

UMA BUSCA DA BUSCA: O DUELO DO GÊNIO EM *O PERSEGUIDOR*, DE JULIO CORTÁZAR

André da Cunha Melo (PPGL-UFPE)

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo discutir a representação do *gênio* em *O perseguidor*, de Julio Cortázar (1967), como aquele que mistura seu talento a um esforço particular: a procura por algo que não é necessariamente alcançável, mas que define a própria busca e aquele que busca. Essa configuração aparentemente desordenada se apropria da condição de marginalizado para continuamente desafiar a ordem hegemônica, caracterizando o gênio como um indivíduo retirado do ordinário e subversor de espaços.

PALAVRAS-CHAVE: marginalizado; gênio; procura.

ABSTRACT

This essay aims to discuss the representation of the *genius* in Julio Cortázar's *The Persecutor* (1967) as one who combines his talent with a particular effort: the search for something that is not necessarily achievable, but that defines the search itself and the one who seeks. This apparently disordered configuration appropriates the condition of the marginalized to continually challenge the hegemonic order, placing the genius as an individual removed from the ordinary and as a subverter of spaces.

KEYWORDS: marginalized; genius; search.

INTRODUÇÃO

O leitor que abre pela primeira vez o conto *O Perseguidor*, de Julio Cortázar —esteja acostumado ou não com o realismo fantástico do autor— se depara com a óbvia homenagem ao gigante do jazz, Charlie Parker, identificado na epígrafe “*In memoriam Ch, P.*”. Tal homenagem, entretanto, não se constrói apenas na forma desta menção: ela é construída ao longo de uma narrativa sobre genialidade, loucura, autodestruição e o entremeio da lucidez, denotando um ambiente de tensão social caracterizado por uma marginalização que, eventualmente, torna o leitor cada vez mais empático com o personagem Johnny Carter, que representa vários dos valores da lenda do jazz já citada. Isto se dá através da lente de Bruno, amigo e crítico musical que se preocupa com a possibilidade de *Bird* não conseguir mais voltar de uma de suas viagens para longe da lucidez, seja pela loucura do cotidiano ou pelo uso exacerbado de drogas.

Dois grandes movimentos que se enlaçam parecem tecer o conto: a condição instável de Johnny Carter, marginalizado e em quase-delírio – em parte devido ao vício, mas também devido a sua terrível relação com o cotidiano e a lógica social – e a relação da genialidade com o sofrimento, com a perdição, com uma busca que constrói uma anatomia – uma representação – na qual podemos encontrar uma obsessão sem a qual Johnny não existiria: a obsessão por algo que “sua pobre inteligência não alcança” (CORTÁZAR, 2012, p. 39).

GENIALIDADE, BUSCA E DIFERENÇA

Hegel (2001) atribuía a Goethe e a Schiller a responsabilidade pelo “período do gênio”, compreendendo a onda do pré-romantismo alemão da qual foram parte, ainda jovens. Em seu sentido mais estrito, o *gênio* do qual aqui se fala era aquele que rompia com os parâmetros neoclassicistas de arte, entregando-se à liberdade artística de seu subjetivo. Não tardou, entretanto, para que o conceito rapidamente se expandisse, metamorfoseando-se para alcançar também a filosofia, as discussões sobre um *Eu* com “e” maiúsculo e as cisões que caracterizavam uma individualização fragmentária, em aparente contraste inicial com as percepções universalizantes do romantismo que se desenvolveria.

O direito do gênio crescia. Hegel, entretanto, não seria menos rígido com o conceito. O filósofo alemão “considera[va] não só supérfluo, mas também prejudicial para a produção artística toda consciência sobre sua própria atividade” (HEGEL, 2001, p. 49), de maneira que a *criação* seria um fruto do simples *entusiasmo*. E sendo fruto de simples entusiasmo, escorava-se, portanto, apenas em algo não-reflexivo (ou lógico): o talento. Por talento entenda-se aquilo que é naturalmente parte da genialidade de um artista e que está ligado ao seu potencial criativo. É algo inato, que separa os grandes dos menores. Isso é esperado do romantismo alemão, visto que a posição do *gênio* é o lugar daqueles que se encabeçaram um desvencilhar das regras clássicas para privilegiar o surto da inspiração imanente, o olhar profundo do Eu. “Na natureza interior da subjetividade, as regras objetivas seriam superadas pela espontaneidade singular do eu” (DUARTE, 2011, p. 99-100). Seria encarando diretamente a natureza, e não para a maneira como os clássicos a depreenderam, que estaríamos sendo *como* os clássicos – geniais; conectados ao fervor da criação, e não a um conjunto de técnicas.

Essa reivindicação do gênio, da chama criativa, é muito importante para a modernidade. A literatura passa a ser um exercício de recifração – cada verso ganha sentido quando o seguinte é lindo, sentido esse que se recombina uma, duas, três vezes, apontando para o grande legado romântico que é o de borrar linhas ao invés de demarca-las. E em acréscimo (e consonância) a isso,

Falta ao artista o domínio completo do que faz, ao menos como pessoa empírica. Sua obra sempre tem mais a dizer do que ele – e do que qualquer outro que fale sobre ela. Daí deriva o “sentido infinito” das obras de arte, pois nem mesmo seu autor pode findá-lo. (DUARTE, 2011, p. 110)

Quer dizer: um aspecto inconcluso, fundamental, é parte da criação a partir do romantismo alemão. Existe uma busca que é caracterizada, em parte, pelo fato de não ser possível concluí-la. Ao mesmo tempo, existe uma infinidade de leituras possíveis, porque a arte (a natureza) fala *através* do gênio, e não a partir dele. Todo o controle do gesto criativo é cedido. Antes do romantismo, a *originalidade* – agora parte essencial do gênio – era estritamente associada à exclusividade. Os pré-românticos, entretanto, não tardam a desassociar esse conceito de suas raízes mais deterministas e neoclássicas. Se entendia como original a obra que reinventa até mesmo aquilo que já foi feito. Isso porque, partindo do pressuposto de individualidade do *Eu soberano* que é o gênio tirânico, todo artista é único e

imprime de maneira única o seu Eu naquilo que faz. Nada é repetido. Aquilo que é original agora estabelece tranquilamente uma relação com a tradição, essa grande presença anterior, sem sacrificar sua genialidade e originalidade. Kant (1995, p. 156), em *Crítica da faculdade do juízo*, já sugeria que a natureza era apenas uma pequena porção da criação genial: “a originalidade do talento constitui um (mas não o único) aspecto essencial do caráter do gênio”. Para ele o entusiasmo do qual fala Hegel não era de maneira alguma o veículo exclusivo do gênio.

Espíritos superficiais creem que eles não podem mostrar melhor que eles seriam gênios brilhantes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras, e creem que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado. (KANT, 1995, p. 156)

Notem: *espíritos superficiais*. “Depois de o ter exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza, além sua obra e para o qual encontra, depois de muitas tentativas frequentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta” (KANT, 1995, p. 156). Como seria, portanto, um simples ímpeto do entusiasmo? “Não é como que uma questão de inspiração ou de um elã livre das faculdades do ânimo, mas uma remodelação lenta e até mesmo penosa” (KANT, 1995, p. 157). O verdadeiro gênio, *profundo*, sabe que é na união do talento com a técnica e o labor que ele mostrará toda sua virtude. Diderot, em uma reflexão sobre Shakespeare e Racine, abre seu ensaio do seguinte modo: “o entendimento do espírito, a força da imaginação e a atividade da alma, eis o gênio” (1991, p. 9). Ele, o filósofo, parece sugerir que o ímpeto abstrato e imaginativo que é natural a um gênio pode ocorrer em consonância com a atividade reflexiva, unindo o talento com o trabalho (DIDEROT, 1991).

Um gênio apropriado, moderno, acionará seu talento, portanto, através do esforço; esforço que resumidamente configura a *busca* por algo, pela forma mais próxima de um ideal que, paradoxalmente, é inalcançável, mas que deve ser perseguido de toda forma, pois só assim incorre no exercício, na prática, no sofrimento que o leva à grandeza. Não é uma busca inocente e ingênua, mas uma busca intransitiva, que faz do inalcançável o seu próprio e perpétuo meio de efetivação. Somos lembrados da reflexão de Jean-Luc Nancy (2005, p. 10) sobre esse ouroboros: “O sentido da poesia é um sentido sempre por fazer”, quer dizer, o fazer poético é essencialmente algo inconcluso, mas satisfatoriamente inconcluso, numa tensão insuperável. Há certas considerações de Agamben sobre o *Genius*, no livro *Profanações*, que pode terminar de tecer essa transição do gênio da inspiração e o gênio do talento e do

labor. O ensaísta lembra que *genius*, de onde vem a palavra gerar, geração (do latim), indica o deus tutelar que todo homem possui enquanto “aquele que gera”, desde o nascimento:

era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira. [...] E dado que esse deus é, de certa forma, o mais íntimo e próprio, é necessário aplaca-lo e tê-lo bem favorável sob todos os aspectos e em todos os momentos da vida. [...] É preciso ser condescendente com *Genius* e abandonar-se a ele; a Genius devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência (AGAMBEN, 2007, p. 13-14).

E como esse deus tutelar e aquele que o carrega são um só, cabe ao homem ceder aos caprichos de seu gênio, pois ele é realmente especial e precisa de suas idiossincrasias atendidas para que se manifeste da melhor forma possível. Isso é o mesmo que ser *genialis* (genial) – desafiar a morte e a destruição ao se atender sem hesitação aos impulsos do gênio. Esse é o gênio que inspira o romantismo, mas não o que sobrevive à sua eventual decadência. Ao invés de uma faísca criativa que converte numa enorme chama, o gênio passou a ser aquele que repetidamente traduz o que considera a sua própria natureza gigante (e, às vezes, tirânica) em relação ao mundo no qual é especial e com o qual tem uma espécie de missão elucidativa, que ao mesmo tempo o glorifica e martiriza. O mecanismo pelo qual esse gênio cumpre sua missão natural é a arte profunda e revolucionária que produz, manifesta na originalidade de sua obra (AGAMBEN, 2007). Um gênio pautado apenas na chama não passa de um herói fadado à autodestruição. Muito mais interessante é um que dê sentido a essa jornada, tornando-a única. Essa perspectiva encontra eco na união de intenção e instinto dos primeiros românticos, que teriam desenvolvido uma espécie de “teoria crítica do gênio, já que o submetem ao crivo da reflexão” (DUARTE, 2011, p. 113). Afinal, se antes os poetas eram servos das regras clássicas, no pré-romantismo tornaram-se servos da natureza. A liberdade do gênio surge justamente na tensão entre talento e técnica, espontaneidade e intenção, e parece ter sido esta a lição legada a pensadores contemporâneos como Agamben. Essa circularidade que permite a intercalação entre sujeito e objeto, perseguido e perseguidor, é uma herança do duplo negativo que está no pilar central do conceito de gênio vindo até nós pela tensão do romantismo alemão: uma reflexão que surge entre a crítica de Kant, para quem o sentido negativo da crítica rejeita a chance de uma verdade absoluta, já que só depreendemos os fenômenos como eles aparecem para nós, e não como são de fato; e a síntese de Hegel, para quem todo “não” passa a ser uma etapa necessária do “sim”, em um exercício dialético (DUARTE, 2011, p. 36-37). Os românticos queriam a síntese de Hegel, e

queriam também ir além de Kant: “pela pretensão positiva de encontrar o saber absoluto, os românticos experimentaram sua resistência negativa. A síntese final de um suposto saber absoluto foi rejeitada por nomes como Schlegel, que falava de “livre combinação, conjugação e vinculação, o que não significa abolir os termos conflitantes em prol do seu resultado dialético” (DUARTE, 2011, p. 39), e ao gênio é atribuído a celebração de uma tensão impossível.

Em *O Perseguidor*, é possível observar justamente essa tensão entre a técnica e o talento, também entre Johnny e o que persegue. Talvez seja possível dizer que essas buscas definem o ritmo na narrativa. Vale dizer que, na música, o ritmo é marcado, regido por um tempo e um compasso que inevitavelmente marcam uma orientação prévia, restritiva e ordenada. Entretanto, no fazer artístico, o Octávio Paz de *O Arco e a Lira* nos diz que o ritmo, quando sobressai, pode subverter e reorganizar a racionalidade, a ordem conceitual (PAZ, 2003, p. 72-73). Ele pode não só subverter o anteriormente ordenado como extrapolar conceitos como gênero. E, se como declarou o próprio Cortázar, a escritura realmente é uma operação fundamentalmente musical, assim se explica a sensação de tensão contínua em todo o conto, uma maneira de Cortázar transmitir ao leitor a tensão do dia-a-dia de Johnny e sua busca, que é também uma fuga de si mesmo, uma tentativa árdua e ininterrupta de não se encerrar, não pensar sobre si, não se voltar pragmaticamente à realidade em que está. Ao mesmo tempo, esse ritmo que está imbricado na narrativa (e no personagem) também aponta para algo inconcluso, típico do gênio: todo ritmo é o sentido de algo, e aponta para algo que ainda não se sabe o que é (PAZ, 2003, p. 57). É uma condição profunda, típica do gênio obcecado pelo seu trabalho, que não quer ver a si, mas ao produto artístico, a expressão do si que o contrapõe à medida que o complementa. Não ironicamente, fuga é também uma forma contrapontística de composição musical, normalmente empregada para expressar o profundo – e dentre seus exímios utilizadores estão Shostakovich e Félix Mendelssohn, que impressionou nada menos que Goethe com seu domínio do contraponto. Essa sensação de um duelo não encerrado de instrumentos também alude a uma homenagem direta a Charlie Parker, soberano no Bebop, uma das correntes mais influentes do jazz. Não por coincidência, uma (senão a maior) característica do bebop é a revolução do ritmo, que ao invés de fixo e ordenado, assume característica mais flexível e errática, sendo ideal para a improvisação e o virtuosismo.

Por isso que o fazer artístico (antes referido como *Poiesis*) configura uma busca pela busca, uma incerteza bem-vinda, bem parecido com as ideias de um pensador grego para o qual o exercício e o deus interior são forma de ascese pessoal:

Não sei se por trás dos fenômenos vive e se agita uma essência minha, misteriosa e superior. Sequer pergunto; não me importa. Engendro os fenômenos; diante do abismo, pinto uma grande cortina de cores variegadas e brilhantes. Não digas: ‘Abre a cortina para ver a imagem’. (KAZANTZÁKIS, 1997, p. 42-43).

Em *Ascese: os salvadores de Deus*, Nikos Kazantzákis faz um incessante esforço para recriar constantemente o rosto de Deus, que em sua concepção é uma abstração do interior da natureza humana que precisa sempre existir com a luta e com a liberdade; luta contra a imobilidade que usa do gesto criador para dar significado à vida e a espiritualizar. Para salvar Deus, é preciso constantemente criar. O quão semelhante a essa concepção é o gênio do qual falamos? Não seria ele seu próprio Deus, liberto e recriado, a cada instante de uma vida que ganha sentido quando vivida com significado? Nessa perspectiva, o gênio criador, em sua busca, está constantemente numa trajetória de ascese da afirmação de sua própria busca, de sua vida, do próprio gênio. E o fazer artístico é como ser “o artífice do abismo” e, ao mesmo tempo, seu espectador (KAZANTZÁKIS, 1997, p. 44).

Mas não seria absurdo dizer que, entre outras coisas, *O Perseguidor* é sobre um amigo tentando evitar que o outro se desfaça: isso porque, na perspectiva de narrador, de crítico e de biógrafo, Bruno depende completamente da existência de Johnny, a despeito deste último ser aquele que, em todos os sentidos, está numa posição de risco. Essa amizade forte, mas estranha, configura uma espécie de sutil tensão entre as duas figuras. Logo no início do conto, Bruno visita o apartamento de Johnny após ser avisado que o amigo não estava bem. Ao entrar no apartamento, faz menção a quanto tempo não se viam, algo próximo a um mês; Johnny dispara: “Você não faz outra coisa além de contar o tempo [...] — O primeiro, o dois, o três, o vinte e um. Em tudo você põe um número” (2010, p. 12). Esse simples diálogo introduz mais da diferença entre os dois personagens: Bruno é um crítico lógico que segue uma racionalidade sistemática, enquanto Johnny é a figura fora do eixo, mestre da improvisação do jazz – uma figura intuitiva, de regras movediças. Mas essa troca de palavras faz bem mais do que isso. Ela também é uma marca evidente do que significa o tempo para estes dois personagens: no capitalismo moderno, tempo é a fundação da produtividade e da eficiência, o indivíduo segue um esquema de datas e horas, demandas, instantes, assim como Bruno em seu trabalho para o jornal. Para Johnny, entretanto, essa noção de tempo é

problemática e gera uma série de conflitos. “Essa questão do tempo é complicada, vive me pegando de tudo que é jeito” (2010, p. 17). O tempo limita a sua genialidade e o lembra justamente daquilo que não pode temer: a morte, que é uma coisa certa. Já para ele, o tempo é impreciso, móvel e caótico, como a vida e seu próprio gênio. Na música, o tempo do jazz (que é uma marcação de velocidade) é dobrada por Johnny em seus improvisos. Essa é uma das manias de Johnny: provocar e questionar continuamente a lógica que rege a vida de Bruno.

Se Bruno representa o status dominante, um tipo comum na sociedade capitalista que é regido pela “lógica” – preceito de uma cultura dominante e rígida –, então Johnny se configura como um indivíduo à margem, improvisacional, fora da curva. Mas o leitor só pode testemunhar as posições desses personagens quando eles entram em conflito, só quando suas visões de mundo dialogam, chocando-se. Num certo sentido, Johnny Carter e Bruno são tão opostos que se tornam quase uma coisa só, uma única entidade que traz à tona a marginalidade da genialidade da qual se fala no conto, a genialidade que se esforça para buscar algo, conciliando *busca* e *inspiração*. Sobre essa *busca*, Pedrosa (2019) diz que vale destacar a relação entre o par de opostos *perseguido* x *perseguidor*. Para ele, essa relação

gera em algum nível uma alteração – mesmo que essa não seja inicialmente percebida – nas relações de poder, desconstruindo a polaridade atribuída a esses conceitos e criando um novo lugar muito mais nebuloso, onde todos ocupam, de certa forma, ambas as posições. (PEDROSA, 2019, p. 84)

Há de se entender, assim, qual é o espaço do *diferente*, para que a partir daí se possa falar de um *perseguido* que ativamente busca algo, gerando fissuras numa ordem anterior – condição que nos lembra um lugar de marginalização e subalternidade. Os indivíduos inseridos num *contexto subalterno* são, de acordo com Hall (2016, p. 145), seres presentes em diferentes contextos sociais, caracterizados cada um por traços específicos que, entretanto, compartilham do traço da *diferença*, que os separa do espaço canônico e dominante e que os tornam os “*eles* ao redor de *nós*”. Tendo em vista que o sujeito é construído não apenas por suas convicções e características próprias, mas também por aquilo que a sociedade lê a partir delas, a manifestação das “*marcas da presença do poder*” se constroem na manifestação da diferença em contraste com aqueles ao redor do sujeito que se investiga – como é o caso da diferença que encontramos em Johnny quando o comparamos, por exemplo, com o amigo Bruno:

Os limites simbólicos são centrais para toda a cultura. A marcação da “diferença” leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal. No entanto, paradoxalmente, também faz com que a diferença seja poderosa, estranhamente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural. Assim, “o socialmente periférico está, com frequência, simbolicamente centrado”. (BABCOCK, 1978, p. 32 *apud* HALL, 2016, p. 157)

É nesse espaço dicotômico que se constrói um ambiente potencializador da voz dos sujeitos marginalizados, este *outsider* que está sujeito a uma aplicação, por outros, de regras e sanções voltadas para um “infrator”. Isto é um

filtro da comunidade dominante que produz a noção de desvio. Entendemos, portanto, que os sujeitos são percebidos como *outsiders* ou como sujeitos marginais, não por terem quebrado qualquer regra, mas sim por se situarem fora dos grupos que estão em posição de poder. (PEDROSA, 2019, p. 86)

Essa figura com frequência se percebe irremediavelmente como diferente, sempre impelida, no mundo, a uma posição que não se identifica com o grupo dominante, devendo, portanto, apropriar-se da condição de marginal para transformá-la em substrato de sua própria originalidade, de seu próprio gênio. O indivíduo *diferente* se aproxima cada vez mais daquilo que cria – daquilo que é – e nesse sentido, lembra-nos bastante a filosofia pessoal de Cortázar, que nunca percebeu uma clara diferença entre viver e escrever. Este é um sentimento que Johnny apenas nos representa, pois recupera de um outro gênio desviante, Charlie Parker, que resumia si mesmo à música que criava.

Até então, temos falado de um *indivíduo* diferente. Há de se notar, entretanto, que Johnny e Bruno vivenciam *espaços* diferentes também. A relação de perseguidor e perseguido já existe na interação inicial de Johnny e Bruno, no sutil embate entre estes dois personagens e, também, na percepção de que somos apresentados à trajetória do músico a partir de um “filtro” – o filtro de Bruno, nosso narrador que não se alinha ao espaço *diferente*, e que, portanto, se pauta pelas regras da sociedade. Em sua investigação sobre o conto, Pedrosa destaca como o personagem Bruno se sente em relação ao amigo:

Invejo um pouco essa igualdade que os aproxima, que os torna cúmplices com tanta facilidade; do meu mundo puritano vejo-os como anjos enfermos, irritantes por causa da irresponsabilidade [...]. Invejo Johnny, esse Johnny do outro lado, sem que ninguém saiba exatamente o que é esse outro lado. Invejo tudo menos a sua dor, coisa que ninguém deixará de compreender, mas mesmo em sua dor deve haver o vislumbre de algo que me é negado. Invejo Johnny e ao mesmo tempo me dá raiva

que esteja se destruindo pelo mau emprego de seus dons, pela estúpida acumulação de insensatez que a pressão da sua vida requer. (CORTÁZAR, 2012, p. 34-35)

Mistificado e indignado, Bruno expressa sentimentos conflitantes em relação ao amigo, marcados sem dúvida pelo não entendimento de sua mente e perspectiva, pela percepção de que Bruno não pode entender algo que existe de secreto em Johnny, justamente porque está inserido em uma outra forma de pensar e agir que sabe não ser a mesma do músico: “Sempre se está mais fora de Johnny do que de qualquer outro amigo. [...] a diferença de Johnny é secreta, irritante por ser misteriosa, porque não tem nenhuma explicação” (CORTÁZAR, 2012, p. 54-55). É a diferença definindo um *outro* que não cabe na sociedade, gerando fascínio e irritação.

Nos instantes em que Bruno mais chega perto de entender seu amigo, demonstra desdém pela maneira como outros personagens entendem ou percebem-no; mas ele próprio contribui, em mais de uma ocasião, para a tentativa de suprimir ou controlar os impulsos incomuns do músico, tentando arrastá-lo para a lógica de sua ordem. Pedrosa (2019, p. 90) destaca a futilidade da atitude: “ao longo do conto, transfiguram-se em tentativas frustradas de ‘salvar’ alguém que não tem noção da necessidade de ser salvo – e que, talvez em seu próprio mundo esteja menos desconfortável que o próprio Bruno”. É assim que se constrói o personagem Johnny, sempre através do contraste com outros personagens, no contraste com nosso próprio narrador que o torna irremediavelmente *diferente*. Sua busca incessante é uma obsessão, seu desdém pelo tempo é a prova de que está sempre agindo e não esperando algo: o que procura é a própria *música*. Sua perseguição metafórica da figura do artista e de si mesmo acaba por configurar uma busca da busca, ascética, que percebemos desde o começo do conto, na observação de que a música proporciona a Johnny tanto seus momentos de genialidade quanto seus lapsos de total descontrolo. Dessa forma, “é a partir dela [a loucura genial de Johnny] que ele busca entender-se e é para onde sempre caminha” (PEDROSA, 2019, p. 92). Essa genialidade descontrolada, construída através de esforço repetitivo, de uma busca incessante, constrói o perfil destemperado de Johnny que Bruno considera uma fachada, uma maneira de encobrir uma outra coisa, provavelmente a obsessão ou a singularidade que Johnny busca e que, portanto, como intui Bruno, é “a única coisa que deveria importar pra mim, talvez porque é a única que importa verdadeiramente para Johnny” (CORTÁZAR, 2012, p. 40).

Para Pedrosa (2019), há um ponto crucial e fundamental na narrativa do conto, que é a ocasião em que Bruno declara abertamente que o ofício musical de Johnny não é uma

fuga da realidade, mas uma desconcertante procura que é o que torna o músico tão revolucionário em seu contexto:

Sua música era uma confirmação e não uma fuga. [...] Esse estilo que merece nomes absurdos sem necessitar de nenhum, prova que a arte de Johnny não é uma substituição nem um completamento. [...] e quando Johnny se perde, como nessa noite, na criação contínua da sua música, sei muito bem que não está escapando de nada. Ir a um encontro não pode ser nunca escapar. (CORTÁZAR, 2012, p. 40-41)

É um personagem que não cansa de perseguir *algo* a despeito de não precisar de mais nada, que procura uma realidade diferente ou uma percepção de si diferente daquela à qual está submetido continuamente na sociedade moderna – e essa perseguição, na narrativa, se dá através da música e da música apenas. Ele não é uma vítima, não é um “perseguido como todo mundo acredita” (CORTÁZAR, 2012, p. 58), busca um mundo que alcança através daquilo que produz, através da manipulação de sua lucidez (com marijuana ou não), na absurdidade, nas recaídas com o álcool e no embate contínuo com seu contraponto à lógica e rigidez técnica que Bruno representa – antes, Johnny é como uma “lebre que corre atrás de um tigre que dorme” (CORTÁZAR, 2012, p. 58), usando de sua posição marginalizada e do seu gênio em seu grande esforço: a procura pela música perfeita. Como, para o gênio, objeto e sujeito se confundem, Johnny busca ele mesmo. Quando percebe e entende pela primeira vez o que Johnny realmente é, o mundo de Bruno desfalece de imediato: ele “perde o controle”, precisando vomitar, livrar-se dessa perturbação que sentiu ao dar-se conta de Johnny, quase como se ele (Bruno) fosse o perseguido desde o começo e Johnny finalmente o tivesse alcançado. A partir daí, Bruno para com suas tentativas de “salvar” Johnny.

A potente obsessão/busca de Johnny alça-o para um outro lugar social ao se confirmar como um *outsider* sempre a buscar algo. Mesmo que o músico nunca alcance aquilo que quer, sua perseguição alcançará aqueles que estão à sua volta, abalando a convenção social que o considera como um *perseguido*, uma vítima indefesa e perdida, quando na verdade ele é *aquela que persegue* algo: neste caso, a própria essência através da música, valor que define sua busca. Essa essência não é fixa, mas mutável, poética e racional, caótica e ordenada. Nesse sentido, a genialidade do personagem – evidenciada primeiro no conflito interno de Johnny, depois em sua relação com a música e, por fim, a partir da oposição com os outros, em especial com o narrador do conto – aciona uma busca que o faz deslocar-se e contrariar uma ordem hegemônica, um duelo de tensões consigo mesmo e o mundo à sua volta. No fazer artístico, Johnny cria a si mesmo e se reinventa em um momento de autoconhecimento que

não é ainda concluído (PAZ, 2014), e isso faz com que outros se sintam perseguidos, acuados. Ele atende aos caprichos do seu gênio, unindo talento e técnica no bebop, ordem e caos em sua aparente “desorganização” simplesmente não compreendida. Não é Johnny que é um perseguido: ele é quem persegue, é quem assombra todos ao seu redor em sua busca incessante por algo que provavelmente nunca alcançará e que mesmo assim está ali, por toda parte, em tudo aquilo que faz.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CORTÁZAR, J. **O perseguidor**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DIDEROT, D. Article Génie. *In: Oeuvres esthétiques*. Paris: Vernière, 1991.
- DUARTE, P. **Estio do tempo: Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda *et al.* Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
- NANCY, J.-L. **Resistência da poesia**. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- PAZ, O. **O Arco e a Lira**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- PEDROSA, C. G. O perseguidor na construção do sujeito marginalizado: leitura de tensões sociais a partir dos contos “O perseguidor”, de Julio Cortázar, e “Espiral”, de Geovani Martins. **Fórum Lit. Bras. Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 81-105, jan./jun. 2019.
- KANT, I. **Crítica da faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KAZANTZÁKIS, N. **Ascese – os salvadores de Deus**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Ática, 1997.