhauer, pois o compositor traz a noção de interioridade e confere a ela um caráter decisivo no processo composicional. Um poeta versará a humanidade a partir da intuição da Ideia de humanidade, assim como qualquer outro artista não-músico só poderá engendrar sua criação a partir da contemplação da Ideia. O músico, lidando diretamente com a Vontade não tem nenhum intermédio, não há, por assim dizer, um caminho que o conduzirá até a unidade da Vontade. Segundo Wagner, este ponto de acesso seria o si-mesmo enquanto objetivação da Vontade, a interiorização da consciência conduziria o gênio ao âmbito da Vontade implicada em seu interior. A contorção teórica de Wagner parte de uma dualização da consciência em Schopenhauer, não que haja duas consciências, mas sim duas projeções desta, uma dirigida ao exterior, isto é, ao conhecimento intuitivo, dinâmica da intelecção do mundo como representação; e também o direcionamento desta consciência ao si-mesmo, à própria interioridade, a consciência de si que conduzirá ao misterioso e familiar elemento conhecido como Vontade.²⁵¹ O que Wagner parece ter feito é criado um atalho para que o músico chegasse à Vontade:

Mas se essa consciência é a consciência do próprio si mesmo, ou seja, da vontade, é preciso admitir que o seu apagamento é indispensável para a pureza da consciência intuitiva dirigida para o exterior, ao passo que a essência da coisa-em-si, inapreensível ao conhecimento intuitivo, somente se torna possível à consciência voltada para o

²⁵⁰ Thomas Mann, Marcel Proust, Samuel Beckett, Jorge Luiz Borges, Machado de Assis; só para citar alguns.

²⁵¹ No cap. 25 dos *Suplementos* Schopenhauer realmente estabelece esta distinção: “Mas nós agora, iniciados, já fomos mais fundo ainda no mistério, na medida em que, através do que foi dito antes, chegamos a intelecção de que onde aquela essência subjacente a todas as aparências apresenta-se particularmente em algumas destas acompanhada de uma essência que conhece, a qual dirigida para o interior torna-se consciência de si, expõe-se a esta justamente como aquele elemento ao mesmo tempo tão familiar e misterioso, designado pela palavra vontade.” (p.383).

interior se esta alcança a capacidade de ver tão claro exteriormente ao apreender as ideias do conhecimento intuitivo.²⁵²

O que Wagner parece fazer aqui é abrir caminho para a sua hipótese e forjar uma teia conceitual extraída das linhas de Schopenhauer que pudesse justificar direção que tomou. O músico/ensaísta reitera a condição de nulificação da consciência de si para que o puro sujeito do conhecimento possa ser alcançado, como vimos anteriormente na análise do sublime, tanto mais opaco se torna a percepção de si mesmo, mais a elevação se imporá no processo. No entanto, em nossa leitura, a tese de Wagner já estaria comprometida desde o início, pois quando Schopenhauer aponta a dissolução da consciência de si em face do estabelecimento do puro sujeito do conhecer ele não está se referindo à consciência de si que expõe a Vontade e sim da percepção do eu condicionada pelo princípio de razão, mesmo a captura da Vontade interiorizada estaria também alocada no domínio da quarta raiz, o princípio de razão de agir, de forma que a vontade já se encontra objetivada no homem, ou seja, está particularizada e a música é a expressão da Vontade cósmica, indivisa, totalizante, que até pode ser acessada pelo homem individual, mas por meio de um processo de negação da vontade objetivada, circunscrito à filosofia ética de Schopenhauer.²⁵³ Wagner sugere que apenas no caso do músico a Vontade se manifestaria além de todos os limites da individualidade, num sentimento de unidade, e não é de se estranhar que o músico pense a genialidade musical em separado das outras manifestações artísticas, já que o próprio Schopenhauer confere à música uma categorização distinta, o que o músico parece não ter compreendido ou ignorado completamente é que a Vontade em Schopenhauer opera em um duplo registro, sendo a Vontade como coisa-em-si, o tão reiterado ímpeto cego, incondicionada, indivisa e livre; e a vontade fenomenalizada, fragmentada, já submetida aos motivos e algos do homem, já que é ela que insufla o desejo, o querer insaciável, e ela que silencia quando na contemplação do belo. E ainda sobre a captura da Vontade via interiorização por parte do gênio musical, Wagner comenta:

²⁵² WAGNER, 2010. p.24.

²⁵³ No referido capítulo dos *Suplementos*, há uma passagem que poderia endossar a manobra de Wagner, quando Schopenhauer diz que nosso interior “tem sua raiz naquilo que não é mais aparência, mas coisa em si, lá onde não alcançam as formas da aparência, com o que então faltam as condições principais da individualidade e com elas desaparece a consciência distinta das coisas.” (p.391). Mas atente-se para a utilização da palavra “raiz”, pois a consciência de si tem a sua raiz na coisa-em-si e não a contem como substrato, mais adiante Schopenhauer ainda completa: “(...) também a consciência só é possível onde a essência em si desemboca na aparência, através de cujas formas é possível a individualidade separada, na qual repousa a consciência, que justamente por isso está limitada as aparências.” (ibidem).

Por mais difícil que seja esclarecer a questão da essência da música como arte, julgamos que o caminho mais seguro é o de investigarmos o músico inspirado em seu processo de criação. Em muitos aspectos, esse processo de criação é fundamentalmente distinto daquele dos demais artistas. No que diz respeito a criação desses últimos, é preciso admitir que deve ser precedida pela pura intuição do objeto, livre da vontade, que é de novo produzida por meio do efeito da obra de arte no observador. Ora, um tal objeto, elevado à ideia através da pura intuição, não se coloca de forma alguma para o músico, pois a própria música é uma ideia do mundo, nela o mundo manifesta imediatamente sua essência, ao passo que nas demais artes esta essência só se torna representação quando mediada pelo conhecimento. O único aspecto a considerar é que a vontade individual, emudecida no artista plástico pela pura intuição, desperta no músico como vontade universal e, indo além de toda intuição se reconhece propriamente como consciente de si.²⁵⁴

Por este fragmento, não nos parece que Wagner desconhecesse a distinção entre a vontade individual e a Vontade como Em-si. A manobra perpetrada aqui se afixa numa espécie de substituição do conteúdo metafísico que habita o homem. A vontade objetivada no homem não permaneceria como tal no fenômeno estético que pressupõe a música, ao contrário, o acesso à Vontade se daria num movimento de fora para dentro, ou, de dentro para ainda mais dentro, já que no postulado wagneriano a vontade individual seria naturalmente silenciada, mas ao invés da Ideia ser apreendida pelo sujeito puro, é a Vontade encrustada no homem que é abarcada e vertida em música. Neste aspecto, Wagner preserva a dinâmica mais elementar da fundamentação schopenhaueriana da música asseverando a notória distinção entre a produção musical e as demais artes, é cuidadoso ao apontar a impossibilidade de contemplação intuitiva da Ideia para posterior tradução na forma de arte. Como vimos, o músico não contempla Ideia, sua interação é diretamente em relação à Vontade, entretanto, no fragmento destacado, fala-se que a música seria uma “ideia de mundo”, ao que parece, pois, o autor não está se referindo à concepção platônica de Ideia, uma vez que Schopenhauer em momento algum aproxima estas esferas, contudo, tem-se que admitir que pensar a música como expressão ideacional dos sentimentos facilitaria muito a compreensão do lugar da musicalidade na metafísica do belo, ora, à guisa de hipótese, se o autor do *Mundo...* tivesse sugerido que a grandeza da música se dá pela expressão das Ideias mais altas na escala das Ideias, ou seja, enquanto as outras artes expressariam as Ideias das coisas, a música manifestaria a Ideia dos sentimentos, das paixões e afetos, das grandes molas propulsoras do

²⁵⁴ WAGNER, 2010. p.24.

movimento do mundo, no entanto, não é assim, o que Schopenhauer afirma é que os sentimentos, as paixões, o mundo, são expressos em si mesmos, sem mediação, sem cópia da cópia, sem aparência refletida.²⁵⁵ Ademais, tal formulação de uma Ideia dos sentimentos expressada pela música acabaria por enfraquecer a potência que Schopenhauer quer impetrar à musicalidade, uma vez que estaria posto um novo modelo de mediação, onde o puro sujeito do conhecimento poderia ser facilmente recuperado e a Ideia voltaria a exercer sua primazia, com uma sutil diferença. Mas não é o caso. E também Wagner não sugere isso, ao menos aparentemente ele utiliza a expressão “ideia do mundo” de forma inocente, querendo tencionar ao caráter totalizante desta, e não se pode negar o engenho da empresa wagneriana em desatar o nó deixado por Schopenhauer ao que tange à genialidade musical, a perspicácia do músico consiste de fato na reformulação do registro da vontade que se verifica no interior do homem, nesse sentido o gênio musical faria jus à designação de preferido da natureza, de privilegiado, pois seria ele o único capaz de transpor – ainda que no estado estético temporalmente limitado – a vontade individual em Vontade cósmica, acessá-la e, por fim, dispô-la em sua linguagem direta, a saber: a música.

O esforço de Wagner em criar uma alternativa para a genialidade voltada à música é admirável e também criativo, mas está comprometido em uma das premissas mais básicas, ora, ao manobrar o movimento estético-epistemológico em direção à interioridade e por meio dela estabelecer o contato entre o si mesmo e a Vontade, adentra-se inevitavelmente, o terreno da quarta raiz do princípio de razão suficiente, ainda que o improviso wagneriano dê conta da substituição da vontade pela Vontade, ainda assim, o movimento que se verifica é um tipo de introspecção orientada, volta-se ao si mesmo e o sujeito do querer torna-se objeto ao sujeito cognoscente.²⁵⁶ O músico poderia, talvez, argumentar que a experiência do gênio quando acessa a Vontade pela interiorização também dissolveria naturalmente o processo circunscrito ao princípio de razão, no entanto, se assim o fosse, o sujeito cognoscente sucumbiria e a dinâmica sujeito-objeto não poderia ser considerada, o que remeteria novamente à ideia de um puro sujeito do conhecer, o que, por sua vez, também não seria possível já que o seu correlato objetivo estaria ausente. Como se vê, a solução proposta por Wagner parece não encontrar respaldo no sistema estético de Schopenhauer, o que obriga o músico a tomar alguns atalhos teóricos e subverter pontos específicos da metafísica do belo. Ao versar, por exemplo, sobre a outra face do processo, ou seja, o ouvinte, novamente acompanhamos um ligeiro improviso,

²⁵⁵ Cf. SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.345.

²⁵⁶ Cf. SCHOPENHAUER, 2019. §41. p.253.

pois na ausência da Ideia a ser contemplada, quando nos colocamos diante de uma peça sinfônica majestosa, nos sentiríamos absolutamente insignificantes, pequenos e prescindíveis ante a máquina do mundo, ora, estaríamos então no domínio do sublime, seríamos tomados de uma forte impressão que nulificaria a consciência individual e nos alçaria num tipo de transe ou êxtase diante de algo muito maior do que nossa consciência pode alcançar. De nossa parte, não consideramos absurda a tese de Wagner, uma vez que a teoria schopenhaueriana do sublime abre um tipo de precedente para o estabelecimento do sentimento estético sem a contemplação específica de um artefato, no entanto, teoricamente a hipótese é igualmente problemática, já que no sublime ainda há purificação do conhecer, logo também há um relação mediatizada entre o puro sujeito e a Vontade. A dificuldade consistirá sempre neste âmbito do caráter imediato da relação sujeito-música. Dificilmente essa aporia se resolverá sem algum tipo de distorção do itinerário conceitual schopenhaueriano, a solução formulada por Wagner, apesar de conter algumas incoerências no manejo dos conceitos, não pode deixar de ser considerada ao percorrer a teoria da música em Schopenhauer, no caso deste exame, em que o gênio é tão central como a própria musicalidade na análise do personagem Johnny Carter, a hipótese wagneriana teria de ser, de uma forma ou de outra, levantada.

Vale sempre lembrar que o próprio Schopenhauer concede a si mesmo um tipo de salvo conduto para deixar em aberto algumas linhas, a música aparece como um mistério, uma qualidade oculta que se aflui da intimidade profunda do mundo. E se nos permitirmos essa apreensão romantizada, a música disposta num tipo de metafísica do pairar, sua dissecação epistêmica seria o menor dos detalhes, já que sua pulsação vai atingir o mais profundo da alma humana e falar a linguagem direta da instância totalizadora da realidade, se a Vontade se deixa perscrutar musicalmente de forma tão direta, brota uma dúvida acerca da legitimidade de sua conceitualização, uma vez que o seu estatuto se daria justamente na imediaticidade do sentir, sem a pressuposição de qualquer cadeia conceitual, sem mediações, apenas o real irradiado na música remindo efemeramente a miséria do mundo. Mas como os sentimentos tomariam forma na recepção do ouvinte? Schopenhauer vai falar acerca das cadências, das variações, das disposições das escalas e a velocidade com que elas são justapostas, podendo significar este ou aquele sentimento, no entanto, a ausência da Ideia impossibilita também a imagem, de forma que não há um mecanismo que conduza o ouvinte à assimilação imagética da música. A pergunta que fica seria: de que maneira o mundo, os sentimentos mesmos, as paixões, a matéria bruta da arte musical seria – por assim dizer – decodificada no homem?

Levantemos aqui apenas a hipótese suscitada por Jair Barboza, que esta ausência de uma dinâmica mediadora seria preenchida pela fantasia:

A fantasia permite, em última instância, na música, a negação do querer. Por ela um “mundo espiritual” dos sentimentos, “invisível” nele mesmo, ganha figuração e passa a fazer as vezes da ideia “num exemplo analógico”. Quer dizer, quando Schopenhauer fala que os sentimentos e paixões musicais são experienciados “como que *in abstracto*”, devemos ler: a fantasia atua no lugar do puro sujeito do conhecimento, como que fiando a negação da Vontade.²⁵⁷

Barboza questiona se o movimento de ressonância estética musical no homem não se aproximaria mais de um tipo de afirmação da Vontade do que de uma negação, pelo fato de não haver puro sujeito do conhecimento e também pela enfática reiteração da música como sendo a expressão mais direta da Vontade. A solução é interessante, pois como vimos anteriormente, a fantasia amplia os horizontes do gênio, estende o campo racionalmente limitado de possibilidades e poderia muito bem operar essa mediação. Radicada numa perspectiva bastante visual, a formação de uma imagem – mesmo que abstrata – poderia ser amoldada pelo movimento da fantasia e agiria como um sucedâneo do puro sujeito do conhecimento. Esta possibilidade se encaixaria com algum conforto na aproximação que estamos conduzindo, como procuramos demonstrar, a fantasia é um componente bastante significativo na composição do personagem Johnny Carter, a caracterização psicológica do protagonista é paralela à noção de fantasia, mas nesse caso, pensemos se esse paralelismo alcançaria também a relação de Johnny com a música. Se acreditarmos que haja alguma deliberação por parte do gênio na composição musical e que as paixões expressas pela musicalidade seriam, por assim dizer, escolhidas pelo compositor, poderíamos pensar novamente no episódio da morte de Bee, neste caso o sentimento do Luto se expressaria ou na elaboração de um peça musical ou na identificação desse sentimento na escuta de algum tema, neste caso especificamente, seria a primeira opção, quando o personagem afirma, no *take* nove: “Não é uma questão de mais música ou menos música, é outra coisa... Por exemplo, é a diferença entre Bee ter morrido ou estar viva. O que toco é Bee morta, sabe, enquanto o que eu quero, o que eu quero...”²⁵⁸ É certo que a experiência da morte da filha é um fato dado na realidade efetiva, ou seja, transcorrido no mundo do fenômeno, e o Luto impingido no trabalho musical não será o luto de Johnny, mas o sentimento mesmo do Luto, do Lúgubre, da

²⁵⁷ BARBOZA, 2001. p.121.

²⁵⁸ Cf. (p.82).

Perda... E quem operará essa estilização do som harmonizado seria, na hipótese de Barboza, a fantasia. E o cerne do exemplo que estamos cunhando é esse, por ser gênio, Johnny dispõe de uma faculdade de fantasia muito mais acurada e qualquer objeto ou acontecimento poderia ser tomado como ponto de partida para um tipo de estímulo da fantasia e a consequente tradução para linguagem musical. No fragmento, dá-se a entender que embora o que toque seja Bee morta, esse não é um ato voluntário, o personagem não consegue terminar a frase, porém, subentende-se que não é isso que ele quer, mas não depende dele, o sentimento é involuntariamente imiscuído na atividade criadora, como se houvesse aí uma comunicação entre a vontade individual e a Vontade como em-si, um jogo, onde a experiência pessoal demanda da Vontade a expressão universal, de forma que esta se manifesta fornecendo ao gênio a inspiração como matéria informe que, por fim, é plasmada pela fantasia e acabada na forma do som.

Menos ambiciosa do que a hipótese wagneriana, a ideia da fantasia como sucedânea do puro sujeito do conhecimento é interessante porque é trabalhada por Schopenhauer como uma instância fundamental no procedimento estético. Na poética, é a fantasia a responsável por não deixar o conteúdo do poema se perder na logicidade do conceito, pois é ela quem opera o trânsito entre este e a intuição, exercendo um papel nuclear nesta arte, assim, já haveria no texto schopenhaueriano um precedente que alocaria a fantasia como um poderoso mediador.²⁵⁹ Mas deve-se levar em conta que na poética a Ideia ainda está mantida e logo o seu correlato subjetivo, o puro sujeito do conhecimento também. Barboza não explica se a fantasia exerceria na música um duplo papel, atuando tanto na apreensão objetiva, isto é, como substituta da Ideia, como também na correlação enquanto sujeito puro, ou seja, na face subjetiva. No entanto, é também uma solução elegante, embora deixe uma série de questões em aberto, não vai além dos limites traçados pelo próprio Schopenhauer. Afinal, o caráter imediato da música, a agudeza com que ela atua falando diretamente ao coração seria por si só a explicação suficiente da sua grandeza. Pois como o próprio Schopenhauer afirmou a indemonstrabilidade lógica do maquinário colocado em funcionamento pela arte do sons, também os posteriores desenvolvimentos forjados na tentativa de dar conta destes problemas gozariam igualmente de um tipo de licença para a insuficiência teórica.

O fato é que Schopenhauer atribuiu à música um status cosmológico, e perigosamente abriu mão até mesmo do sujeito, pois a música existiria mesmo se não houvesse mundo como

²⁵⁹ Cf. SCHOPENHAUER, §51. p.321.

representação, uma vez o próprio mundo é descrito por ele como a corporificação da música, sendo a arte dos sons uma manifestação absolutamente rarefeita, de modo que sua conceitualização não deixaria de ser problemática. Mas o que não pode ser colocado em dúvida é a vastidão de seu poder, tão potente como a Vontade que a espraia, a música é também a redenção ante o sofrimento, o arrefecimento luminoso da violência do querer, o aplacar de suas demandas. A perseguição que Cortázar esculpe na narrativa vai encontrar sua saciação na música, por isso podemos dilatar ainda mais essa aproximação e pensar que, se estamos todos lançados num mundo contraditório e cego; e perseguimos sua justificação – uns mais, outros menos - a superação do tédio, a tentativa ou necessidade anódina e automatizada de sermos felizes, então a música pode nos fornecer este instante teofânico de maneira que o mundo em sua majestade vem nos comunicar, os sentimentos cósmicos nos visitam sem nos afetar efetivamente, apenas se expõem como num espetáculo boreal, onde as cores que matizam os céus nos encantam, mas não nos ameaçam, ao contrário, nos redimem... nos elevam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento que buscamos traçar nesta pesquisa compreende a aproximação do projeto literário realizado por Julio Cortázar em *O Perseguidor* à filosofia de Arthur Schopenhauer. Tendo como núcleo duro do trabalho a análise do protagonista da narrativa, Johnny Carter, à luz da filosofia estética desenvolvida no terceiro livro d' *O Mundo como Vontade e como Representação*. Ao analisarmos os projetos do ficcionista e do filósofo, notamos que seria possível capturar algumas aproximações, mais do que isso, nossa intenção foi demonstrar que certas peculiaridades do texto cortazariano poderiam ser lidas a partir da filosofia de Schopenhauer. Não intencionamos, obviamente, esgotar a leitura e estabelecer o pensamento schopenhaueriano como instrumento unívoco e definitivo de interpretação, ao contrário, nosso esforço se deu no sentido de apontar o aparato filosófico do autor do *Mundo...* como uma chave de leitura, de modo que procuramos aventar a pertinência em se levantar desdobramentos específicos da metafísica do belo implicadas à construção ficcional do personagem Johnny Carter. Assim como também acreditamos ter identificado um ponto definitivo de intersecção entre a literatura de Cortázar e a filosofia de Schopenhauer, a saber, a música como pórtico de redenção, pois tanto nas linhas de *O Perseguidor* como na hierarquia das artes inscrita no *Mundo...* a musicalidade detém *status* de culminância, figura no limiar de um processo ascendente que vislumbra a dissolução do particular no universal, o alcance da totalidade pela música.

A ambição que Cortázar imprime na letra da narrativa se relaciona a um tipo de registro no qual as linguagens se entremesclam no processo e o conteúdo acaba por imiscuir-se inevitavelmente na forma. A questão filosófica está dada no texto a partir do contínuo questionamento acerca do tempo, do espaço, da condição humana, da genialidade, da morte, no ímpeto metafísico que figura na matéria do texto desprendendo-se do movimento impulsionado nos diálogos entre Bruno e Johnny. O contraste basilar que confere ao relato sua motricidade, a filosofia subjaz ao contorno literário e se mostra explicitamente nesse conteúdo dado nas falas e nas reflexões de ambos os personagens. Mas também se oferece ao leitor implicada na própria forma, as variações inusitadas nos tempos verbais, a oscilação nos tamanhos e intensidade de cada cena, os saltos sintáticos embaralhando sentenças, toda a compleição formal do texto cria a ambiência persecutória, de modo que a arquitetura do conto

já contém a centelha metafísica que se espraia pelo conteúdo. Cortázar afirma em entrevista que *O Perseguidor* se insere num período de transição entre a fase fantástica e a fase metafísica, mas que se utiliza do termo de maneira um tanto “pedante” já que não é filósofo. No entanto, o que se vê é a extração da ambiência filosófica e a consequente aplicação desta na forma e no conteúdo. Pois embora não fosse filósofo, o autor impôs à sua peça literária o revestimento de um escrito filosófico e se alça à sondagem dos problemas últimos da especulação metafísica.

Um trabalho que ambicione aproximar projetos que se realizam por linguagens distintas - em nosso caso - literária e filosófica, corre sempre o risco de tentar reduzir uma linguagem em outra ou de circunscrever o sentido de um trabalho a explicação do outro. Como se *O Perseguidor* só pudesse ser explicado pela lente schopenhaueriana ou a metafísica do belo só ganhasse sentido pleno à luz da ilustração de Cortázar. Nenhuma das hipóteses faz sentido. E justamente observando esse risco buscamos solidificar a posição da narrativa antes de iniciar a leitura filosófica, como este trabalho se deu numa perspectiva introdutória e não ambicionava compor um estudo de uma narratologia propriamente dito, nossa proposta foi pensar a estrutura formal do conto a partir dos conceitos desenvolvidos no trabalho crítico do próprio Cortázar. Assim, nos embasamos em dois textos célebres da produção ensaística do autor: *Alguns Aspectos do Conto e Do Conto Breve e seus Arredores*, para pensarmos o método composicional empregado por Cortázar na forja d’*O Perseguidor*.

Os dez *takes* que compõem a tessitura da narrativa já evidenciam o franco diálogo com a linguagem do jazz. Não apenas os *takes*, mas como o próprio autor declararia, a mudança nos tempos verbais se dá em referência à música. O esforço de Cortázar em entremear as linguagens aparece tanto na disposição formal como no denso conteúdo que atravessa o relato, o fraseado lembra vivamente uma improvisação musical, as bruscas rupturas espaço-temporais flertam com assonâncias jazzísticas, sobretudo do *bebop* e do *freejazz*. Como buscamos apontar no primeiro item da primeira parte, aquilo que o escritor argentino chamou de pequeno ambiente – ou teoria da esfericidade – se verifica nesta estrutura musical dada nos *takes*, de forma que cada um deles pode ser pensado como pequeno ambiente, cada célula d’*O Perseguidor* pode ser lida como uma sucessão inexata de pequenas esferas engendrando a totalidade da esfera una. Nesse sentido, o texto se apresenta como um relato composto de pequenos cortes (alguns não tão pequenos), microambientes que concorrem pra ilustrar a atmosfera geral do texto. Buscamos apontar essa adequação na letra do narrado, assim como a ideia de tema significativo estampado nas noções de perseguição e genialidade, para Cortázar,

parte da eficácia de um bom conto consiste na escolha do tema, este tema deve conter algo que signifique alguma coisa além de si e atinja o leitor de forma violenta, no caso deste relato, nossa conclusão reside na ideia de que é a própria perseguição quem cumpra o papel, uma vez que está disposta não apenas na esfera temática, mas em toda a compleição do texto, compreendendo inclusive a noção de gênio que perfaz também o âmbito instaurado, sobretudo ao redor de Johnny Carter, o escopo desta análise.

Também objetivamos demonstrar como as ideias de intensidade e tensão narrativa se desenrolam pelo relato. Embora *O Perseguidor* não se adeque as formas padronizadas do conto e nem mesmo possa ser considerado um conto curto, novamente a elaboração pelas dez cenas nos permitiram operar a leitura conforme a indicação conceitual cortazariana. Sendo a intensidade uma espécie de limpeza geral do escrito, a objetividade e clareza do narrado, identificamos essa técnica na composição de cada uma das cenas, de modo que a precisão com a qual os ambientes são descritos, cada pensamento que é comunicado, cada diálogo que se desenrola, constitui a força impetrada pela intensidade. Assim como também na tensão narrativa, onde se identifica seus indícios primeiramente na contraposição motriz entre os dois personagens e na evolução da trama – aqui alicerçada sobre a biografia – se desvela completamente. O aproximar gradual da revelação de Johnny em relação ao livro de Bruno constitui um dos eixos em que se apoia a tensão narrativa, bem como o próprio definir de Johnny, o movimento de desagregação do músico que certamente terminaria em sua morte. Tanto a intensidade quanto a tensão estão na ordem do ofício mesmo do escritor, na técnica. E nesta primeira seção nosso objetivo foi apontar como Cortázar impinge suas teorias estilísticas na composição do conto, ainda que não saibamos muito bem se intencionalmente ou não, concluímos que é plausível a verificação de seus apontamentos teóricos no mapa composicional da narrativa.

Na sequência do itinerário traçado, procuramos aproximar de forma sucinta a compleição do personagem narrador, aqui já pensado mais como personagem do que como narrador. A partir da elaboração schopenhaueriana do princípio de razão suficiente, uma vez que reiteramos continuamente que o contraste entre Bruno e Johnny pode ser lido em paralelo a oposição dada na teoria da representação entre princípio de razão suficiente e Ideia, julgamos ser necessário aproximar a caracterização de Bruno ao arcabouço conceitual que Schopenhauer desenvolve em seu texto *Sobre a Quadrúplice Raiz do Princípio de Razão* e também no primeiro livro de *O Mundo como Vontade e como Representação*. Nossa intenção foi apontar para a logicidade, a disposição racional e prudente impetrada na composição de

Bruno e identificada na dinâmica do princípio de razão através da intuição radicada no entendimento, da reflexão promovida pela razão e da interioridade identificada ao sujeito do querer.

A filosofia de Schopenhauer estabelece então quatro raízes que sustentam o princípio de razão. A construção de Bruno estaria disposta nesta ambiência, uma vez que o personagem consegue relacionar causa e efeito, provisionar, mensurar e proceder de acordo com a logicidade característica da agudeza do entendimento. Assim, identificamos o procedimento do narrador em conformidade à dinâmica do princípio de razão do dever, a lei de causalidade, que se dá sob a vigência do entendimento e confere a Bruno a característica da prudência. Também ambicionamos problematizar o *status* do personagem como narrador, não no sentido formal, mas no que tange à matéria literária mesma, pois o ofício de narrar, dispor as cenas, articular sintagmas, decorre de um procedimento racional, da disposição de sentenças, palavras, códigos linguísticos, pois como para Schopenhauer pensar é dizer, ou seja, a palavra existe para comunicar o conceito, o conteúdo do discurso é sempre pensamento e esse processo ocorre sob a égide da segunda raiz: o princípio de razão de conhecer, então, buscamos aproximar a alocação de Bruno ao domínio desta segunda classe de representações. Assim, encerramos nossa breve análise levantando o que Schopenhauer nos apresenta como o princípio de razão de agir, ou seja, a razão pela qual o indivíduo age da forma como age, problematizando as motivações de nosso personagem narrador. Nesse sentido, a intenção foi novamente estabelecer um paralelo entre as ações do personagem, sua disposição comportamental, e o enraizamento cognoscitivo que Schopenhauer forja. Aqui a ideia é o direcionamento da inteligência à interioridade, a identificação de Bruno com o sujeito do querer. A conclusão é no sentido de entender a figura de Bruno como um tipo de expressão encarnada do princípio de razão, a personificação literária de um esquadro lógico posto sob a forma de uma personalidade fictícia.

Como afirmado no título desta pesquisa, nossa ambição aqui é identificar a expressão da genialidade schopenhaueriana implicada na tessitura do personagem protagonista de *O Perseguidor*. De forma que toda esta movimentação primeira se dá em função de uma propedêutica, da preparação conceitual que o trabalho exige para o advento da análise central. Sendo que o exame estrutural do conto não poderia deixar de ser trabalhada, uma vez que sua articulação formal carrega já traços de uma especulação metafísica, além do projeto cortazariano de entremear linguagens, musicalizar a forma da prosa, levar a cabo o ímpeto de alçar à esfera literária a eclosão de uma perplexidade metafísica também não poder ser

ignorado. A monta de *O Perseguidor* é demasiado grande para se reduzir apenas à projeção inerte de conceitos filosóficos, ainda que seja possível. Seria no mínimo relapso utilizar a estrutura narrativa de *O Perseguidor* apenas como um depositário de conceitos e toma-lo como mera ilustração. No entanto, o presente trabalho poderia começar diretamente do item 1.2 ou mesmo da segunda parte, mas perderia muito em solidez, posto que o texto de Cortázar possui uma série de camadas interpretativas, peculiaridades formais, além de se inserir num momento decisivo da produção do escritor. Assim como a aproximação de Bruno em relação ao princípio de razão, intentamos realizar essa leitura observando uma das características mais reiteradas da pesquisa, a saber, a dupla prospecção realizada no conto entre Johnny e Bruno e desdobrada, segundo nossa proposta, no projeto de Schopenhauer, assim, para estabelecermos o vínculo de Johnny em relação à Ideia, seria necessário que ensejássemos a proximidade de Bruno ao princípio de razão. Uma vez que apontamos estes liames, seguimos para a análise de Johnny Carter e do gênio.

Logo no início da segunda parte, ainda julgamos necessária a retomada de uma consideração acerca de Bruno. Pois uma vez que nosso objetivo será observar a construção do protagonista segundo a filosofia estética de Schopenhauer, apenas atentamos para o fato de que a compleição de Johnny nos chega através das palavras de Bruno. Embora não acreditemos que essa via indireta de exposição comprometa a legitimidade da leitura é importante salientar que as características do jazzista, sua postura, atos, pensamentos, nos são comunicadas pela narração. A disposição do narrado em primeira pessoa nos coloca nesta perspectiva, mas a construção intencional da figura de Johnny tal como uma peça mercadológica se faz em relação ao livro de Bruno, à biografia que paira por sobre toda a narrativa contem a descrição de Johnny como o protótipo romântico do gênio, no entanto, para nós, a confissão do narrador parece verdadeira, visto que a narração de *O Perseguidor* não se encontra enviesada por nenhuma finalidade prática, trata-se do relato, da fibra mesma do conto. Entretanto, acreditamos ser importante salientar essa minúcia, já que toda a sequência do trabalho teria a figura de Johnny como centro.

A genialidade é para Schopenhauer a preponderância do intelecto sobre o serviço da Vontade. Uma cisão dramática que diferencia o homem de gênio da criatura ordinária. A lógica que buscamos operar no primeiro tencionamento que objetiva aproximar Johnny da genialidade schopenhaueriana consiste em apontar na caracterização do personagem indícios que nos permitem identificar essa separação. Partimos dos definitórios mais elementares do

procedimento genial em Schopenhauer e buscamos capturar em alguns fragmentos da narrativa a correspondência que justificaria nossa inflexão. O pendor do gênio para o âmbito da Ideia platônica e a pronunciada capacidade de fruição estética também figuraram como instrumento de análise, pois as características comportamentais que Schopenhauer elenca em sua teoria, as paixões violentas, o ímpeto, a força com que recebe os afetos e se coloca diante da existência, são plenamente identificáveis na evolução do relato. A questão do tempo, tão visceral nas estruturas dos dois projetos, é uma das características mais notórias em Johnny, o estranhamento em relação a sua mensuração, o desvanecimento de sua definição ou compreensão figuram como um dos apontamentos sólidos da genialidade expressa encarnada no personagem. Uma vez que o tempo consta nos domínios do princípio de razão e a genialidade coloca em suspensão este princípio, logo, como homem de gênio, o personagem se debate e se angustia com a impossibilidade de captar a natureza da temporalidade, como buscamos apontar em diversos fragmentos, a compleição genial de Johnny Carter passa necessariamente pelo desconforto frente ao império do tempo. Consideramos que esta relação problemática do protagonista com o fluxo temporal configura um indício inequívoco da legitimidade de lê-lo em par com a genialidade schopenhaueriana, visto que o tempo enquanto determinação do princípio de razão é estranho ao domínio da Ideia, à intuição estética do mundo, à ambientação propriamente genial.

Nesse sentido, nosso trabalho se desenvolveu como uma espécie de cotejamento entre a letra teórica schopenhaueriana e a imagem oferecida no relato. Igualmente procuramos realizar o processo no que tange a importância da fantasia e a aproximação da genialidade e da loucura. Nossa conclusão aqui é que Johnny pode ser identificado com a construção de Schopenhauer no que diz respeito à caracterização do gênio, pois a faculdade da fantasia consta em sua estrutura ficcional de forma flagrante, nas metáforas, nas imagens, na maneira de conceber o tempo em sua forma fugidia. Bem como a proximidade do personagem com a loucura, de acordo com a definição de Schopenhauer, a loucura como uma espécie de disfunção da memória, buscamos aproximar alguns episódios que nos permitiriam tecer esta leitura, pois há elementos na letra do texto que indicam a inclinação a insanidade de acordo com a elaboração schopenhaueriana principalmente no que tange às passagens que se referem a infância do personagem e aos traumas subsequentes. Obviamente que não poderia ser simétrico o encaixe entre a teoria da genialidade e a caracterização de Johnny, existem alguns distanciamentos que procuramos apontar também, no entanto, concluímos que a leitura do protagonista segundo as diretrizes de Schopenhauer é justificável na letra de ambos os textos,

pois há elementos que nos permitem ensejar este espelhamento, tanto nos episódios inusitados descritos pelo narrador, nas falas e metáforas, nas ações, no estranhamento do tempo, na notória faculdade de fantasia, no íntimo flerte com a loucura. Johnny está para a genialidade como Bruno está para o princípio de razão.

Outra necessidade que se impôs no transcurso desse trabalho foi levantar o *status* da Ideia na filosofia de Schopenhauer. Buscamos salientar o necessário afastamento da esfera do conto para levantarmos algumas considerações sobre problemas de ordem especificamente estética que circundam a filosofia da arte schopenhaueriana. Tal como na primeira parte a presença de Schopenhauer ficou em segundo plano, como é inevitável em trabalhos de movimento pendular. Assim, trouxemos a apresentação que o filósofo nos oferece acerca da Ideia como ato originário da Vontade, ou seja, a objetivação primeira do Em-si – o que implica afirmar que a Ideia não pode ser entendida como a instância máxima na cosmologia engendrada por Schopenhauer, pois trata-se de uma espécie de representação, uma vez que é objeto para um sujeito e pode ser intuída pelo gênio. Também julgamos necessário pontuar certa indefinição quanto à alocação da Ideia no sentido de ser ou não uma essência, pois há diferenças consideráveis no trato desta questão quando comparamos os tomos I e II d’*O Mundo como Vontade e como Representação*. Nessa etapa, a diferença entre Ideia, conceito e espécie precisou também ser colocada em questão, pois se tratam de noções basilares do pensamento estético schopenhaueriano que buscamos não esgotar ou oferecer uma solução definitiva, mas evidenciar nossa ciência acerca do problema. O mesmo ocorreu com o correlato subjetivo da Ideia, isto é, o puro sujeito do conhecimento, já nos precavendo dos problemas que seriam gerados quando na apreciação da genialidade em relação à música, buscamos trazer o problema da dissolução do *princípium individuationis* e da purificação do sujeito cognoscente no âmbito da contemplação da Ideia. Esta etapa do trabalho foi necessária para assegurarmos a solidez dos desenvolvimentos subsequentes sobre a música, posto que esta possua características exclusivas e mesmo a questão do gênio quando referida à musicalidade sofre alterações decisivas, assim, o tratamento da Ideia e do puro sujeito do conhecimento tiveram que ter o seu lugar em meio a nossa exposição.

A conclusão deste trabalho só poderia se dar quando em referência à música. Em última instância, tudo concorre para a arte dos sons. Schopenhauer vai dizer que é pela música que se dá a comunicação direta da Vontade, pois aí não há intermédio por parte da Ideia, pois trata-se de uma manifestação imediata do Em-si que fala diretamente ao coração dos homens. Justamente por esta característica, a de prescindir da Ideia e decorrer diretamente e da

Vontade, é que a musicalidade figura no patamar mais elevado da hierarquia das artes. E é aqui um dos momentos em que o chamado pessimismo schopenhaueriano encontra um tipo de respiro, mesmo que efêmero, pois a música apazigua o furor da Vontade e se apresenta como uma espécie de redenção ante a tragédia da existência. Neste ponto, identificamos a intersecção mais aguda entre a elaboração schopenhaueriana e a narrativa de Cortázar, pois assim como Johnny se abstrai quando toca, encontra no sopro do sax uma espécie de apaziguamento dos ímpetos que o acometem e mesmo o tempo parece se deixar capturar quando imerso na atividade musical, também em Schopenhauer o “perder-se” na contemplação é ainda mais potente, mas derramado, pois uma vez que a essência íntima do mundo se submete ao conhecimento humano sob a forma de uma linguagem que comunica os afetos, as paixões e os sentimentos da maneira mais imediata. Nossa conclusão aqui se dá no sentido de identificar a música como o ponto de convergência entre *O Perseguidor* e a metafísica do belo, o fluxo ficcional e filosófico disposto na composição cortazariana e na hierarquia das artes de Schopenhauer encontra aqui seu desembocadouro, a vazão torrencial de uma tensão esmerada se realiza luminosamente sob a forma da música, o jazz de Carter, a música de câmara do filósofo de Frankfurt, não obstante ao modo no qual se engendra, a musicalidade é a mais elevada das expressões e constitui o elo sólido e persistente ante o projeto que aqui realizamos.

Mas a questão da música é tomada por uma série de questões que não foram negligenciadas por nós, como o estatuto do tempo - que Schopenhauer mantém no âmbito musical, ainda que o tempo seja uma determinação do princípio de razão suficiente e este deva ser suspenso quando na vigência da música ou de qualquer arte. Também a questão da ausência da Ideia e o conseqüente desvanecimento do puro sujeito do conhecimento são levantados como um tipo de vácuo teórico, ante tais questões, nosso posicionamento buscou certa serenidade. No primeiro caso, aventamos a possibilidade de uma cisão no entendimento acerca do tempo, sendo uma “espécie” de temporalidade chamada de lógica – esta implicada na feitura mesma da música – e outra designada como cosmológica, figurando não na engenharia composicional, mas em sua execução e escuta, aí já exercendo o efeito de suspensão do princípio de razão. O segundo problema é-nos particularmente delicado por incidir diretamente na questão da genialidade, pois se o gênio é aquele que intui a Ideia, na música, como se daria essa operação? A primeira hipótese que aventamos seria quanto a uma passividade do gênio em relação à comunicação da Vontade, nesse sentido, a inspiração decorreria diretamente do Em-si, não havendo necessidade de intermédio, pois o gênio apenas

receberia da Vontade a afecção que deve ser comunicada e pela própria natureza genial já a transporia em música, independente de qualquer circunstância pessoal, o ímpeto da Vontade chegaria à genialidade de forma que esta apenas disporia na forma dos sons o sentimento ou afeto exteriorizado pela Vontade. Na segunda possibilidade, elaborada por Richard Wagner em seu ensaio sobre Beethoven, o acesso à Vontade se daria por meio da interiorização, do voltar-se sobre si mesmo da inteligência, o que não deixa de ser uma saída criativa e engenhosa, mas esbarra num problema de coerência interna, pois a inteligência direcionada ao si-mesmo desembocando na vontade é premissa da quarta raiz do princípio de razão, logo, por ser a música uma arte, este procedimento requereria a suspensão do referido princípio, o que já comprometeria do início a prerrogativa wagneriana. E também Jair Barboza em sua leitura da metafísica do belo postulou a fantasia como uma hipótese de mediação entre o ouvinte e a música, pois segundo o comentador seria ela - a fantasia – responsável por operar esse trânsito entre o sentimento comunicado e a imagem deste na recepção do contemplador, o que é igualmente interessante no ponto de vista teórico, mas ainda preserva uma centelha de subjetividade e dá conta apenas do problema da ausência do puro sujeito e não da genialidade em relação à música.

É certo que a filosofia de Schopenhauer nos lega alguns vácuos sob os quais nos debatemos, assim como também a letra d'*O Perseguidor* não encerra uma abordagem tratadística do tempo e da música. No entanto, concluímos que a leitura entrecruzada desses projetos configura uma forma de enriquecê-los ainda mais. O efeito que buscamos capturar nesse trabalho foi o de iluminação mútua, a legibilidade da letra cortazariana a partir do esquadro do princípio de razão e do arcabouço contido na metafísica do belo não é para nós uma forma de redução, ao contrário, trata-se de uma ampliação de perspectiva, da extensão no campo de análise, pois aquilo que está inscrito no relato acerca de Johnny Carter, quando posto sob a lente schopenhaueriana, adiciona-se ao campo de possibilidade um panorama inteiramente novo, vasto e até então, inexplorado. Assim, concluímos que a aproximação entre Schopenhauer e Cortázar pode ser operada na leitura da composição psicológica dos personagens centrais, sendo Bruno aparentado ao princípio de razão suficiente, por suas características lógicas, seu procedimento radicado na razão, na leitura do nexos causal e na finalidade prática das ações. Tal qual Johnny Carter, no centro deste trabalho, está ambientado conforme a perspectiva da genialidade, como se mostra em sua temerária relação com a temporalidade, no modo excêntrico, apaixonado, intenso com que se posiciona ante a vida e, logicamente, por sua relação metafísica com a música, sua perseguição encarnada

encontrando na musicalidade o arrefecimento, nada mais schopenhaueriano. A música encerra esta relação, pois tanto no espectro da literatura e da ensaística cortazariana como na filosofia estética de Arthur Schopenhauer, a música concilia, desata, eleva e redime. Eis aí o incontornável ponto de ligação, trabalhos aparentemente distantes, mas que vistos de perto dialogam muito mais do que se possa imaginar, e a música, plena, redentora, endossa de forma sólida e luminosa esse diálogo.

APÊNDICE: IMPROVISO À VONTADE: SCHOPENHAUER E O JAZZ.

O tratamento que Schopenhauer confere à música, apesar das dificuldades no plano de uma abordagem teórica mais exegética, nos abre um campo de análise que pode ser desdobrado em projeções altamente experimentais. As ideias que desenvolveremos nestas últimas linhas assumem o caráter abertamente ensaístico. O que proporemos nessa seção é a possibilidade de penetrarmos as camadas da linguagem jazzística a partir das considerações schopenhauerianas acerca da música. Os motivos são óbvios: *O Perseguidor* é uma narrativa cuja substância estrutural se encontra fincada no jazz, em matéria e forma, o improviso e a impositação musical se realizam na lavra do conto, o ambiente é jazz, as esferas sequenciadas no tempo oscilante é jazz, a irrupção persecutória de uma música entranhada na especulação filosófica é jazz. O jazz reverbera a inquietação metafísica inerente à alma humana, e sua linguagem – livre, agressiva, indômita, desejante – poderia talvez figurar como a Vontade reinventada a partir de si mesma, resoluta na expressão totalizante das harmonias mestras que propiciam o voo universal do improviso. Se o mundo é música que se corporifica, e as melodias correspondem à própria fortuna do homem espaiada no tempo, não poderia um tema jazzístico encorpar o rugido da Vontade transfigurada agora num revestimento harmônico muito particular? Ao longo de todo esse trabalho, nos esforçamos em apontar a legibilidade do texto cortazariano a partir da filosofia de Schopenhauer, nosso itinerário nos conduziu a uma intersecção definitiva dos projetos do filósofo e do ficcionista através da música. No entanto, a tensão que forjaremos agora diz respeito à natureza dessa música que os une, posto que Schopenhauer está obviamente pensando a música de concerto, europeia, sinfônica, referenciando-se em Mozart e Beethoven, enquanto o texto de Cortázar emana a fumaça dos bares onde gerou-se o jazz, a primazia da expressão, o improviso, o tema, o *take*. Num derradeiro empreendimento especulativo, nos lançaremos no intento de colocar o jazz sob a lente da metafísica da música, dissecar – dentro de nossas possibilidades – suas estruturas e capturar por meio da grande analogia cósmico-musical schopenhaueriana o mundo inteiro implicado numa peça jazzística.

Cabe colocar num primeiro momento que não há diferenças significativas no que diz respeito às noções de melodia e harmonia entre o jazz e a música europeia. É-nos confortável tecer essa análise - até certo ponto, uma vez que as linhas harmônicas erigidas no âmbito do

bebop, hardbop e cool²⁶⁰ se forjam num grau de complexidade equiparável à música clássica, as estruturas melódicas estão dispostas no mesmo plano teórico, ou seja, a base conjuntural sob a qual se assentam a composição jazzística e clássica é a mesma, tal como se de uma mesma massa informe dois artífices cunhassem artefatos diferentes, mas sendo a substância, a matéria, o fundo, exatamente o mesmo.²⁶¹ Num primeiro momento, podemos identificar a diferença básica entre as expressões no tratamento do tempo, o swing²⁶² jazzístico, a construção de varias camadas sobrepostas de ritmo que engendra a complexidade do andamento é um dos elementos constitutivos do jazz, também o papel central do improvisado, o vigor na construção das frases assentadas sob as harmonias (que às vezes acabam também submetidas à variação) e a decorrente espontaneidade criativa dada no processo. Como veremos aqui a prerrogativa da inspiração que Schopenhauer levanta quanto ao procedimento do gênio é vital, porque mais do que em qualquer outro tipo de música, a comunicação entre o gênio – seja o compositor ou o intérprete – e a Vontade é absolutamente íntima e violenta. O fraseado e a construção do som decorrem dessa lógica radicada no improvisado, é aqui, talvez, que resida a diferença principal entre a execução da peça clássica e do trabalho do jazz. No entanto, partindo da premissa da manutenção de suas armações elementares, a música ganha no jazz uma nova roupagem apenas, preservando seu ímpeto substancial de expressão do Emissi, uma vez que conserva suas prerrogativas estruturais – harmonia, melodia e ritmo – acreditamos ser plenamente identificável o arroubo da Vontade na linguagem do jazz. E mesmo as diferenças têm o seu tratamento e a sua adequação nas correspondências metafísicas que Schopenhauer nos oferece.

²⁶⁰ A história do jazz conta com inúmeros estilos, diferenças, adequações e mudanças que se estabeleceram ao longo de um século de existência. Pensar o jazz de maneira ampla implicaria num estudo à parte e entender a significação do termo em sua acepção total impossibilitaria esse estudo, já que há diferenças significativas entre as suas várias formas. No aspecto técnico e estilístico, acreditamos que o jazz que pode ser entendido a partir da metafísica do belo schopenhaueriana é apenas aquele que se desenvolve a partir do estilo bebop nos anos 1940, o que compreende também o hardbop, o cool e mesmo o freejazz. Assim, toda vez que utilizarmos a expressão “jazz” ou “linguagem jazzística” estaremos nos referindo à música a partir do bebop. Nas ocasiões que a referência se der em relação aos estilos anteriores nós especificaremos no corpo do texto.

²⁶¹ A não ser pela apropriação da quinta diminuta como referência constitutiva na linguagem do bebop, é consenso que não há diferença técnica no que diz respeito à harmonia no jazz e na música clássica. Sobretudo se partirmos da teoria musical moderna de que não há distinção entre harmonia e melodia e que melodia seria basicamente “harmonia horizontal” e a harmonia seria “melodia horizontal”. Na música europeia o trato harmônico é idêntico, de modo que as diferenças principais estão muito mais ligadas ao ritmo e construção do som. (Ver em Berendt e Huesmann, 2014. p.213).

²⁶² Há uma intensa discussão acerca da definição específica do Swing, fiquemos aqui com o que nos diz Carlos Calado em seu *Ensaio sobre a Qualidade do Jazz*: “o swing é a relação particular da música de jazz com tempo.” (2014, p.573). Ou seja, a propriedade do swing se relaciona ao ritmo, ao andamento do jazz. O pianista Wally Rose comentou: “O único modo pelo qual eu posso descrever o swing está no tipo de movimento rítmico a partir do qual você coloca uma nota no lugar certo e na hora certa.” (Citado por Berendt e Huesmann, 2014. p.223).

O mundo inteiro é objetivação da Vontade. Todas as camadas constitutivas da realidade efetiva decorrem do processo de fragmentação da coisa-em-si. Schopenhauer não circunscreve a objetivação da Vontade ao homem, à consciência, à razão, nem mesmo aos seres vivos. Ao contrário, a metafísica da natureza compreende uma cosmologia, de forma todos os processos de formação do mundo são decorrentes da dinâmica da Vontade objetivada. Como vimos na análise da Ideia, as forças alastradas no mundo são as Ideias elementares, a própria noção de força está submetida à Vontade,²⁶³ assim, a matéria em todas as suas instâncias é Vontade objetivada nos graus mais basilares, mais baixos da escala de objetivação.²⁶⁴ No movimento ascendente, a coisa-em-si se fenomenaliza desde a massa planetária, nos minerais, no magnetismo, na gravidade, em cada processo da natureza, galgando à escala dos seres, alcançando os vegetais, o vasto reino das plantas, flores, árvores, estas já alocadas num patamar ligeiramente mais elevado, onde a Vontade já se objetiva numa dinâmica mais complexa, envolvendo a luz do sol, a reprodução e o processo de vida e morte. Gradualmente, a escala se aproxima do homem, mas passa primeiro pelos organismos unicelulares, formas rudimentares de vida, ascende até objetivar-se no seres mais complexos, as aves, os répteis, mamíferos, por fim, o homem, dotado de não apenas de entendimento, mas também de razão, o mecanismo que o permite conceitualizar o mundo, guardar sob a forma do conceito a impressão imediata da intuição. Esta construção cosmológica de Schopenhauer, referida muitas vezes como doutrina dos graus de objetivação da Vontade, encontra sua correspondência na música. Ora, vimos que a musicalidade é a linguagem direta da Vontade, comunica os sentimentos mesmos, as paixões, os afetos, fala ao coração do homem, expõe sua condição, mas o filósofo vai além, e tece – por analogia – uma complexa constatação da dinâmica de formação do mundo – irremediavelmente radicada na objetivação da Vontade – contida na música, não apenas na música já composta, mas nas estruturas do mundo análogas à fibra da musicalidade em sua disposição teórica, ou seja, não apenas a música já realizada, mas os pressupostos teóricos a partir dos quais sua realização pode ser posta em análise. A arquitetura do mundo a partir de suas intimidades, seus grandes veios metafísicos e cosmológicos.

²⁶³ Cf. SCHOPENHAUER, 2005. § 22. p.171.

²⁶⁴ Ainda no §22 Schopenhauer diz-nos: “Sim, em toda música há somente dois acordes fundamentais: o acorde dissonante de sétima e a tríade harmônica, aos quais são referidos todos os demais acordes que se apresentam. Isso corresponde exatamente ao fato de que sejam figuras sob as quais estas se exponham. E assim como há duas disposições básicas e universais de ânimo, jovialidade ou ao menos viçiosidade, ou aflição e até mesmo angústia, assim também a música tem dois modos universais correspondentes àquelas disposições, o maior e o menor. A partir disso pode-se estimar quão fundo desse a música na essência das coisas e dos seres humanos.” (p.168)

Reconheço nos tons mais graves da harmonia, no baixo contínuo, os graus mais baixos de objetivação da Vontade, a natureza inorgânica, a massa do planeta. De fato, todos os tons agudos, de fácil movimento e fugidios, são reconhecidamente para se verem como originados por vibrações simultâneas do tom fundamental, // cuja emissão sempre acompanham suavemente, e é a lei da harmonia que só podem acompanhar uma nota grave aqueles tons agudos que efetivamente ressoam automática e simultaneamente com elas (seus *sons harmoniques*) mediante vibrações concomitantes.²⁶⁵

Pensando aqui primeiramente numa perspectiva mais panorâmica, um dos aspectos mais elementares da teoria musical diz respeito à altura, quanto mais baixo o som, mais grave, quanto mais alto, mais agudo. Essa dinâmica se reproduz na concepção cosmológica de Schopenhauer, quanto menor o tom dentro da harmonia, mais baixo será o grau de objetivação da Vontade. Pensemos então, a analogia schopenhaueriana poderia se adequar à linguagem do jazz? Até então, sim, de modo até bastante pacífico. Os tons mais graves de uma peça jazzística serão realizados pelo baixo, também poderíamos pensar a percussão, mas esta será melhor analisada quando nos debruçarmos sobre a questão do ritmo. O baixo tem a função de fornecer e “segurar” a base harmônica sob a qual toda peça se desenvolverá, no bebop especificamente, as quatro batidas regulares do baixo mantém o ritmo fundamental, este não está sujeito a variações, a não ser que seja em bloco,²⁶⁶ quando toda a estrutura harmônica se locomove para que a que os tons mais altos operem mudanças melódicas, mas isso é uma exceção, pois o baixo fundamental é a segurança, o solo firme a partir do qual as variações podem se dar tendo sempre o ancoradouro do grave contínuo como “terra firme.” Pois bem, nesse sentido, o papel do baixo no jazz pode ser pensado em conformidade ao grau mais baixo de objetivação da Vontade, pois abaixo dessa tonalidade nada mais será audível, nada mais terá forma, a luta interna da vontade travada pelas forças que se digladiam ininterruptamente tem como palco a terra, o solo, a massa planetária, tal como a violenta irrupção dos improvisos, a sobreposição timbrística dos agudos, que serão lidos por nós justamente na ótica desse conflito interno da Vontade bem como na objetivação de seus graus mais elevados, só pode se dar escorando-se na solidez do solo, da terra propriamente dita. O

²⁶⁵ SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.339.

²⁶⁶ Vale comentar como exemplo, a base harmônica em *Time Out*, de Dave Brubeck Quartet é feita pelo piano em grandes acordes em bloco. A base em bloco é compreendida como uma harmonia mantida por acordes e que não necessariamente está fixa numa determinada estrutura, podendo variar tal qual a sobreposição de ritmos e melodia.

baixo²⁶⁷ exerce o papel de alicerce, fornece ao improvisador a segurança necessária para que os tons mais graves se afluam, tal como uma frondosa árvore só pode crescer e desenvolver-se em sua exuberância porque há um solo firme sob o qual se ancora. Charlie Parker e Dizzy Gillespie só puderam eternizar seus improvisos porque Charles Mingus²⁶⁸ mantinha a consistência rítmica necessária no contrabaixo, em termos schopenhauerianos, Mingus realizava o mundo em seu estofo basilar e contínuo, enquanto Parker e Gillespie o coloriam das mais variadas formas de vida.

O tom fundamental, mantenedor das estruturas elementares da peça, também tem no jazz importância capital na dinâmica rítmica, nesse sentido, novamente nos aproximaremos aqui da temática do tempo, pois quando a Vontade se objetiva, esta entra na forma do fenômeno, logo, se espacializa e temporaliza, ora, a marcação e o estabelecimento dos compassos, como elementos harmônicos nucleares em qualquer composição, se inserem na analogia cósmico-musical de Schopenhauer no espraiamento da matéria sob a forma da massa planetária, o grau mais rudimentar de objetivação da Vontade que permite já pensar a situação espacial e a sucessão temporal. Nesse sentido, os instrumentos percussivos graves, o tambor, o bumbo, o gongo, também detém papel fundamental na acepção de Schopenhauer tal como na construção do fraseado jazzístico. Retomando o exemplo anterior, Parker e Dizzy necessitaram igualmente de um Max Roach,²⁶⁹ tanto para a solidez do grave contínuo como sustentáculo dos desdobramentos harmônicos, como para a marcação segura dos compassos. Como Schopenhauer escreve, o ritmo no tempo é a simetria no espaço,²⁷⁰ o músico de jazz necessita igualmente da segurança exata do metrônomo harmonicamente dado na execução, o baixo também atua nessa dinâmica, mas a prerrogativa essencial da marcação do tempo – no jazz - é do baterista. Pois por mais que uma peça jazzística, aos ouvidos de um não iniciado, se assemelhe a um tipo de ruído caótico, e que sua estrutura rítmica já tenha sido criticada e

²⁶⁷ Vale ressaltar que quando Schopenhauer se refere ao baixo contínuo não está necessariamente aludindo ao instrumento, mas sim a tonalidade no aspecto da altura, porém, como no jazz essa prerrogativa cabe ao contrabaixo e à percussão, a referência aqui se dará diretamente a esses instrumentos.

²⁶⁸ “The angry men of jazz” Charles Mingus é provavelmente o mais célebre contrabaixista do gênero. Participou ativamente da criação do bebop tendo criado linhas harmônicas de vários temas. Também ficou conhecido por sua atuação no campo social, tendo sido um músico engajado na luta contra o racismo.

²⁶⁹ Baterista e percussionista, gravou com Charlie Parker o célebre *Savoy Sessions*, considerado um marco na instituição do bebop. Também é considerado um dos criadores do hardbop, estilo que procedeu imediatamente o bebop.

²⁷⁰ A passagem está nos *Suplementos*: “O ritmo é no tempo o que a simetria é no espaço, ou seja, a divisão em partes iguais correspondentes entre si, que por sua vez são divisíveis em menores subordinadas as primeiras.” (Cap. 39. p.544)

comparada a um batuque primitivo,²⁷¹ trata-se de um rigoroso mecanismo de marcação, o processo de fundamentação harmônica no jazz é complexo, tal como a formação das colossais estruturas cósmicas do planeta, a Vontade se objetivando – majestosa e circunspecta²⁷² – na vasta conjuntura material que forma nossa superfície, simetricamente dada no espaço, ritmicamente disposta no tempo, a matéria, as forças elementares, os graus mais baixos de objetivação da coisa-em-si parecem figurar no jazz sob a forma do baixo e da percussão.

O espetáculo das forças cósmicas se desdobrando na efetividade a partir dos graus de objetivação da Vontade alcança suas culminâncias no engendramento dos animais complexos, pluricelulares, vertebrados, dotados de todos os sistemas constitutivos que permitiram a sobrevivência em meio a selvagem luta pela permanência. O homem, figura no limiar dessa cadeia, dotado não apenas do entendimento que possibilita captar o nexos causal entre os fenômenos, mas também da razão que reflete sobre o conteúdo da intuição e nos permite a formação de conceitos, pensamentos e palavras. Ainda trafegando no terreno da analogia musical, Schopenhauer afirma: “...animais e plantas são a quinta e a terceira abaixo do homem, enquanto o reino inorgânico é a oitava baixa.”²⁷³ Nota-se a precisão com que o filósofo designa cada equivalência, pois a posição de cada ser na escala da objetivação da Vontade corresponde as vozes da harmonia, de modo que o tom fundamental, a terça, quinta e oitava correspondem aos reinos mineral, vegetal, animal e humano, ou seja, uma composição musical carrega em sua estrutura todo o mundo objetivado a partir da Vontade cósmica. Nesse sentido, identificamos na cadência de uma peça de jazz a realização integral da totalidade, sendo o baixo e a percussão o sustentáculo inorgânico do real materializado, o reino mineral propriamente dito, a terça e a quinta correspondem à frase fixa estabelecida pelos metais, o tema, de forma que a tonalidade já é mais elevada, mas ainda sem grandes saltos melódicos, contidos dentro da limitação do tema principal, tal como os animais que possuem entendimento, contudo lhes faltam a razão e o pensamento. Em nossa leitura, a equivalência do homem se encontra no ápice da execução, a saber, no improvisado. É preciso estabelecer que a improvisação jazzística não se trata de um remendo, de uma solução afoita aprontada de última hora, mas sim de uma propriedade fundante, um atributo definidor de sua linguagem inabarcável, lemos esse elemento como a vazão da própria Vontade que se submete à

²⁷¹ Nos referimos a virulenta crítica de Theodor Adorno ao gênero em *Moda Intemporal: Sobre o Jazz*. Publicada em *Prismas, Crítica Cultural e Sociedade*.

²⁷² Drummond escreve em *A Máquina do Mundo*: “Abriu-se majestosa e circunspecta/ sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável.” (2016. p.105)

²⁷³ Esta afirmação aparece já no livro II do Mundo... (§29, p.219) e posteriormente no livro III o filósofo escreve: “Já as vozes mais elevadas representam os reinos vegetal e animal. Os intervalos determinados da escala tonal são paralelos aos graus de objetivação da Vontade, as espécies determinadas da natureza.” (§52. p.340).

apreensão humana sob a forma de música. Aqui, no que tange à analogia cósmica, pensamos o mais alto grau de objetivação da Vontade aparentado à agudeza – em alguns casos até a estridência – dos metais que serpenteiam indômitos por entre os labirintos do tempo, em infinitas variações temáticas alicerçadas no solo firme da espécie. Ora, quantos e quantos exemplares de homens já não habitaram a face da terra, com suas características acidentais, seus motivos, seus atributos particulares, mas todos homens, membros da espécie humana. Do mesmo modo, um tema de jazz sob o qual se improvisa ao longo de décadas, cada improviso com sua marca de timbre, altura, intensidade e andamento, mas sempre circunscritos àquele tema em específico, afixados na segurança dos graus precedentes. A culminância de uma peça jazzística é certamente o momento em que o músico improvisa sobre o tema, schopenhauerianamente, ali o homem é significado na conjuntura musical e a Vontade pulsa e acomete o ouvinte no esplendor de sua força, sua liberdade ilimitada e vastidão absoluta.

Por fim, na melodia, na voz principal elevada que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de um pensamento do começo ao fim, expondo um todo, reconheço o grau mais elevado de objetivação da Vontade, a vida do homem com esforço e clareza de consciência, pois apenas ele, na medida em que é dotado de faculdade de razão, vê sempre adiante ou retrospectivamente no caminho de sua realidade efetiva e das possibilidades incontáveis e, assim, traz a bom termo um decurso de vida claro tomado como um todo concatenado.²⁷⁴

No jazz, essa voz principal será o metal – o saxofone ou o trompete geralmente²⁷⁵ – que trará o desenho do homem implicado no grau mais elevado na escala de objetivação da Vontade, as incontáveis possibilidades que enseja por meio da faculdade de razão correspondem aqui aos inúmeros caminhos pelos quais a improvisação pode se dar. No caso do *bebop*, em que as frases são muito rápidas e as camadas rítmicas se sobrepõem, pensemos na voracidade do fluxo volitivo, a violência à qual cada exemplar da espécie humana está submetido desde o seu nascimento até a morte. É preciso lembrar que a filosofia de Schopenhauer é em certo sentido suja, crua, sem firulas otimistas, a vida é furor, sofrimento, desejo, frustração, angústia, apreensão, a velocidade das frases no jazz estaria aparentada a esse calvário. Aqui queremos reiterar a resolução da analogia schopenhaueriana, sendo o homem o último estágio desse processo. Ante essa construção que justapõe a estrutura da música à dinâmica dos graus de objetivação da Vontade, é exemplar o trabalho executado por

²⁷⁴ SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.340-341.

²⁷⁵ Nos referimos ao padrão, porque qualquer instrumento de harmonia pode exercer essa função.

Joe Henderson e Alice Coltrane no álbum *Elements*,²⁷⁶ o projeto consistiu exatamente na representação musical das reentrâncias cósmicas que compõem o mundo. Se pensarmos, por exemplo, na última faixa, intitulada *Earth*, notaremos que os primeiros tons que nos chegam ao ouvido decorrem da percussão, aí sim se poderia dizer que é evocada a rítmica primitiva, figurando tal como a consistência da massa planetária, o chão do mundo, o mais elementar dos graus de objetivação da Vontade, disposta numa extensão quase disforme, grave por natureza, tal qual o estofado da terra, a substância primordial que será substrato de toda efervescência subsequente na dinâmica de fragmentação da coisa-em-si. A inserção do baixo vem assentar essa base, estabelecendo as linhas mestras da harmonia sob as quais o mundo se erigirá, dando forma ao estofado, materializando o solo, delineando a mágica dos cristais, os vãos de rocha, as danças erosivas impostas ao solo, a duração dos *pizzicatos* no contrabaixo é de longo alcance, eis a mineração, a geografia de tudo pela vibração do grave. O reino mineral está estabelecido, o tom fundamental fixado, a Vontade está posta em suas estruturas elementares. A frase principal aparece antes do segundo minuto, o sax tenor de Henderson estabelece a ascensão de grau e na analogia de Schopenhauer já vislumbramos a exuberância das plantas, o florescimento dos vegetais também em múltiplas formas e cores, a harpa de Alice Coltrane vem significar a multiplicidade botânica dos organismos que buscam luz, os agudos cada vez mais intensos, o sax crispando polifonicamente a harmonia, o reino animal insurge - já provido de entendimento, vinculando o nexos férreo da causa e do efeito na preservação de suas existências, na perpetuação de suas espécies, o ímpeto animalesco é significado na densidade que a música atinge na altura do quarto minuto. O mundo já é quase integral, falta apenas o homem, que não tarda a se objetivar da Vontade na brutal agudeza do improvisado de Henderson, o timbre agudo, incisivo, penetrante, alastrado numa dissonância que chega a ser incômoda, a epopeia humana posta na dinâmica dos seres, transitório em sua particularização, permanente na espécie. A contradição expressada no desconforto da dissonância que perpassa a fixidez da harmonia contínua, o homem projetado num mundo voraz, contraditório e sôfrego. A música ainda retorna à base percussiva, à frase do baixo, e

²⁷⁶ Gravado em 1974 pela Milestone, *Elements* é um projeto ostensivamente experimental. Composta por quatro peças, cada uma significando um dos quatro elementos primordiais, a obra se insere no âmbito do pós-bop ou spiritual jazz. Embora Henderson tenha escrito as quatro músicas, a notável influência de Alice Coltrane que gravou as harpas e o piano credita à peça uma compleição rítmica e harmônica muito particular. Vale destacar também a presença de instrumentos percussivos bastante pouco comuns na estrutura do jazz, também a inserção de cadências orientais e sintetizadores ruidosos conferem ao álbum uma sonoridade sem precedentes. Os andamentos quebrados e ritmos sobrepostos cheios de oscilações remetem o ouvinte a uma perspectiva imersiva onde o fraseado dialoga com a proposta temática numa densidade raramente alcançada. Obviamente que a recepção de tantas peculiaridades dependerá da subjetividade do ouvinte, pois mesmo entre os apreciadores de jazz há quem não receba as dissonâncias de *Elements* com muito entusiasmo.

enseja o mesmo movimento ascendente por mais duas vezes, referenciando possivelmente as dinâmicas cíclicas que compõem a dinâmica de funcionamento do mundo. Aqui, a analogia de Schopenhauer pode ser transposta vivamente, não apenas nessa peça, pois em nossa leitura o jazz é perfeitamente legível – guardadas algumas adaptações teóricas – à luz da grande analogia cósmica schopenhaueriana.

Exploremos um pouco mais a questão do improviso em conformidade com a manifestação da Vontade. Nos *Suplementos*, Schopenhauer diz: “o decurso de vida sempre conserva o mesmo tom fundamental, sim, os variados eventos e cenas do decurso de vida são no fundo como variações em torno de um único e mesmo tema.”²⁷⁷ É-nos possível associar a conservação desse tom fundamental à base harmônica estabelecida pelo baixo e pela percussão grave, enquanto que as cenas variadas do desenho existencial humano, as circunstâncias, os motivos, as decorrências espaço-temporais se expressam na improvisação jazzística. As oscilações que se permitem ante o intento de improvisar sobre um tema dado podem ser legíveis segundo a caracterização schopenhaueriana da Vontade. Quando o filósofo afirma que a música expressa a comunicação mais direta da essência íntima do mundo, para além da mediação ideacional, e o músico é imbuído de um tipo de inspiração, está caracterizando uma espécie de elo entre o homem e o Em-si. Ora, o modo jazzístico não poderia ser pensado como uma forma encontrada pela Vontade de se ressignificar no trato com o homem, no modo de se submeter à percepção humana sob a linguagem da musicalidade? Não afirmamos que a Vontade deliberadamente transmutou sua aparição da música de concerto para a música jazzística, pois Schopenhauer deixa claro que a Vontade é cega e sem finalidade, no entanto, é também livre e o gênio musical detém esse privilégio de acessá-la e traduzi-la sob a forma de som. Quando Charlie Parker, em dezembro 1939 foi acometido por um tipo de “iluminação” que o levou à cunhagem inicial do bebop,²⁷⁸ não seria a própria Vontade que o teria acometido e imposto à sua criatividade uma nova linguagem, um novo desenho? O músico afirma que às vezes podia ouvir essa nova forma, mas era ainda incapaz de tocá-la, numa livre interpretação, poder-se-ia afirmar que a Vontade já insuflava na sensibilidade do gênio essa nova estética, esta revelação não é compreensível pela razão, Parker afirma ter compreendido aquilo que buscava – ou que a Vontade o instava – no

²⁷⁷ Cap. 4, p.43.

²⁷⁸ “Era dezembro de 1939. Eu achava um saco aqueles acordes estereotipados que a gente usava o tempo todo. E sentia que devia existir uma outra coisa diferente. As vezes podia ouvi-la, mas era incapaz de tocá-la. Pois bem, naquela noite, improvisando sobre *Cherokee*, descobri que usando os intervalos mais altos de um acorde como linha melódica e escorando-os com os acordes adequados. Eu podia tocar aquilo que vinha ouvindo há muito tempo. Foi como se tivesse nascido de novo.” Citado por MUGGIATI, in: *O que é Jazz*. (formato Kindle).

momento em que improvisava sobre o tema de *Cherokee*, ou seja, estava naquele momento com todas as determinações do princípio de razão suspensas, imerso em sua arte, em contato direto com a Vontade que se mostrava a ele no esteio da execução musical. A partir daí o *bebop* encontraria seu nascedouro, e o improviso ganharia status essencial na forja dessa nova concepção melódica e harmônica, a Vontade se ressignifica ou se reinventa a partir de si mesma. Não há comprometimento do tema fundamental, o decurso de vida tem na Vontade seu alicerce, mas esta se espraia percorrendo toda sorte de vicissitudes nas variações radicadas no improviso. Os mistérios mais profundos do querer e do sentir humanos²⁷⁹ permanecem irradiados na melodia, mas encontram um desenho mais preciso de sua inexatidão e descaminho nas linhas erráticas da improvisação jazzística.

O músico de jazz (o que toca dentro dos padrões tonais) improvisa sobre uma harmonia dada. A técnica de ornamentação, de “embelezamento” de uma melodia, que no período barroco foi tão florescente, também se verifica no jazz quando um Coleman Hawkins, por exemplo, toca o seu célebre “Body and Soul”. Baixo contínuo, organum e cantus firmus surgem, antes de mais nada, para estruturar e facilitar a improvisação, no mesmo sentido com que hoje um músico de jazz emprega os acordes e a forma do blues, ou a sequência dos acordes dos standards, para dar estrutura a improvisação. Winthrop Sargeant, nesse sentido, fala da harmonia como um “princípio de controle estrutural no jazz.”²⁸⁰

O fragmento de Berendt e Huesmann nos apresenta uma constatação interessante, que o improviso não é uma invenção do jazz, a improvisação sobre uma harmonia dada já consta nos moldes estruturais da música europeia barroca, o que, a nosso ver, confere ainda mais legitimidade à análise que estamos propondo. Obviamente há uma diferença essencial que diz respeito ao *status* do improviso na música de concerto e no jazz. Pois a alusão dos autores à estética da improvisação no barroco se relaciona a um estratagema de embelezamento da melodia, enquanto que no jazz se trata muito mais da dinâmica de construção do fraseado, em comum entre ambas é a sustentação do tema basilar pela linha harmônica, no barroco dado no baixo contínuo – tão caro à analogia schopenhaueriana –, no *organum* e no *cantus firmus*, no jazz, dado na harmonia, esse princípio de controle estrutural referido por Winthrop funcionando como um mecanismo de orientação, as vigas mestras na arquitetura sonora que sustentará a peça. Note-se como parece ser transponível sem perdas substanciais a leitura schopenhaueriana da música clássica para o jazz. Pois ainda que a reverberação estética

²⁷⁹ Cf. SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.340.

²⁸⁰ BERENDT E HUSMANN, 2014. p.188.

detenha diferenças flagrantes, a armação estrutural das duas linguagens não é, por assim dizer, absurdamente distante, ao contrário, flertam em diversos momentos, mesmo porque o jazz não pariu a si mesmo numa livre geração, este foi forjado a partir de diversas linguagens, elementos harmônicos e rítmicos de várias vertentes. Já nos primórdios da estética jazzística, no *ragtime*, é possível identificar elementos da tradição europeia matizados pelas linhas rítmicas afro-americanas.²⁸¹ Até o advento do *bebop* nos anos 1940, o jazz passou por uma série experimentações estilísticas, de timbre e ritmo, essas primeiras, porém, não poderiam ser pensadas à luz da metafísica schopenhaueriana, uma vez que se associam à músicas de baile, dançantes e com letra. É realmente no *bebop* que o estilo ganha autonomia e a complexidade harmônica atinge graus que podem ser pensados na mesma esteira da música clássica europeia, logo, a Vontade - que não está no tempo, que não conhece as amarras do princípio de razão e não se submete jamais à circunstancialidade pode muito bem se expressar por meio de um tema jazzístico a partir do bop.

No jazz é comum que os temas mais importantes nunca deixem de ser uma base para os improvisadores. Esse tema é chamado *standard* porque é o ponto referencial comum que possibilita ao jazzista improvisar da forma mais criativa possível. Por um processo espontâneo, muitos músicos, depois de tocar cem ou duzentas vezes o mesmo *chorus*, chegam às frases que vão definir mais fortemente a sua execução e a partir das quais vai se constituir algo como o *chorus* ideal do tema subjacente.²⁸²

A designação dos temas mais comuns a partir dos quais a improvisação se desenvolve como *standards* é particularmente significativa, o padrão serve justamente para conferir uma espécie de diretriz geral, um exemplar, tal como indica o fragmento, trata-se de um referencial, a sonoridade que reverberará a partir da improvisação do jazzística poderá percorrer inúmeros descaminhos, atravessar campos harmônicos distintos, ir e vir pelas escalas numa série temporal abertamente distendida, desde que seu referencial esteja firmemente fincado na segurança do tema principal. Já conduzindo nossa análise para um âmbito mais restrito, mas ainda nos valendo do experimentalismo de uma analogia, tomemos a expressão aguda do improviso como o próprio comunicar da Vontade que se deixa contemplar. Aparentada cosmicamente à epopeia do homem sobre a terra, podemos tomar a improvisação em equivalência à toda sorte de adversidades às quais o homem é submetido, os descaminhos radicados nos acidentes, os motivos, circunstâncias, o tatear perene do homem

²⁸¹ Considerada a primeira forma de jazz que se tem registro, o *ragtime* floresceu provavelmente em Nova Orleans por volta de 1890. (Ibid, p.33)

²⁸² Ibid. p.190.

ante o desejo irrefreável de realização, ora, todas variações de uma única e mesma realidade, que é a vida mesma, a vontade de vida, o querer viver. Eis o mais entranhado *standard* da condição humana, a persistência no existir, ainda que o mundo lastrado pela contradição, sofrimento e dor, não seja o mais hospitaleiro dos habitats, o homem segue em seu calvário, ziguezagueando trôpego pelos séculos. E nessa hipótese interpretativa é o improvisado que se aparenta a esse cambaleio, visitando as cercanias mais ermas da vida, dilatando a melodia, sobrepondo estruturas rítmicas, oscilando, subvertendo os tons em múltiplos desenhos de vibrações, mas sempre condicionado pelo *standard*, a vida mesma em sua persistência, o esforço ontológico de autopreservação, o querer mesmo ramificado em todas as frentes da vida. Nesse sentido, mesmo uma peça absolutamente afoita de um hardbop, o álbum *Meditations*,²⁸³ de John Coltrane, por exemplo, ainda que expresse sentimentos muito aparentados ao desespero, desvario, a impossibilidade de ser, afetos ligados à existência humana em situações limite, percorre diversas paixões, terá sempre sua base na harmonia fixa, no padrão, na fixidez da vontade de vida. Assim, a hipótese que levantamos no que tange à relação entre improvisado e Vontade, é que esta última se deixa comunicar via linguagem musical – como é em Schopenhauer asseverado textualmente²⁸⁴ – mas o improvisado se dá em relação ao condicionamento do homem no fluxo do mundo, sendo o querer significado na harmonia padrão, ponto de segurança ao improvisador, e a sorte humana lastrada pela motivação impressa no descaminho da improvisação.

A análise schopenhaueriana do jazz é possível se pensarmos a música a partir de si mesma, tendo como objeto unicamente suas formas sonoras, cadências, modulações de desenho e ritmo, o timbre dos instrumentos, ou seja, mesmo que nosso filósofo não tenha tido a chance a de ouvir um improvisado de jazz, suas analogias cosmológicas e metafísicas aparentadas à estrutura musical podem ser identificáveis na linguagem jazzística, que esta, como vimos, não difere estruturalmente de modo absoluto da música europeia que Schopenhauer estava pensando. No que diz respeito às correspondências cósmicas, por exemplo, os quatro grandes reinos estão devidamente alocados segundo as tonalidades do baixo, terça, quinta e oitava, pode-se extrair sem prejuízos consideráveis a dinâmica de objetivação da Vontade nas peças de jazz a partir do *bebop*. No entanto, essa empresa de aplicar ao jazz os elementos teóricos da abordagem schopenhaueriana passará obviamente por

²⁸³ Lançado em 1965 pela Impulse! O álbum é uma das referências do hardbop.

²⁸⁴ No § 52 do *Mundo...* Schopenhauer diz: “Conhecemos nela (a música) não a cópia, a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres, no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja descrição ultrapassa até mesmo o mundo intuitivo.” (p.336)

alguns entraves, levantemos aqui apenas um e talvez o mais complicado deles, a saber, os fatores histórico-sociais como características fundantes do gênero, ou seja, os motivos particularizados no tempo constando na base da estética jazzística. Ora, se a música é o pórtico de manifestação imediata da Vontade, e esta não se amolda a qualquer revestimento espaço-temporal, histórico, circunscrito aos motivos ou acidentalidades semelhantes, então seria muito problemático inferir que essa Vontade teria se ressignificado – ou simplesmente cunhado uma novo “canal” de expressão no jazz, uma vez que a construção deste gênero é considerada como indissociável de seu contexto histórico. Essa é uma questão que não pode ser ignorada, entretanto, embora de difícil conciliação, não acreditamos que o problema caracterize um embargo da leitura, na verdade, a manifestação da Vontade pela música esbarraria nesse mesmo problema no trato com a música clássica, que também possui subdivisões duras dentre sua evolução, teríamos de nos questionar se é a mesma Vontade que se manifesta numa suíte de Bach e numa sinfonia de Brahms, contudo, como no jazz há o dramático componente do pós-guerra, da escassez material que muitos jazzistas amargaram - o ambiente mesmo parece ter feito uma diferença significativa no desenvolvimento do “espírito” do jazz, assim, analisemos um pouco mais detidamente a questão.

É um lugar-comum considerar o Estado de Nova Orleans o berço do jazz, as informações sobre esse contexto são nebulosas, o que ficou conhecido como o primeiro estilo de jazz – o *Ragtime* – nunca foi gravado em disco, foi necessário um trabalho quase arqueológico para que se chegasse a algumas inscrições partituras, rabiscos de pianistas que se arranjavam como podiam. Há uma estreita ligação entre o desenvolvimento desse jazz primitivo com as chamadas *worksongs*,²⁸⁵ pois à época, as grandes linhas ferroviárias se espalhavam pelos Estados Unidos e mobilizavam milhares de trabalhadores. Mas este parece ter sido o sopro inicial, até alcançar a linguagem do *bebop*, transcorreria ainda cinquenta anos mais ou menos, o estilo atravessou modificações, implementos, inserção de instrumentos, ajustes de ritmo e cadência, mas uma coisa não se alteraria: o jazz sempre foi uma música de minorias, negros e brancos pobres, trabalhadores, marginais, etc. Numa leitura, grosso modo, schopenhaueriana, todos esses fatores seriam meras manifestações do fenômeno da vontade, movimentada por motivos, objetivando-se conforme as inexoráveis cadeias de causas, ou seja, a música feita a partir dessas circunstâncias não poderia – via de regra – comunicar a Vontade mesma. E de fato não julgamos possível adequar o jazz pré-bebop na ótica schopenhaueriana por fatores que já explicitamos, não apenas o aspecto histórico, mas questões propriamente

²⁸⁵ Cf. BERENDT e HUSMANN, 2014. p.33.

técnicas. No entanto, quando Charlie Parker e os músicos do *bop* estabeleceram esta nova forma de improvisar e revolucionaram a arte para sempre, as circunstâncias materiais e históricas tiveram uma influência determinante? Seria difícil afirmar que não. Qualquer evento importante transcorrido pós 1945 provavelmente carregará sua marca. Como afirmam Berendt e Huesmann:

Terminada a segunda guerra mundial, as *jazz boîtes*, localizadas no Saint-Germain-des-Prés, em Paris, converteram-se com o apoio da filosofia existencialista, no principal ambiente do movimento *Dixieland*. Depois os jovens existencialistas se deram conta de que sua filosofia possuía uma música mais adequada, que não refletia a tranquilidade feliz da época anterior à primeira guerra mundial, mas a intranquilidade existencial do presente, eles encontraram as formas de jazz contemporânea, de modo que o centro de gravidade desse renascimento do *Dixieland* se deslocou para a Inglaterra.²⁸⁶

Aqui é preciso tomar algum cuidado. O que os autores estão apontando é a recepção do jazz na Europa do pós-guerra, a análise é bastante precisa, pois o fraseado jazzístico desenvolvido a partir da segunda metade dos 1940 é dramaticamente diferente da tranquilidade e até otimismo das síncopes pianísticas alegres e dançantes do *ragtime* e do primeiro *Dixieland*.²⁸⁷ Mas é preciso atentar para o fato de que o chamado *Dixieland Revival*, talhou de maneira deliberada suas estruturas melódicas e harmônicas no sentido de simbolizar sonoramente o assombro da guerra, ou seja, os compositores do renascimento *Dixieland* estavam de fato preocupado com os desdobramentos históricos e suas produções guardavam essa preocupação. Até seria possível pensar, ao gosto de Schopenhauer, numa arte simbólica, mas não sem prejuízos, na música seria ainda mais difícil, uma vez que segundo Schopenhauer é a própria Vontade que se manifesta, seria muito estranho – senão impossível no caso específico da música - pensar numa irrupção musical simbólica ou alegórica da essência do mundo, ainda mais se tratando de um estilo circunscrito irremediavelmente ao seu tempo, seus motivos, suas particularidades. O *bebop*, por sua vez, é o polo oposto ao *Dixieland revival*, figurando quase como uma negação deste, num andamento muito mais rápido, alterações harmônicas inesperadas e fraseado tenso, ao contrario do *Dixieland*, o *bop*

²⁸⁶ Ibid. p.42.

²⁸⁷ Floresceu a partir de 1910. Integra a chamada pré-história do jazz. O *Dixieland* inicialmente ficou conhecido por ser formado quase que exclusivamente por músicos brancos, com muita influência da música europeia, sobretudo polcas e marchas.

difícilmente seria comercializável,²⁸⁸ porque sua sonoridade era agressiva demais para o *establishment*, suas linhas sonoras gozavam de uma liberdade raramente vista na história da arte. É claro que o *bebop* está também alocado num tempo histórico, num espaço, decorre de um intrincado embaralhamento causal que o engendrou em sua forma, mas não nos parece que o resultado estético de sua realização esteja condicionado a tais fatores, ao contrário, o compromisso dos primeiros músicos do *bop* era exclusivamente com a música, com o efeito do som, com a realização daquela linguagem, não objetivando simbolizar nada, significar este ou aquele evento, tratava-se da expressão genuína de um ímpeto criativo.²⁸⁹ Aí reiteramos nossa hipótese de que é a própria Vontade que se manifesta nesta forma de jazz, livre e indômita, impetuosa, imediata, a linguagem do *bebop* não está atrelada a nenhuma armação de cunho histórico, como é característico de qualquer arte, os elementos materiais condicionam as possibilidades de execução, mas tanto sua realização como o efeito que dela se irradia nos ouvintes estão para além do fenômeno. A afirmação de Hanslick bem poderia se aplicar aqui:

Mais longe ainda do caráter de uma obra musical se encontram as condições sociais que dominaram sua época. A expressão musical do tema é necessária dos seus fatores sonoros escolhidos dessa maneira e não de outra, e deveria demonstrar-se na obra determinada (e não apenas a partir do ano e do lugar de nascimento) que tal escolha brota de causas psicológicas ou histórico-culturais; e uma vez feita essa comprovação, semelhante conexão seria, antes de mais, um fato apenas histórico ou biográfico. A consideração estética não pode apoiar-se em circunstância alguma que resida fora da obra de arte.²⁹⁰

Por mais que o *bebop* tenha se desenvolvido num período muito conturbado, não se poderia creditar às especificidades históricas a potência de sua constituição. Como dissemos, a consideração dos fatores históricos e sociais é importante, talvez, no que diz respeito a um estudo mais ligado aos aspectos sociológicos do jazz, aqui nossa intenção é pensá-lo do ponto de vista estritamente metafísico. Pois a música mesma desconhece qualquer materialidade, qualquer causa que a possibilite no plano da efetividade. O próprio Schopenhauer afirma textualmente nos *Suplementos*: “A música enquanto tal conhece apenas tons e não as causas

²⁸⁸ “Lá (na Inglaterra) o Dixieland viveu na segunda metade dos anos 1950 um *revival* altamente rentável.” (BERENDT e HUESMANN, Op. Cit. p.42.)

²⁸⁹ Thelonius Monk relata que as primeiras reuniões entre os músicos que fundariam o *bebop* se davam num ambiente puramente recreativo, os improvisos eram feitos quase que por brincadeira, tocando realmente para se divertir. (Cf. FEATHER, 1974, p.275.)

²⁹⁰ HANSLICK, 2011. p.64-65.

que os produzem.”²⁹¹ Ou seja, a consideração estética da musicalidade não requer a apreciação dos fatores externos à própria linguagem musical, pois esta é universal, enquanto que o fenômeno é a particularização, toda a circunstancialidade envolvendo aspectos históricos e sociais estariam para Schopenhauer alocados no âmbito do princípio de razão, considerando que a música é a suprema arte, e a arte consiste justamente no modo de consideração das coisas independentemente deste princípio, logo não faria sentido essa projeção. Não para o *bebop* e as linguagens que dele derivaram, pois como cópia da Vontade mesma, ou seja, como irrupção inequívoca da essência mais íntima do mundo, essas expressões musicais estão além das determinações ligadas aos motivos, figuram numa existência outra, mais elevada, tal qual um mecanismo que permite a coisa-em-si mostrar-se finalmente.

Vimos até então que o jazz pode ser pensado em conformidade com a analogia elaborada por Schopenhauer que envolve a estrutura composicional e os graus de objetivação da Vontade. Nessa perspectiva, pode-se dizer que nossa consideração se valeu de uma abordagem *macro* da linguagem jazzística via metafísica da música. No entanto, se retomarmos o eixo estabelecido pela narrativa de Cortázar e pensarmos naquela teorização de Schopenhauer acerca da música como expressão dos sentimentos mesmos, chegaríamos a implicações mais afuniladas, como procuramos demonstrar no item 2.4 ao nos referirmos à *Amorous/Lover Man*, o jazz carrega em sua expressão também a manifestação vertical dos afetos, paixões e sentimentos tomados em suas essências, como o filósofo de Frankfurt reitera diversas vezes no §52 a música não expressa este ou aquele sentimento e sim os sentimentos mesmos. Mas Schopenhauer não apenas menciona levemente essa correlação entre música e sentimento, mundo e música, essência e música, há um trabalho cuidadoso de indicações de correspondência entre a compleição rítmica de determinada música e o sentimento expresso por ela, claro, sempre trafegando no terreno confortável da analogia. Esse exame, a nosso ver, aparece de maneira mais bem acabada nos *Suplementos* que no *Mundo...* embora este último detenha já alguma especificação - ainda que frágil - neste sentido. No que diz respeito à velocidade da melodia, se seu andamento é rápido ou lento, o filósofo faz alusão à natureza genérica de sentimentos, ou seja, melodia lenta: tristeza, melodia rápida: alegria.²⁹² Parece-

²⁹¹ SCHOPENHAUER, 2015, Cap.39. p.538.

²⁹² “Assim como a transição rápida do desejo para a satisfação // e desta para um novo desejo constitui a felicidade e o bem estar, também as melodias rápidas, sem grandes desvios, são alegres. Já melodias lentas entremeadas por dissonâncias dolorosas retornando ao tom fundamental apenas muitos compassos além, são tristes e análogas à satisfação demorada, penosa. A demora do novo estímulo da vontade, o languor, não poderia

nos um pouco simplória essa associação, não apenas no jazz, mas música em geral, pois se tem em alguns casos na música europeia uma série de andamentos melódicos lentos e jubilosos, ao passo que algumas melodias ligeiras não deixam de transpassar alguma atmosfera pesada.²⁹³ No jazz, quase todas as melodias são bastante rápidas, em solos de Dizzy Gillespie, por exemplo, seria na abordagem schopenhaueriana a própria essência da alegria. Mas nem só de felicidade viveria o jazz, se pensarmos na melodia de *Lover Man* ou *Summer Time*, contrariamente ao que é indicada nos títulos, a cadência melódica indicaria tristeza, o que não se verifica, ao contrário, a pulsação romântica dessas composições parece significar outra gama de sentimentos, a paixão mesma enquanto sentimento universal no primeiro caso, a esperança e a solidariedade no segundo. Mas deve-se levar em consideração também que Schopenhauer não chegou nem perto de teorizar isso às últimas consequências, tratam-se apenas de indicações, até porque tristeza e alegria parecem estar mais aparentadas a estados de ânimo do que a sentimentos propriamente ditos. Um indivíduo pode estar imbuído do sentimento da paixão e estar triste, feliz, apático, eufórico, não parece que uma coisa incide diretamente noutra. Em todo caso, ainda que estas limitações turvem de algum modo a análise, pela natureza aberta dessa proposta, prossigamos constatando no jazz algumas indicações que Schopenhauer nos oferece em sua metafísica da música.

Schopenhauer afirma que a Vontade expõe pela música cada um de seus movimentos, todas as sensações, se realiza via musicalidade de forma a desenhar seu itinerário, seja na fixidez da harmonia estabelecida como base seja no movimento da melodia ou ainda na evolução rítmica.²⁹⁴ É interessante notar que aparentemente Schopenhauer não confere à harmonia uma designação metafísica basilar, obviamente que esta é fundamental para a confecção estrutural de uma composição, mas no que tange ao paralelo metafísico não há grandes construções teóricas por parte de Schopenhauer. Coincidentemente, também o jazz não apresenta múltiplas novidades em relação à harmonia, como princípio substancial de toda peça musical, a harmonia jazzística permanece exercendo sua função principal como em todo gênero, oferecer à melodia o campo de movimentação lógica no qual poderá se realizar, nesse sentido a melodia, bem como o ritmo, poderiam ser vistos como partes integrantes da própria noção de harmonia. Embora na comparação do jazz e da música clássica não existam

encontrar outra expressão a não ser no tom fundamental prolongado, cujo efeito é logo insuportável: do que já se aproximam bastante as melodias monótonas, inexpressivas.” (SCHOPENHAUER, 2005. §52. p.342.)

²⁹³ Nesse caso é exemplar a *Valsa Triste* e o *Andante Festivo* do compositor finlandês Jean Sibelius, a primeira peça tem andamentos bastante ligeiros com alternâncias rítmicas quase dançantes, a segunda é lenta e em tons menores gerando a sensação de melancolia e tristeza.

²⁹⁴ Cf. SCHOPENHAUER, Cap. 39. p.540.

diferenças numerosas no quesito harmônico, há uma distinção que é fundamental, que é a inserção das notas de passagem – que se tonariam as *blue notes* – como intervalo principal, a quinta diminuta que era considerada uma nota estranha e mesmo feia em seu ressoar é alçada ao *status* de paradigma do jazz moderno, soando quase como uma dissonância, algo desagradável ao ouvido, sabemos bem que os pioneiros do *bebop* pouco ou nada se preocupavam em fazer de sua criação algo “bonito”, os acordes de passagem ficaram sendo parte constituinte da nova linguagem. Tais acordes de modo algum subvertiam ou extravasavam a lógica tonal, mesmo que pouco ou nada utilizada nas composições mais usuais, a quinta diminuta ainda integra a escala tradicional e a perspicácia do jazz *bebop* foi introduzi-la como elemento nuclear dessa concepção. Afora a inserção da quinta diminuta como elemento substancial, a harmonia jazzística não sofreu alterações revolucionárias no padrão tonal, mas esse único fator nos oferece um interessante campo de análise schopenhaueriana, nos *Suplementos*, o filósofo afirma:

Toda harmonia tonal baseia-se na coincidência de vibrações. Quando dois tons soam ao mesmo tempo, semelhante coincidência ocorre grosso modo em cada segunda, ou terça, ou quarta vibração, com o que eles são a oitava, a quinta ou a quarta um do outro e assim por diante (...) Como resultado desta teoria a música é um meio para tornar apreensível proporções numéricas racionais e irracionais, // não ao modo da aritmética, com a ajuda de conceitos, mas trazendo-as de um conhecimento sensível totalmente imediato e simultâneo. A conexão do significado metafísico da música com este fundamento físico e aritmético assenta-se no fato de que aquilo que resiste a nossa apreensão, o irracional ou a dissonância, torna-se a imagem natural do que contraria a nossa vontade, e vice e versa, a consonância ou o racional, moldando-se facilmente a nossa apreensão, torna-se a imagem da satisfação da vontade.²⁹⁵

As harmonias do *bebop* não são digeríveis com facilidade, muito dificilmente um ouvinte se sentirá embevecido diante de um *Parker's Mood* ou de um *Ornithology*²⁹⁶ quando nas primeiras escutas, justamente a instituição da quinta diminuta na harmonia e a consequente sensação de dissonância levará o ouvinte a certo desconforto. Ora, acreditamos ser legível essa “dificuldade” oferecida pelo jazz por meio desse movimento de contradição da Vontade, mesmo em harmonias mais estetizadas como as do *cool jazz* de Miles Davis,

²⁹⁵ SCHOPENHAUER, Cap. 39. p.541.

²⁹⁶ *Parker's Modd* intitula o álbum gravado em 1938 pela Savoy Records. A música que nomeia o álbum é considerada um modelo da improvisação característica do bebop e até hoje é conteúdo obrigatório na formação de instrumentistas de sopro. Destaque também para a participação do jovem Miles Davis nessa gravação. Já *Ornithology*, composta por Charlie Parker e Benny Haris, integra o antológico *Night in the Tunisia* e foi a primeira gravação da Dial records que se tornaria um importante selo do jazz.

haverá sempre um elemento que parecerá não equacionar de forma plena, nesse sentido a harmonia carregaria uma espécie de cepa de seu oposto, ou seja, extratos desarmônicos implicados na constituição harmônica. No sentido da correspondência metafísica, o jazz teria então em seu núcleo a não satisfação da vontade, numa dinâmica de atração e repulsa, esta última saltaria primeiramente à sensação do ouvinte, daí o incômodo inicial e a percepção embaralhada, pois a Vontade busca em toda parte sua satisfação, e essa dissonância traria justamente a escassez, a falta, a carência. No entanto não se pode reduzir a esta hipótese, para além das *blue notes*, a Vontade também encontraria sua satisfação na harmonia jazzística, porque os acordes de passagem não constituem as únicas estruturas da harmonia, se fosse o caso já nem estaríamos mais no campo da música tonal. Uma característica interessante do *bebop* – que nos parece muito aparentada ao mecanismo de expressão da Vontade – é a possibilidade de harmonias em todas as tonalidades, pois a expansão vertical das harmonias permitiu o uso de novas tensões e de um terreno significativamente mais amplo de extensão das linhas harmônicas, no jazz existem composições em todos os tons, de forma que, a nosso ver, como a música é cópia da Vontade mesma acaba por ser também cópia da liberdade ilimitada que esta goza, pois ao contrário do homem que não dispõe de nenhuma liberdade, a coisa-em-si é livre, uma música desenvolvida com esse grau de desenvoltura harmônica certamente pode ser pensada pelo esquadro da Vontade manifesta em sua plena liberdade e vastidão.

Para Schopenhauer, a revelação dos mistérios mais profundos do querer e do sentir humanos se dá na melodia. Mas é preciso entender como é concebido o papel das linhas melódicas em meio ao todo composicional. Se compreendermos a melodia como a expressão propriamente dita das paixões e sentimentos ou da intimidade metafísica do homem (mistérios profundos do querer e do sentir) e, tomarmos a ideia de que no jazz o improvisado se dá justamente em relação à melodia e ao ritmo, chegaríamos aqui numa premissa inicial de que a melodia do jazz, por seu caráter fluente, agressivo, expansivo, estaria mais próxima de realizar esse postulado schopenhaueriano do que quaisquer outros gêneros. Pois a melodia europeia se constitui *in abstracto*²⁹⁷ e no jazz há uma relação concreta com a vibração do instrumento e com o músico que a executa, o gênio musical, no jazz, teria uma relação ainda mais pronunciada com a Vontade, pois comunicaria sentimentos e afetos iguais de incontáveis formas diferentes, visto que a improvisação pressupõe a diminuição das repetições, o que acreditamos figurar como um indício de que a Vontade se apresentaria em cada improvisado de

²⁹⁷ Cf. BERENDT e HUESMANN, 2014, p.211.

maneira absolutamente autêntica, livre em si mesma, os afetos e paixões seriam significados a partir de uma expressão musical imediata, longe de qualquer reflexão ou intencionalidade. Obviamente, não estamos advogando aqui nenhuma superioridade do jazz em relação à música europeia, essa nem é uma questão que se coloca, mas sim estabelecendo a possibilidade de pensar a linguagem jazzística à luz de Schopenhauer. Essa não-intencionalidade da produção genial e a imediatez do efeito tonal se verificam na música clássica em alguma medida, toda a metafísica da música schopenhaueriana foi cunhada a partir dela, o que estamos inferindo é legibilidade da noção de melodia na musicalidade do jazz e a equivalência de suas especificidades em meio a teoria de Schopenhauer.

A melodia consiste em dois elementos, um rítmico e outro harmônico: o primeiro pode ser descrito como elemento quantitativo, o segundo como qualitativo, já que o primeiro diz respeito à duração, o segundo a altura e gravidade dos tons. Na notação musical, o primeiro pertence às linhas verticais, o segundo às horizontais. No fundamento de ambos encontram-se puras proporções numéricas, portanto, de tempo: em um caso, a duração relativa dos tons, em outro, a rapidez relativa de suas vibrações. O elemento rítmico é o mais essencial, visto que por si mesmo sem a harmonia consegue expor um tipo de melodia, como ocorre, por exemplo no tambor: todavia, a melodia perfeita requer os dois elementos. Esta consiste, de fato, numa discórdia e reconciliação alternadas de ambos.²⁹⁸

Se tomarmos o ritmo como parte integrante da melodia, será possível afirmar que no jazz a linha melódica constitui a própria pulsação da música. Essa pulsação rítmica está de fato atrelada à melodia, e como Schopenhauer observa trata-se de uma acepção temporal, tanto no aspecto harmônico como no rítmico. Mas é neste último que a discussão se torna fértil e densa, pois a música que o filósofo estava pensando tem como uma das premissas rítmicas mais estruturais a ideia da repetição, nesse sentido, se pensarmos a melodia como expressão da Vontade em relação aos mistérios do querer e do sentir, a analogia tencionaria para a repetição de um mesmo evento, um mesmo sentimento ou afeto reincidindo diversas vezes nas frases principais da linha melódica mantida pelo ritmo. No jazz, com o improvisado, é como se o abandono da repetição²⁹⁹ destacasse a realização estética do fluxo do tempo, uma vez que as frases da melodia não se repetem, a multiplicidade dos afetos tomados em si mesmos – os próprios sentimentos – num prisma de ruptura em relação ao tempo, como

²⁹⁸ SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 39. p.544.

²⁹⁹ Esse abandono não é absoluto, em várias peças de jazz a repetição ainda é empregada, mas de forma menos recorrente que na música europeia.

afirmam Berendt e Huesmann,³⁰⁰ ao ser repetida a melodia se torna destacada do fluxo temporal e essa relação da melodia com o tempo torna-se mais intensa no jazz. Levantamos como hipótese que as soluções melódicas jazzísticas romperiam de forma ainda mais vigorosa com o princípio de razão suficiente schopenhaueriano, pois o contínuo fluxo sucessivo que se dá na improvisação tornaria o tempo – enquanto determinação intelectual no sujeito – cada vez mais opaco, mais desvanecido, mais rarefeito. Mas lembremos que Schopenhauer não resolve o problema do tempo da música, aqui nos parece que a linguagem do jazz auxiliaria na tentativa de penetrar à questão, uma vez que a ruptura com o fluxo temporal – digamos – comum, se dá de forma flagrante no aspecto rítmico/melódico. Aludindo ao comentário do personagem Johnny Carter em *O Perseguidor*, quando diz que a música o tirava para fora do tempo, ou que a música o metia dentro do tempo, mas não um tempo relacionado a nós, poder-se-ia supor que este tempo não relacionado a nós é um tempo que não se repete, onde a sucessão carrega uma novidade perene, criada a partir do instante anterior, mas nunca o repetindo.

A constante discórdia e reconciliação entre dois elementos que aqui (na melodia) ocorre é, metafisicamente considerada, o reflexo do nascimento de novos desejos, e em seguida a satisfação deles. Justamente por aí a música acaricia tão profundamente nosso coração, pois sempre lhe espelha a satisfação perfeita de seus desejos (...) Sim, em toda música há somente dois acordes fundamentais: o acorde dissonante de sétima e a tríade harmônica, aos quais são referidos todos os demais acordes que se apresentam. Isso corresponde exatamente ao fato de que sejam figuras sob as quais estas se exponham. E assim como há duas disposições básicas e universais de ânimo, jovialidade ou ao menos viçosidade, ou aflição e até mesmo angústia, assim também a música tem dois modos universais correspondentes àquelas disposições, o maior e o menor. A partir disso pode-se estimar quão fundo desce a música na essência das coisas e dos seres humanos.³⁰¹

O que Schopenhauer aponta no texto dos *Suplementos* em relação ao espelhamento da satisfação perfeita dos desejos poderia se verificar no jazz de modo muito embaçado. O filósofo parece sugerir um tipo de acalento, uma espécie de consolo, pois o fluxo de desejos dificilmente realizáveis na vida mesma encontraria na música um tipo de projeção de uma realidade ideal onde os desejos todos seriam satisfeitos. A carícia no coração do homem seria um pouco mais agressiva no jazz, pois a velocidade das frases, as estruturas rítmicas

³⁰⁰ (Cf. 2014. p.213).

³⁰¹ SCHOPENHAUER, 2015. Cap. 29. p.547-548.

sobrepostas indicariam a voracidade com que o fluxo volitivo agiria na existência humana, ademais, como a dinâmica de discórdia e reconciliação se daria a partir da consonância harmônica de dois ou mais tons soando ao mesmo tempo e na linguagem do jazz isso nem sempre ocorre, teríamos apenas a discórdia, sem a reconciliação, no entanto, pensamos que mesmo o espelhamento desta face do mundo, a carência, o desejo, a dor, forneceria ao homem esse acalento, não pela contemplação de uma simetria bela e organizada, mas por vislumbrar na forma de som a natureza caótica do existir, o desejo que não se realiza, a esperança vã, a conta que não fecha, a vida em sua inconformidade e desarranjo. Nesse sentido poderíamos pensar o jazz como uma atualização, já que a música de concerto, por mais que aspirasse no formato sinfônico à totalidade, deixava escapar a chaga, a ferida aberta das dores do mundo, a linguagem jazzística toma a contradição por princípio e a realiza sob a forma melódica e rítmica numa expressão intensa da condição humana no mundo. Mas Schopenhauer nada tinha de ingênuo, o apontamento quanto aos dois tons fundamentais deixa claro que os modos maior e menor, tons primordiais de toda harmonia, correspondem a essa oscilação perpétua entre a alegria e angústia, felicidade e miséria, jovialidade e decrepitude. O jazz, pela inteireza com que dispõe essa relação, a nosso ver, pode ser pensado legitimamente como uma autêntica música metafísica.

Assim, encerramos nossa análise sugerindo a hipótese da legibilidade do jazz a partir da metafísica da música em Schopenhauer. Primeiramente a partir da grande analogia que o filósofo tece identificando na estrutura musical a relação com os graus de objetivação da Vontade, ou seja, justificando a expressão de que o mundo seria um tipo de materialização da música, buscamos verter ao jazz essa apreensão cósmica e capturar nesta linguagem a realização deste intento, mais especificamente no experimentalíssimo trabalho de Joe Henderson e Alice Coltrane. Também foi nossa intenção analisar a questão do improviso como sendo uma espécie ressignificação da linguagem da Vontade a partir de si mesma, acreditamos que muitas chaves seriam possíveis na leitura da improvisação jazzística na ótica de Schopenhauer, mas como o filósofo é enfático na afirmação de que a música é a mais elevada dentre as artes pelo fato de nela a Vontade “falar” diretamente ao coração do homem, pensamos que a relação entre a Vontade e a improvisação melódica sob uma harmonia dada seria o melhor caminho ante este intento. Do mesmo modo procuramos salvaguardar nossa análise apreciando a problemática da concepção histórico-social, tão reiterada no que diz respeito ao jazz, em face da teorização schopenhaueriana acerca da arte, procuramos mostrar que o jazz, como qualquer expressão artística, se insere num contexto histórico, no entanto,

sua realização estética não se circunscreve de modo algum a ele. Enfim, nestas últimas linhas trouxemos alguns elementos estruturais que Schopenhauer não se exime de analisar metafisicamente e procuramos verter os desenvolvimentos do filósofo à linguagem do jazz. Este trabalho buscou realizar a aproximação de modo absolutamente hipotético, com seriedade, é claro, mas sem nenhuma pretensão tratadista. Ainda assim, acreditamos de fato que o jazz é perfeitamente analisável sob a perspectiva de Schopenhauer, pois o atributo da universalidade, a linguagem universal que fala diretamente ao coração, não parece estar submetida a qualquer amarra temporal ou mesmo estilística, pois ao alcançar o mesmo grau de complexidade, intensidade e força da música de concerto europeia, o gênero do jazz se tornou também uma forma de acesso à natureza essencial do mundo, a coisa em si que Kant asseverou incognoscível, Schopenhauer fê-la mostrar-se na música, e a partir dos anos 40 alguns gênios a desvelaram também em seu aspecto ainda mais íntimo, expondo seus movimentos, escancarando suas entranhas, seus descaminhos, toda a essência do mundo ali posta sob a forma suprema dos sons em improviso e desvario.

BIBLIOGRAFIA

AMORÓS, Andrés. *Introducción*. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2000 (Col. Letras Hispánicas).

ARRIGUCCI, Davi. *O Escorpião Encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984)*. In: *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARBOZA, Jair. *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. *Infinitude Subjetiva e Estética – Natureza e Arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Edunesp. 2005.

_____. *Os Limites da Expressão: Linguagem e Realidade em Schopenhauer*. Veritas. 2005. n.50 p.128

BENEDETTI, Mario.. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. 7ª ed. México, Editorial Nueva imagen, 1986.

BERENDT, Joaquin-Erns e HUESMANN, Gunther. *O Livro do Jazz: De Nova Orleans ao Século XXI*. Tradução de Reiner Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Sesc Edições e Perspectiva. 2014.

BORELLO, Rodolfo A. *Charlie Parker : "El Perseguidor"*.__ Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 364-366 (octubre-diciembre 1980), pp. 573-594.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vários Tradutores São Paulo: Globo, 2001.

BOSSERT, Adolphe. *Introdução à Schopenhauer*. Rio de Janeiro. Contraponto. 2011.

BRANDÃO, Eduardo. *A Concepção de Matéria na Obra de Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2009.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Schopenhauer e a arquitetura*. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia, [S.l.], v. 7, n. 1, p. 04-14, jun. 2016. ISSN 2179-3786. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/33748>>. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/2179378633748>.

_____ *Schopenhauer e a Questão do Dogmatismo*. São Paulo. Edusp. 1994.

CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo. Perspectiva. 1990.

CORTÁZAR, Julio. *O Perseguidor*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

_____ *O Jogo da Amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2002.

_____ *As Armas Secretas*. Tradução de Erico Nepomuceno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____ *Aulas de Literatura: Berkeley 1980*. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____ GADEA, Omar Prego. *A Fascinação das Palavras*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____ *Bestiário*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013a.

_____. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Junior e Alexandre Barbosa. São Paulo. Perspectiva: 2013.

_____. *Cuentos Completos 1/2*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

_____. *Cuentos Completos 2/2*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

_____. *Obra Crítica/1* (Edición de Saúl Yurkievich). Buenos Aires, Alfaguara, 1994a.

_____. *Obra Crítica/3* (Edición de Saúl Sosnowski). Buenos Aires, Alfaguara, 1994b.

DUDLEY, Will. *Idealismo Alemão*. Tradução de Jacques A. Wainberg. Petrópolis. Vozes. 2013.

GIRÓN, Manrique, MÍGUEZ, Claudio Pérez. *Onetti Desnudo e Inedito*. Madri: Del Centro de Editores. 2010.

GONZALEZ, José Luis (presentador.). *El oficio del escritor* (entrevista con varios autores). 4ª ed. México, Editorial Era, 1982 (Ensayo).

GONZALEZ, Manuel Cifo. *Relativismo espacio-temporal en "El Perseguidor", de Julio Cortázar*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 364-366 (octubre-diciembre 1980), pp. 414-423.

GORDON, Samuel. *Algunos aportes sobre crítica y "jazz", en la lectura de "El Perseguidor"* Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 364-366 (octubre-diciembre 1980), pp. 595-608.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão Estética da Arte dos Sons*. Tradução: Artur Morão. Covilhã. 2011.

HORKHEIMER, Max. *O Pensamento de Schopenhauer em Relação à Ciência e à Religião*. Tradução de Flamarion Caldeira Ramos. Cadernos de Filosofia Alemã. Nº 12 p.115-128 – jul.-dez. 2008.

LAZARINI, Lucas. *A atualidade de Schopenhauer*, de Max Horkheimer. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 190-208, dez. 2018. ISSN 2179-3786. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/36126>>.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden e Antonio Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KIEFER, Charles. *A Poética do Conto: De Poe a Borges – Um Passeio pelo Gênero*. São Paulo. Leya. 2011.

LEBRUN, Gerald. *Kant e o Fim da Metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes. São Paulo. 2002.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*. São Paulo. Jorge Zahar Editor. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*. São Paulo: Loyola. 2014.

PHILONENKO, Alexis. *Schopenhauer: Uma Filosofia de la Tragedia*. Tradução de Gemma Muñoz-Alonzo. Barcelona. Editorial Anthropos. 1989.

PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

QUIROGA, Horácio. *Decálogo do Perfeito Contista*. Tradução de Erico Nepomuceno. São Leopoldo: Unisinos. 2001.

RAMOS, Flamarion C. *A Miragem do Absoluto: Sobre a Contraposição de Schopenhauer a Hegel: Crítica, Especulação e Filosofia da Religião*. Universidade de São Paulo, 2008.

_____ *Horkheimer Leitor de Schopenhauer: Uma Tradução e um breve Comentário*. Cadernos de Filosofia Alemã. N° 12 – jul. dez. 2008.

REISNER, Robert. Bird. *The Legend of Charlie Parker*. Da Capo Press. New York. 1973.

RUSSELL, Ross. *Bird Lives!* Chaterhouse. New York. 1979.

SAFRANSKI. Rüdiger. *Schopenhauer e os Anos mais Selvagens da Filosofia*. São Paulo. Tradução de William Lagos. Geração Editorial. São Paulo. 2011.

SALVIANO, Jarle Oliveira Silva. *Labirintos do Nada: A crítica de Nietzsche ao niilismo de Schopenhauer*. São Paulo. Edusp. 2007.

SOARES, Daniel Quaresma Figueira. *O gênio e o santo na filosofia de Schopenhauer*. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 83-94, jun. 2011. ISSN 2179-3786. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/34114>>. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/2179378634114>

SCHELING, F.W.J. *Escritos Filosóficos*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo. Abril Cultural. 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Edunesp, 2005.

_____ *O Mundo como Vontade e como Representação. Tomo II*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Edunesp, 2015.

_____ *Sobre a Filosofia e Seu Método*. Tradução de Flamarion Caldeira Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

_____ *Sobre o Fundamento da Moral*. Tradução de Maria Lúcia Melo Oliveira Caccciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ *A Metafísica do Belo*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Edunesp, 2003.

_____ *Sobre a Vontade na Natureza*. São Paulo: Tradução de Gabriel Valladão Silva. São Paulo: LPM, 2014.

_____ *A Arte de Escrever*. São Paulo: Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: LPM, 2005a.

_____ *De La Cuádrupla Raíz del Principio de Razón Suficiente*. Tradução de Leopoldo Eulogio Palacios. Madri: Editorial Gredos. 1998.

_____ *Sobre La Cuádrupla Raíz del Principio de Razón Suficiente*. Tradução de Pilar López de Santa Maria. Madri: Alianza Editorial. 2019.

TREVISAN, Dalton. *Até você, Capitu?* São Paulo. LPM, 2013.

VASSOLER, Flávio Ricardo. *Dostoiévski e a Dialética: Fetichismo da Forma, Utopia como Conteúdo*. São Paulo. Hedra. 2017.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Zahar. Rio de Janeiro. 2010.

Músicas Citadas:

BARBER, Samuel. *Agnus Dei*. Corydon Singers. 1967. 7min 37 seg.

BRAHMS, Joahannes. *Concerto para Violino e Orquestra em Ré maior, Op. 77*.
3ºMov. *Alegro giocoso, ma non troppo vivace – poco più presto*. 1878. 9min. 48seg.

COLTRANE, John. *A Love Supreme IV: Psalm*. Impulse! 1964, 7min 3seg.

HAWKINS, Coleman. *Body and Soul*. RCA. 1939. 3min.

HENDERSON, Joe. *Relaxing at Camarillo*. Contemporary Records. 1979. (álbum).

PARKER, Charlie. *Lover Man*. New York. Verve Records. 1951. 3min. 21 seg.

_____ *Relaxing at Camarillo*. Dial Records. 1947. 3min. 04 seg.

_____, COLTRANE, Alice. *The Elements*. Milestone. 1974. (álbum)

_____ *Ornithology*. Dial Records. 1958. 2min. 59seg.

_____ *Parker's Mood*. Savoy Records. 1938. 3min. 10seg.

_____ *Sumertime*. Mercury Records. 1949. 2min. 51 seg.

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Sinfonia N°11 em Sol menor (opus 103 O Ano de 1905)*.
1957. 1h 08min 06seg.