

Ângulos hipóteses hipotenusas

Willy Corrêa de Oliveira

Pensava em voz alta. Que algumas palavras, entre outras, servissem, me acudissem na construção da ideia que eu queria criar, enlaçar para a resposta. Pensava em voz alta como toca a um músico de jazz quando improvisa. Pensava na questão, claro, mas sem uma resposta cinzelada, cabal. Cabala, de certo modo, o exato porquê, (satisfatório por todos os ângulos). Porém, para não deixar o interlocutor sob camada aflitiva de silêncio, deixava o pensar falar alto a sua própria requisição de um desvio que me aproximasse mais da distinção do contorno de um contorno de uma solução, do desfecho concreto. À medida que palavras se encaixavam mais ajustadas e perfaziam frases inteiriças com lampejos de conjecturas até, um frêmito me abalava, um alento. Uma hipótese se equilibrando no ar. Não sei como meu ouvinte aguardava aquele palanfrório, mas para mim se adensavam de possibilidades, os fios do pensamento enrolavam-se uns e outros em novelo com o qual tecer trama que desse conta da explicação? Surpreendi-me, decidido a posteriormente, calmo, tentar passar para o papel (em voz baixa) – por escrito – aquelas maquinações à vista. Em voz baixa tentarei escrevê-las, o que me desobrigaria de verificar se estão inteiramente corretas; ou talvez só algumas das ousadias que possam revelar certo ângulo – mesmo que fantástico – mas em linha reta em direção ao desenlace.

A questão:

A persistência da nostalgia do tonal é inequívoca sombra de dúvida (incômoda verdade), desde o século XIX até hoje. Tonal (aqui) não quer valer-se das leis da tonalidade praticadas no século XVIII: é apenas modo de designar a TONALIDADE ESTENDIDA (mesmo eivada de feitios modais) que restou como sobra após o passamento de Liszt, porém, é imperioso sublinhar: sem a conturbação grandiosa das cotas de **invenção** da primeira metade do século XIX. Tal um mal contagioso essa nostalgia do tonal vem acometendo os espíritos criativos mais lúcidos (fundamentalmente conscientes da natureza da significação e destino da arte, desde Schoenberg). Sem o perigo de eternos enganos, na vizinhança do nome de Schoenberg, força é dizer, com a claridade de um relâmpago, que, pensando a nostalgia do tonal **não fazemos conta** dos diluidores – pobres diabos – incautos, incastos, que assinam variantes antálgicas, emboloradas, de outras tantas cópias exauridas de frutos sazonados no passado. Em arte equivale a suicídio. Não é desses que tratamos aqui, certamente.

Constatação I:

Quando se aprende a falar a gente aprende sem se advertir de apreensão de alguma coisa, de sua compreensão (alcance) daquilo que é o caso; aprende sem mais. Concentramo-nos advinculados ao existente, advertidos damos-lhe um nome; nome e coisa passando a ser (para a vida) a mesma coisa e nome, una. E, inadvertidamente, *in crescendo*, a consciência de mais coisas e nomes, e suas relações aparecem: mais delineados seus círculos, orlas, vizinhanças, e as comparações

comparecem (mais nítidas), o tempo principia a decorrer entre noite e dia, e ensejos (num átimo) fixam-se em nós (sem desejos expressos), uns com risos, outros com mágoas. E pouco a pouco as palavras (e as coisas que elas substituem e por elas subsistem) são nossas como vieram dos que nos ensinaram, e a gente começa a se equilibrar com as palavras (o existente) como quem anda de bicicleta pela primeira vez, como os adultos sempre andaram de bicicleta, tal o vento que sopra, a chuva.

A música, na infância, acontece tal como o aprendizado da língua: no princípio movíamos o corpo em silêncio, mais à frente reconhecíamos uma ou outra, e outras mais aos poucos. E conseguíamos – por vezes – idealizá-la (até mesmo quando não se ouvia em volta) e houve depois um lance em que a tomamos tanto que conseguíamos chegar aos outros com ela, e os outros reconheciam-na como se reconhecem palavras de um infante. As músicas (aquelas) – sem que nos apercebamos – aprontam-se em nós, até onde chegarmos.

Mas as músicas – diferentemente das palavras, não substituem as coisas: plasmam-se no interstício entre nós e tudo que é o caso – como música incidental – e aí modela-se como coisa-música. Umam fixam-se com risos, outras com lágrimas: e passam a dar mais conta do mundo de que mesmo as palavras. Palavras têm limites que a música desconhece. Adultos, somos a coletânea daqueles registros que se acumularam desde a infância – unos com o hipotálamo – impressão digital de nossos individualíssimos afetos. A ciência não tem poder de abatê-los. Por mais consciência dos feitos linguísticos que desenvolvamos, nesse compartimento do cerebelo, aqueles assentamentos permanecem entre parênteses, inatingíveis pelo raciocínio. Resta-nos sempre uma pulsão por aquelas músicas do cotidiano, dos quintais (nas tardes de domingo), das esquinas, aquelas músicas do mundo que não são as músicas que decidimos ouvir (pelo tinir dos tinos da lógica), apenas as músicas, assim parece, aquelas que nos escolheram: em contradição latejante com o som distante que buscamos, cientes do Materialismo Histórico, conscientes dos mil anos de história da música erudita ocidental, da arte como testemunho do homem como ser criador.

Nota: com a música das ruas, dos quintais, das esquinas, com essa classe de signos – na aparência – inapropriados, Mahler erigiu suas construções sinfônicas (no sentido mais amplo), profético indício dos trágicos tempos danados pelo capitalismo sórdido, repugnante e suas contradições contundentes (dilacerantes), mortíferas, do momento histórico que se alastrava como uma peste até agora.

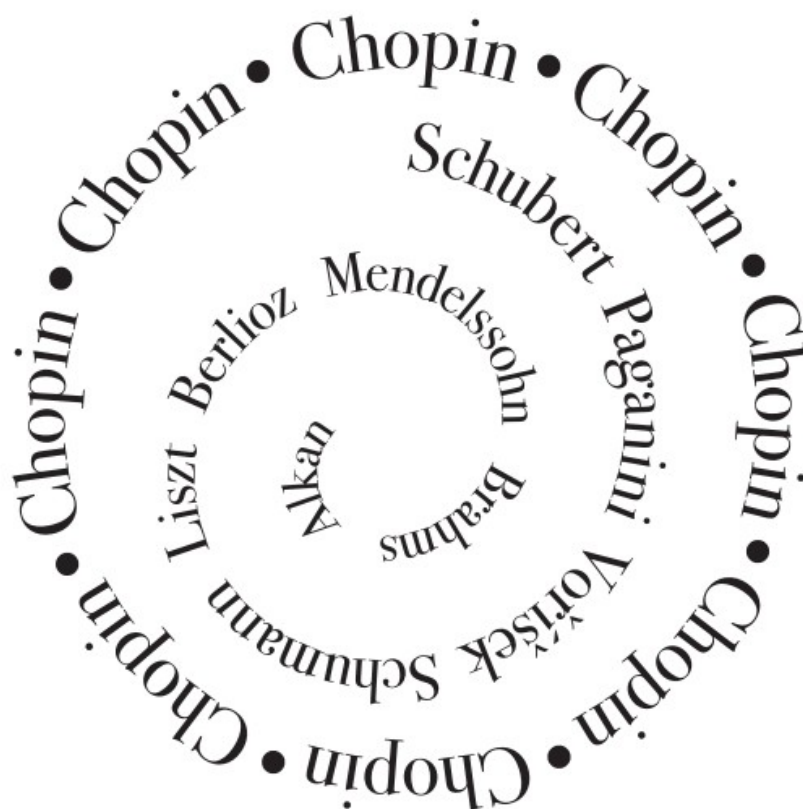
Constatação II:

No século XVIII, o material musical era um só; o mesmo para a construção do projeto da música erudita, como o que servia de base para a manifestação popular. Não apresentava diferenças qualitativas (de fundo). No modo de tratar o material e na medida mesma das funções designadas para cada obra específica, concreta: bifurcavam-se as distinções. O povo utilizava o material musical vigente como se servia da língua materna: para comunicar-se (de imediato), para exprimir-se, manifestar-se, socializar-se. Mesmo o cantar de indizíveis ínsitos. O músico erudito, por sua vez, a partir de laboriosos exercícios de conscientização das probabilidades combinatórias: das possibilidades mais congruentes com o sentido almejado na obra (em particular) valia-se de suas investigações para o testemunho do homem como ser criador: a arte como busca de acesso aos inefáveis. Nessa classe de música, o pensamento musical – em primeira instância – expõe-se como relações sintáticas primordiais, discurso a anunciar situações circunstanciais únicas no trato das disposições dos arranjos. Com o material musical fluindo como um contínuo (do berço à sepultura) em razão do fator universalizante da linguagem de base, os criadores do século XVIII não foram acometidos de nostalgias pela era dos antepassados.

Hipótese:

Os românticos dispunham, como linguagem, de resíduos (recicláveis, todavia) do tonalismo: a sétima de dominante (agora válida sobre quaisquer dos graus), o cromatismo que aboalhava solto, as dissonâncias a colorir – tal uma pintura fresca – velhos acordes, as escalas mais reservadas (menos assíduas, mais pudicas), a crista baixa do baixo de Alberti, e os tons embriagados por tanta autonomia em mui estranha convivência.

Com esses materiais, libertos da destinação tonal, (maleáveis por então), e mais o ardor pelos modos de cantar do povo – o sentimento pátrio destilado na Revolução Francesa -, indício de origem e sotaque particular de cada compositor (tal um segundo EU à flor da pele do individualismo recém adquirido), eis os ingredientes a simular uma linguagem corrente nos alvares do século XIX. Mais que linguagem corrente era a correnteza do riocorrente (a arrastar, impelir, a comprimir as margens). Os compositores a escreverem símiles de suas tão particulares individualidades. O culto do personalismo como engrenagem estrutural da sociedade capitalista, prisão invisível: imperceptível a olho nu; não a erupção do ideal do novo homem, liberto no coletivo, preso ao coletivo como energia regeneradora. O personalismo – estandarte da burguesia que dispensava a nobiliarquia, desfraldado como palavra-chave nos novos tempos. Na verdade, a nobiliarquia era substituída por vultuosíssimas contas bancárias. Não para todos, óbvio. O Capitalista acumulava em barras de ouro o equivalente de sua individualidade polpuda; ao redor: fome, desnutrição, misérias. Só o sentimento de ser um ente único, original, era socializado. Como vantagem econômica, a dubiedade entre ser e ter beneficiava a ditadura do capital. Os compositores do romantismo, a despeito do individualismo exacerbado, ainda eram capazes de se ofenderem com a ignávia do disparate social. E pagaram caro pelos látigos do latejo das consciências intranquilas. Pressentiram o quê de hipocrisia dissimulada, deslavada, de apelidar de LIBERDADE “o valor revigorante do dinheiro”, de alcunhar de IGUALDADE a divisão de classes – a opressão de uma classe sobre a outra; a divisão de trabalho e, sem pejo, chamar de FRATERNIDADE o ódio de classe: o aviltamento da dignidade humana. Era – desde então – degradante tanto farisaísmo. Muitos danaram-se. E morriam jovens.



Tal a ordem do dia: sem linguagem universalizante, e o exaspero da personalização do ofício de criar (como ética imperativa no *ethos* do tempo): a cópia, a imitação, estavam fora de questão; só para um falsário ainda restava alguma possibilidade de logro. No polo oposto (da criação), da invenção de novas representações de imagens musicais plausíveis para os novos tempos, abundavam as acrobacias ao piano, e atingiam o ápice – essa estranha forma de arte, todavia de mui fácil recepção, mui apreciada. O público, em geral, tão atribulado pelos afazeres do enriquecimento o mais pronto, sem tempo a perder com o espírito, estimulava esses espetáculos de trapézio-pianístico sem redes, e a consequente produção de peças virtuosísticas, viciadas.

Liszt. Não me recordo de ter ouvido trato de manufatura virtuosísticas (ocas) da pena de Liszt. Perícias técnicas assustadoras há em suas criações. Sem precedentes. Como há (também) movimentos inteiros de franciscana facilidade de execução. O domínio portentoso das dificuldades técnicas do piano era corriqueiro para Liszt desde a adolescência, natural como estar vivo. Não era disso que ele queria dizer. Ainda imberbe, quando lhe perguntavam o que queria da vida, apontava, eufórico, para o retrato de Beethoven na parede. Disso ele se impunha falar, como preceito, destino. Virtuosidade para ele era apenas meio para tocar a essência concreta da motivação da obra. Quem tiver ouvidos para ouvir que ouça. A maestria da técnica pianística quando utilizada para confeccionar desenhos musicais inauditos, extremamente móveis, propriamente timbres a se deslocarem pelo campo de tessitura (que ele vislumbrara como forte paradigma musical) a esclarecer uma ideia, ou consubstanciá-la em sua precípua metamorfose. Quem tiver ouvidos para ouvir que ouça; ou se apegue a banalidades tais como a de repetir *ad nauseam* que Haydn é frio, Webern: um cubo de gelo, Chopin meloso, Bach matemático.

Liszt, artista romântico por fado (isto é: sob a legislação fascista da “lógica” do acúmulo do capital), estava obrigado ao confinamento em si-mesmo, na ignorância de que seu próprio EGO (magnificado pelo encargo social de ser lobo do homem) era seu mais próximo carrasco, privado. A maioria dos românticos morreu jovem. Quando em vida, tal a desgraça do incômodo da pele de lobo a sufocar a própria pele, e vícios de lobo adquiridos num mundo avesso à arte (quando não se adequa à noção de mercadoria), filhos da casa de Usher, só suportavam alcançar a própria obra, e esperavam. Esperavam. Danaram-se. Não foi assim com Liszt. Não como a moinha que o vento espalha. Liszt escapa à periodização. No pulsar de sua generosidade e modéstia (reconhecidas com sobejidão em seu próprio tempo), foi capaz de abrir-se para o próximo. Ouvia aos outros e a si mesmo também. Ouvia tanto, que metade de sua obra são monumentos de homenagens aos colegas “com humildade e fé”. De tanto apurar o ouvido para a escuta do outro, e do mundo em torno, ouviu os harmônicos mais longínquos. No tempo, inclusive.

E ouvia e intuía o que fazer com eles: energia que fluía da eflorescência do cromatismo (que ele próprio dera tanto a florescer). Intuía o que dizer com aqueles harmônicos distantes ainda não tocados, logrados, naqueles tempos. Sem dúvida atingiu-os Liszt por graça de uma consciência alerta de um criador (e explorador) exemplar. Dotado de uma proto-consciência: a consciência expandida de uma sorte de vidente, e da íntima familiaridade com a veemência dialética que move a História da Música Erudita Ocidental, a intimidade com as outras artes, com a História, com as ideias sociais. Ele conhecia que andava sobre o vácuo (a carência de língua comum). Esses fatores interligados tensamente podem apontar o porquê de um compositor idioletal como Liszt se desdobrar em tantos heterônimos sob um só nome.

Ouviu como um único o pulso das fundamentais (e o pendor que têm para ajustarem-se umas às outras de tantos modos possíveis). Como um demiurgo, ciente de limites e espectros da tonalidade: vislumbrou e realizou novas associações das alturas, enquanto aqui embaixo na sociedade dos homens: a noite escurecia já ao raiar do dia: os negócios e lucros e extermínios a reutilizar o apocalipse em desenvolvimento.

Com Liszt envolvemo-nos no enredo do cromatismo (de uma partida cromática deslizando desenvolta até o último Schoenberg do op. 23); pisamos em firmes terras pentatônicas insólitas; bubuiamos também nas flutuações harmônicas indecisas, desarraigadas como nuvens de Debussy,

aeróstatos de Fauré; o assombro dos primeiros ensaios seriais, de escalas exóticas variegadas, modos bartokianos; acordes de 5, 6, mais notas diferentes acumuladas, e sabemos do acorde de Tristão de Wagner, de Liszt.

Com Liszt nos informamos sobre o que as densidades têm para nos contar. Densidades de tempo/frequências de intensidades, durações, de timbres, de volumes, de localização no campo de tessitura. Por vezes singulares, por vezes simultâneas: sempre um dado consistente da arenga como um todo, por vezes o próprio tema, por assim dizer.

Com Liszt, avaliamos a intensidade como parâmetro da importância de, por exemplo, a direcionalidade harmônica: como já prenunciada por Haydn, mas desde há muito empanada (com o passar do tempo). Não mais um veículo de emoções, só.

De Liszt aproximamo-nos do mais sutil discípulo de Beethoven na arte de variar, e de Mozart, na arte de discursar (de operar com as contradições) e moldá-las em enunciados novos. Mahler e Debussy receberam dele.

Ouvir Liszt é aprender lição de coisas em um mundo em plena mutação, de um mestre a caminho do horizonte, sem nunca ter olhado para trás. Ouvir Liszt é preparar-se para escutar as vozes mais inventivas que surgiram depois de sua morte: as obras dos derradeiros anos de sua vida, densas anotações, esparsas (no sentido de despojadas, condensadas), claras como profecias que se realizaram: o caminho da Nova Música (possível, todavia) apontou Webern.

Constatação III:

O Material Musical é uma convicção.

A gente não se vê diante do Material Musical como se se topasse com uma pedra, um animal, uma planta, como se defronte de uma paisagem. Não. O Material Musical não é um dado da natureza. É um dado da cultura.

Na imensa maioria dos casos, consciente ou inconscientemente, arraigado em nós: segunda natureza – como se se tratasse do ar que se respira, inconsútil, inconteste, desapercibido como a respiração, e impertérito tal uma evidência, como a ideologia. Essa convicção não é demonstrável.

O que confere ao Material Musical a substância concreta de uma convicção demonstrável é a ciência da variedade dos materiais musicais encontráveis, diversos (em contradição uns com os outros), e sua vigência histórica (consequente) e a inequivocabilidade do Material Musical preferido com fito a um determinado fim estético, por um criador versado em ciências históricas e musicais. O Material Musical utilizável pelo compositor deve ser determinado por uma decisão – *in extremis* – frente aos materiais musicais disponíveis, e de sua responsabilidade de criador em confeccionar estruturas de figuras musicais prenes de informações (evitando a banalidade das imitações convencionais, rotineiras). O Material Musical como uma convicção fertilizada pela consciência histórica e daquilo que se quer da obra idealizada, e da capacidade de se re-elaborar o material preferido, apurado, para a consecução da finalidade vislumbrada. Ao desimpedir-se destes limites, as discussões sobre a correta opção de um Material Musical qualquer são anódinas.

Portanto, o fundamento do Material Musical tem sua origem em dois polos opostos:

a) Na ignorância. E nessa convicção não há crivo de consciência, apenas adesão a um hábito como a uma lei exterior aceita inquestionavelmente.

b) No conhecimento que abarca as diversidades de Materiais musicais, suas distintas procedências (e declaradamente suas contingências históricas) e noção exata do estado em que se encontra a música (como linguagem em processo de desenvolvimento).

O indubitável é que há relação unívoca entre sistemas de referências, materiais musicais, e suas etapas cumpridas em determinada época (no curso da História). Não se deveria ser estúpido o suficiente para se querer fazer apenas mais uma versão, hoje caduca, de algo que foi novo, vivo (no passado).

Por todos os dados da História: sabemos que em cada estágio de desenvolvimento dos materiais musicais trabalhados, o homem sempre encontrou modo de construir equivalentes sintáticos de expressões as mais várias de paixões, sentimentos, sensibilidades. Não se trataram de impressões de cunhagens válidas para as épocas posteriores, como se a História houvesse parado então. As expressões validadas em determinada época não devem ser buscadas como peças de um mostruário histórico para uso permanente. Hoje há expressões que, no passado, sequer teriam sido imaginadas; e ademais o modo de sentir do homem de agora não é mais (mui provavelmente) o mesmo do mundo de outrora; após tanto girar desde então.

A convicção do Material Musical (com tudo que é o caso) = a sua praticabilidade de informações sintáticas e semânticas (como campo das expressões) + a relação do Material Musical com o presente (e tudo que no mundo é o caso) + a técnica e o engenho poético de fiar, tramar.

A convicção do Material Musical não deveria jamais abolir o tempo (como História), mas atentar sabiamente para o tempo presente, imediato, o tempo real da escrita e não de outro tempo qualquer – que já não retorna (como tudo que vem de já ter acontecido) – que em Arte é funesto, fadado à danação.

Rachmaninoff escreveu – contemporâneo de Schoenberg – a última música romântica como coda do século anterior: tal um necessário episódio no desenvolvimento da música do século XX. Semente que aguardasse 100 anos para germinar como corolário do modernismo.

Prokofiev lavrou a última música tonal como nunca havia sido dita antes, *in illo tempore*: a Sinfonia Clássica como equivalente da Sinfonia opus 21 de Webern, como a outra página da mesma folha (que não se pode desprezar). Se se toma o tonalismo como figurativo, a despeito das diferenças e razões das linguagens invocadas, encontra-se na Sinfonia Clássica as mais efetivas abstrações exibidas como informações cruciais – mesmo considerando-se tacitamente o *pointillisme* weberniano, os aglomerados sonoros strawinskianos.

Na Música Soviética, porém, o Material Musical está entre parêntesis. A questão social é que prevalece. Necessária. Na Arte da Idade Média prevaleceu a Religião: arte sacra. Aquele que fosse artista que aparecesse, os demais faziam o que era necessário, e nem por isso deixou de haver Arte no feudalismo. E menos (menos) se pode negar a arte socialista.

O caso Mahler, caso em que a fundamentação semântica é decisiva em detrimento de juízos de valores sobre o Material Musical, tout court. A força de persuasão da arte de Mahler – como Dostoievsky – centra-se sobre o gênio de tecer soluções sintáticas para a construção do edifício mais sólido, belo, canhestro, que se possa conjeturar como um marco essencial do autor de “Verlorene Müh” na música do século XX.

Nem todos somos Mahler, Rachmaninoff, Prokofiev, Shostakovitch,

é preciso estar vivo (como sabedoria)

Willy Corrêa de Oliveira
São Paulo, 21 abril 2016
abaixo o GOLPE impeachment NÃO!

Intermezzo 1 (semi-círculo contra o ângulo):

Com a morte de Liszt situamos a ruptura definitiva no elo da corrente da História da Música Erudita Ocidental que se desenrolara por eras uma desembocando na outra – no corrente fluxo do riocorrente, e, PUM!, espatifou-se, por fim. Era de se esperar. Já de antes dera sinais de partir-se, mas, então, como se apenas tivesse sido um fendimento, uma trincadura, na virada do século XVIII, com Beethoven. Ele, aquele que tanto se desvelara pelos elos da corrente, que dera-lhe a continuidade inteligível da corrente correndo em seu leito, escorreita, mas algo ensurdecido para o possível estalido do elo ao esfrangalhar-se. Sucediã-se as variações Diabelli, as últimas sonatas, últimos quartetos a ultimar a hora. E por pouco foi apenas, assim parecia, uma greta não tão grave, mas aguda o suficiente para o desvelar da crise do sistema. Sim. Mesmo assim se passaram os anos do esplendor romântico e até meados do século XIX. O romantismo foi um sestro de alívio, de paliativo – nem sempre bem compreendido em seu tempo, bem entendido – mas abrandamento da tensão imperante, em vias de rachadura final. O trágico desfecho só se evidenciaria nos anos vinte do século XX. Estourando-se o elo, seus estilhaços a uns feriram de morte, a outros de vida. Seu pipoco, porém, passou despercebido, mascarado, abafado por tantas músicas que se fazia (umas possíveis, outras deploráveis) ruidosas, em geral. Bulhas, alvoroço, lufa-lufa.

Intermezzo 2 (Senecio):

À MANEIRA DE MURILO MENDES

Ouçõ Rachmaninov porque as emoções são fortes como uma idéia, a escrita precisa como que por encanto; sua música nos cinge como o vento (que não se vê), mas a olhos vistos: os efeitos (vórtices de estados de alma, sobressaltos, a temperatura acima dos 37° bb, a raiva da expressão).

Ouçõ Rachmaninov (hoje mais que jamais) porque os eruditos do Bom-Tom desprezam-no; e eu, desprezo de distinções (precárias) entre Bom-Tom e Mau-Tom.

Ouçõ Rachmaninov porque, quando jovem – imerso de corpo inteiro na Segunda Escola de Viena e na serialização total dos parâmetros, não confessava a ninguém que ouvia às escondidas: a música em pânico de Rachmaninov.

Ouçõ Rachmaninov porque me assombro escutando um objeto musical esculpindo-se – no tempo – diante dos meus ouvidos, como é o caso das variações XIII (sobremodo o Intermezzo), o Andante (XIV) e a variação XV do op. 42, cujo estado final não é ter chegado a determinado fim, e sim, o processo, o fazer-se (enquanto); a forma tomando corpo na matéria musical insólita, incomposta, formidável entramamento do tema à feição de uma figura rara, estranha, móvel.

Ouçõ Rachmaninov porque não sou infenso às tristezas, ao trato das tragédias (especialmente frente ao *mot juste* revelado para narrá-las), as melancolias plenas: a alma negra de que fala Turgueniev.

Ouçõ Rachmaninov como se escutasse Murillo em música; como se ouvisse Dostoievsky, Tchekov, Trakl, Augusto dos Anjos, Hopper.

Ouçõ Rachmaninov porque perfila-se entre os mestres da variação, como Bach, Beethoven, Brahms.

Ouço Rachmaninov como se mergulhasse em águas móveis, turvas, onde Puccini, Verdi, Leoncavallo...

Gosto de Rachmaninov como gosto de De Falla, de Gerhard, Mompou, Weill, Satie, Bobin, Wyeth.

Willy Corrêa de Oliveira
S. Paulo, outubro, 2016

Hipotenusa I:

Há um desenho de Klee que se chama EQUILIBRISTA. Os elementos só estão aí para dar nascimento às formas, a formar o sacrifício do desenho. Mirá-lo é ter o olhar sobre o país fértil, a paisagem cósmica, o fruto negro, a singeleza tensa, a tragédia com o funâmbulo a não se arrojar no precipício, a gravidade da queda, de abril de 1928, aquele abril de que fala Klee e a cidade árabe, após a visita à Tunísia. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única. Se você não atenta com zelo, as coisas parecem estar de ponta-cabeça, mas visto apropriadamente, o BALANÇO DO MUNDO (desenho a pena, 15x21,2, do Albertina) lida com idênticos relatos do EQUILIBRISTA, mas a forma por inteiro, o desenho, dá-se como o desequilíbrio de quem se balança: traços igualmente em riste, em arestas afiadas, frenéticas, e que no ACROBATA é bem mais precipitado: no ponto de queda, não de quem se balança. A mente de um criador deve ter esse aspecto. Seu olhar encetado em seta para o futuro. Como aramista, ele tenta evadir-se da queda, e não pode duplicar-se em seu próprio anjo de rede-de-proteção! O equilibrista só se vale de sua percha, de sua agilidade e da obrigação de desafiar o tempo presente, a História, o destino. Nas arquibancadas, no picadeiro acumulam-se incansavelmente ruínas sobre ruínas. Não há posição neutra entre as forças em conflito. À neutralidade corresponde – e ele sabe disso – a inconsciência, e a ignorância e a estupidez perfiladas. Cópias e variantes anódinas do passado como se tivessem sido *sur le motif*. Disso ele se esquiva, abala-se para o polo oposto no afã de evitar a queda.

Sabe – também – que sem passado não se pode ser no presente. Atua no presente só o que sabe do passado; não o que se obstina em perpetuar o passado (passando-o como presente), como quimera, um passado composto. Para o criador, o passado é história, e o presente (tal como se apresenta) é um espaço de opção: para o desenrolar da história e não para a colheita de frutos; intoxicados, de resto, como todo o eco-sistema pelo regime-veneno-do-lucro. O presente presentifica-se como aviso, como prescrição do que se deve evitar: o olhar para trás, estátua de sal; no lado oposto descortina-se o horizonte (sem presente, nem passado, nem futuro) antes sorte de equilíbrio instável, de tentativa de suste-se. Ciente de que do horizonte, quanto mais dele nos aproximamos, mais se afasta (inexorável) da gente. O jogo. A regra é ater-se ao horizonte como se fora um viável futuro, como arte de equilibrista com a percha e as contorsões, como não espatifar-se implacavelmente sobre o duro solo (esgotado), infrutuoso, do passado. Equilibrista ciente (e cioso) do que de equilíbrio e justeza há no equilíbrio instável.

Hipotenusa II:

Tinta antes de cobrir uma área é visível de todos os lados, porém, quando vertida para a folha virgem, só a face de cima é perceptível; a que adere ao papel permanece abscondita, assim como de algum modo acontece, também, com a lua e sua face oculta. A linha da hipotenusa tem

essa pinta. No texto anterior só a linha legível da hipotenusa veio à tona, sua parte obscura (não transmitida a olho nu) face a face com a superfície da lauda encerra umas tantas questões que, inevitável é apontá-las cá.

Vejamos.

A primeira questão contida no lado que se não vê da Hipotenusa I, como a compreendemos nesse escrito, permeou virtualmente – é possível afirmar – o quadro geral do texto anterior. Com lupa e lumeeira é praticável clarear a proposição: as extremidades da hipotenusa, hipotético arame de equilibrista, são polos em oposição:

Em uma das pontas assenta-se a VELHA Música, em geral: a tonalidade expandida despropositadamente – decorrente de sucessivas imitações estéreis (de engenho emperrado, esclerosado) inconsequentes;

Na outra, no polo oposto, o que possa vir-a-ser a Música NOVA, música de invenção, sem polarização harmônica definitiva: os polos em movimento (com ou sem vetores de direcionalidades), a substância polifônica não arremeda (irremediavelmente) os modelos do passado, ao contrário, erguem-se novos perfis dinâmicos e novas figuras musicais são prontadas para dizer paixões e atingir – por força de suas composições – os inenarráveis.

Em modulação mais amena, prossigamos com as inquirições sobre as oposições das polaridades da hipotenusa (imperceptível sob a camada visível):

Novo	_____	Velho
Abstrato	_____	Figurativo
Polos em movimento	_____	Aura tonal/modal
Futuro (como horizonte)	_____	Passado (como arremedo)
Música de invenção	_____	Música banal
Neo-córtex	_____	Hipotálamo
Dever	_____	Fuga
Sonho	_____	Realidade
Consciência/Domínio (da linguagem)	_____	Desconsciência/aprendizado (da língua)

E ainda esse, de ponta-cabeça:

Nostalgia do passado _____ o equilibrista (seu equilíbrio instável)

Praticamente todos os mais notórios equilibristas, por vezes, cederam à nostalgia dos modos e tonalidades do passado. Mesmo Schoenberg, Skalkotas, Gerhard, Ruth Crawford, Krenek; nem será necessário mencionar Berg, nem Ives, e chega: para não alongar superfluamente. Que me lembre, só Webern não curvou-se.

Essa nostalgia não advém de acometimento agudo, de um surto ligeiro. Latência surda (estável) é o que é. Pulsão. Pode, com muita determinação, ser silenciada sob a tensão das contorções do equilibrista zeloso de sua arte. Dissimulada: subjaz no contorcionismo (sorte de atuosidade à espreita) ainda que ignorada. Por assim dizer, é como um eco do aprendizado da língua com a qual a gente declarou, declinou o mundo que se foi fazendo em nossa mente; a música com a qual a gente cresceu, não a esquecemos jamais. Vem daí essa nostalgia. Vem de melodias perdidas, de uma tarde de domingo no quintal de uma casa de subúrbio (como deu em Brecht, de defini-la); vem dos cantos dos brinquedos de roda, das esquinas (onde valsas), de tantos rádios – mesmo “músicas clássicas” (mais ligeiras, irradiantes); de cegos cantando por esmolas nas feiras, de aboios trazendo boiadas para o matadouro. Sempre (sempre) música incidental do dia-a-dia. Umas tantas se engramaram em nós: símbolos únicos do vivido, mais vigorosos que as palavras. Arrepiam, palavras não. Fixos instantâneos do cotidiano. Em geral: músicas populares, de sucesso, e seguem

contando histórias de ontem a desoras, e a terra e o tempo param. Músicas de piano vinham das janelas e choviam na gente; os encantamentos que subiam quando a gente balbuciava (mesmo) umas escalas, as pequenas melodias).

De que eram fundadas aquelas músicas?

De acordes encadeados em queixumes, arpejos de arqueios condolentes, de escalas sem conta em contas de vidro (como escadas de subir e descer de nuvens) “romanzas”, danças sacudidas e valsas, muitas valsas. Tudo rescendendo a auras tonais/modais, atando-nos unos com o vivido. Mimos de substâncias memorosas. Acho que carregamos essas emergências como incontestáveis Atlas - vida a dentro; como quem carrega a inocência perdida. Fluxo contínuo, lato, subentendido entre os feitos de aprendizes do ofício de viver e o hipotálamo taludo. Segundo João Cabral, localizam-se “sobre o lado ímpar da memória” essas músicas – vivências – imorredouras, a ímpar; e a intervalos, como onda pulsada, esses latejos atonam à consciência e plasman-se. Sinais vívidos do vivido (sem escolhas originais), que não se deixam filtrar pelo conhecimento, sem mais. Somos, ademais, somas de consciência e inconsciências em ebulição permanente enquanto vivos. Não se pode desistir de haver vivido. E vive-se – sem escolhas originais – em um mundo em derrocada, cindido. O amontoado de ruínas cresce até o céu. Em suma: o capitalismo forja e força um mundo globalizado apropriado para psicopatas. “Pero yo tengo que seguir cantando” disse o poeta. Se em seu canto de equilibrista você tiver força bastante para calar aqueles latidos do lado ímpar da memória (posto que) de tal modo enervados de auras tonais: escreva-os. E guarde-os, de preferência, a sete chaves; mas se você não tiver verecúndia e chegar a mostrá-los a alguém, seja competente (pelo menos) para abarcar o seu próprio vexame. Há uma receita para evitar vexames: na solidão de seu estúdio, entre quatro paredes, improvise ao piano umas variantes, e quem sabe possam servir de lenitivo. Se nem assim houver cura, que seja por escrito. Todos sabemos – a fundo – das horas em que a vontade oscila entre o dever do equilibrista e o apelo (o pelo em riste) das pelejas nas entranhas do hipotálamo.

Segundo Eisler, Brecht nunca perguntava “É belo?”, mas “tem ou não um sentido?”

Nota de agradecimento:

Ao Paulo Vidal pela programação visual do Chopin, obrigadíssimo, ao Ramirez, pelo sacrifício da digitação do texto desde o manuscrito não passado a limpo, obrigadíssimo.