

ENTELÉQUIAS

Willy Corrêa de Oliveira

Sim.

Antes de tudo o mais, escrever música é ordenar um conjunto. Divisar certa banda do campo de tessitura como espaço ideal para aí localizar determinada figura musical: que seja – por definição suprema – uma única nota (indutiva, extrovertente), ou um conglomerado circunscrito circunstanciado à linda, como a fala da figura, sua voz; sobre o desenrolar de um tempo, idear as durações precisas, pertinentes; um todo e suas partes, claro, um discurso concreto; do carço à definição de cada parâmetro, minúcias. Compor não é improvisar; improvisado dá-se no âmbito daquilo que já se tem (por mais cintilações que a variação apresente). Compor é inventar aquilo que se há de ter. Por vezes uma operação de uma lógica atroz. Tanto cálculo em torno de uma disposição, quase sem vacilações, que me asseguraria certo grau de certeza que me fizesse seguir adiante? E o lápis corre com a só segurança que se irradia da borracha (ao alcance instantâneo da mão)? Quantas ocasiões se escreve movido (irresistivelmente) por uma vontade organizacional (que se pode dizer matemática), cega (mesmo em seu primor), desbravando-se o desconhecido, e nem por isso se olha para trás. Pode acertar que, no trânsito do cérebro para a escrita que o lápis fecunda na folha virgem, desde o instante mais recôndito do inconsciente, absoluto, que – iminente – se imiscui na definição final (propícia e rara) da equação composicional seja sugerido aquele ponto único no espaço entre o infinitesimal e o infinito em que um dado matemático demasiado, imiscível possa transfundir-se em substância estética. Pode, Até. Mas, e é mais que possível que alguém – ou mesmo você, leitor – comova-se até ao arrepio da espinha dorsal, abatido por uma paixão avassaladora, indizível. No embate emocional com aquela música, você apenas poderia apontar – em última instância – para a própria música como um absoluto, indício virgem. E alguém próximo de você asseverar: “ninguém nunca disse – em música – o perfume de uma flor, assim...” E outro, umas poltronas adiante, virar-se atônito e, encarando-os, com delicadeza, desculpando-se de certo modo, dizer que nada sentiu, nada havia se passado, nada.

Outrossim.

Há o momento crucial de desenredar-se de devaneios e fantasias paralisantes, em que a gente se dá conta de que tem de abandonar a chama da vela – em seu ritual de fogo e sonho – e pôr-se a trabalhar. E corre então uma densa temporada de exercícios (por longo tempo), sem que divisemos o final, entretidos com a busca de soluções; algo, por vezes o cansaço, a câibra dos dedos, mas cômicos de que se trata do só

caminho que pode levar a algum lugar: experiência e técnica que devidamente incorporadas ao espírito podem transformar-se em habilidade e apuramento da imaginação até à criação, a escrita. Com o tempo, nem parece que trabalhamos como camelos. Fica para trás tal aventura e aventamos, por fim, a ventura de captar o que se não vê, o indizível. Inconsciente suma de exercícios amanhados outrora, germinam, rebentam agora como únicos arranjos – que tais – possam imantar-se de inefável, excedidos, aptos a transmutar-se na coisa amada, buscada, entressenhada, dando-se. Caro leitor, tudo o que dissemos de lavar, plantar sementes-exercícios, dilúvios de suor, deixe de lado; você mesmo pode já ter experimentado que a coisa é assim: simplesmente – simplesmente – acontece e você percebe já depois que se deu, sem mais. E chora. Mesmo de olhos enxutos.

Tive um amigo: nunca vi tanta paixão pelo piano como a dele. E conjugava o piano no futuro perfeito. O piano, havia sempre no centro de nossa amizade. Um dia, passei por sua casa a desoras e surpreendi-o (surpreendendo-me): ele alongado sobre o grande sofá, a cabeça recostada no braço do móvel, os sapatos sobre o assento da outra extremidade, os braços estendidos para o ar e vociferava: “Bravo! Bravo, Vitoriano! Bravo!” Pilhado, vendo-me entrar, o sorriso amarelo; por entre esse sorrir gaguejou a explicação de que estava sendo aplaudido em Moscou. Sobre a estante do piano desamparado, partitura do Hanon. Anos mais tarde, terminou seus dias como pequeno granjeiro em Ribeirão Pires, cuidando de uma penca de filhos.

Debussy transubstanciou em claro enunciado musical, modelar, o verso de Mallarmé: “Ces nymphes, je les veux perpétuer”. De resto, milagre de límpida adnominação. Assomar a esse milagre não se abica por ressumar em bicas sobre resmas e resmas de exercícios. Ao contrário, acreditou haver trabalhado em vão. Os exercícios embaraçavam a partida, o ímpeto rumo à ilha de Cythère. Os velhos tratados só maltratavam a música: em vez de poesia, imputavam-lhe regras sombrias. Estava convicto de que o Conservatório era um mato sem cachorros. E corria em busca de acordes que não tivessem nomes e desdenhava dos nomes e das regras (que se validavam apenas porque mais uma vez repetidas (cegamente)). De olhos abertos para os sons distantes – não infectados pela propagação de caducas ideias de uma Europa caquética. Aplaudiu Mussorgski e ungiu-se de gamelang.

Os acordes não mais se deviam encadear: acoplam-se, deslizam.

Melodias se desenroscam do bel canto e afagam, cantarilham, cantilenam, fluem como cantos de Bilitis, baloiçam-se de proa a popa.

Intensidades e durações se articulam em novas figuras (mônadas), não mais concepções de temas e células

modelados pela tonalidade (esgotada), cuida-se agora de uma armadura de clave nova.

A memória – armada como peças de um dominó maravilhoso, é mais um devir, uma obra em progresso, modulações no decurso do tempo por via de reflexos, aliteraões.

Morfologicamente, desfaz-se do primado clássico de ideias principais e ideias secundárias, afirmando-se como figuras associadas em movimento, enlevo, poesia.

Com Debussy, o piano reinaugura-se (mesmo acimado por Liszt, Chopin), anúncio de novo encantamento, da fala de um novo poeta.

Prima pelo primor da excelência dos timbres, sonoridades (quase tónulas), da modelagem de figuras sonoras como sensações, impressíveis sinais de uma música no limiar da sexualidade.

O possível de uma música como substrato de lídima sensualidade. O arrojo de inscrever no pentagrama: ordens que se aproximassem o quanto seria tangível do imo do sensualismo. Que se nomeie jogo, catedral tragada, pagodes, chuvas, ventos: a música de Debussy é alento de sensualidade, lascívia, volúpia, plenitude airoside indulgências indúcias.

“Nous avons entendu après une Ballade pour piano et orchestre du Maître des charmes qu'est Gabriel Fauré presque aussi jolie que Mme. M. Hasselmans que tenait la partie de piano en remontant d'un geste charmant une épaulette qui se dérobaît à toute gamme un peu vive. Je ne sais pourquoi il s'est établi en moi une association d'idées entre le charme du geste précité et la musique de Fauré. C'est pourtant par ce jeu aux lignes si gracieusement fuyantes que décrit la musique de Fauré qu'on peut la rapprocher d'un geste de jolie femme sans crainte de désobliger l'une ou l'autre”. (Debussy, crítico musical, no Gil Blas, 9 mars 1901).

: “D'autre part, on sait combien cette musique (de Massenet) est secouée de frissons, d'élan, d'étreintes qui voudraient s'éterniser. Les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques qu'on léchonne...” (Debussy, sobre Massenet, na Revue Blanche, 1 décembre 1901).

:

Schumann escreveu música como uma infância. Não como quem escreve memória de sua própria infância, como Benjamin, Rilke. Vertia as notas musicais (como qualquer compositor sempre fez), mas era a infância que se avia pelos pentagramas, iluminavam. Escrevia infância como se estivesse escrevendo música. Música que procede como síntese, espírito, movimento, constituição que se arrima na alma do corpo de uma criança. A criança, de início, pouco a pouco, a se aperceber do mundo, toma-o, cisma,

deslumbrase, os nomes, as coisas, cinge o sobrolho uma primeira vez, chora-se (para si mesma), ronda-se de calafrios súbitos, de medo inexaminável, de imaginários concretos, como as coisas tangíveis, e a inocência deslindando-se, dolorífica. Ele, Schumann, deixou por escrito enteléquias cristalinas de tudo que se move da viveza de uma infância. É ouvir e transformar-se. Você mesmo que me lê experimente algumas destas experiências: as *Waldszenen* op. 83 (em especial a quarta e a sétima), *Nachtstücke* op. 23, o *Hasche-mann* e o *Mit Gott* (sem número de opus), *Blumenstück* op. 19, o op. 68 (verdadeiro tratado das enteléquias), e claro, as *Kinderszenen* op. 15 (poema e gesta).

!

Paixão inabitual: não como sentimentos, emoções, realçadas com veemências de turbar os corações; afetos violentos que certos arranjos estruturais alcançam captar, imantar-se deles, transformarem-se na coisa alcançada. A música, ao longo de sua trajetória, tentou manifestar esses inefáveis – dar-lhes formas: em todos os estágios históricos das organizações das alturas (modal, tonal, não-tonal, dodecafônico). À exaustão; a ponto de tornarem-se símbolos (gastos até à dissipação constringedora), em detrimento da vocação inelidível da linguagem musical para o índice (Chopin, Mozart, Schubert, Mahler, Beethoven, Webern, Machaut, Bach, e bastam para não encompridar a lista ainda mais). Não é disso que aqui convém dizer. Imperioso é apontar para Haydn e reverenciar aquele que demonstrou com sabedoria, gênio e singeleza – a enteléquia da Música. Estranha forma de Paixão. Enteléquia da Música (distinguido destino da emoção), como um pulsar agônico no auge do embate na corrente do éter elevado sublime celeste azul-ultramarino como arquétipo de quietude serenidade placidez razão. Paixão que não se deixa tocar pelo abrasamento (embora seja uma insólita (lúcida) paixão), nem pela lógica (embora seja um arranjo final, perfeito, com algum dado ignorado). Haydn (mestre de Mozart, de Beethoven, segundo eles mesmos) escreve essa música-enteléquia. A essa música não se chega com o ouvido de ouvir o que músicas já disseram: como se não houvesse outro sentimento possível. Outro sentimento possível – formidável – tal um fogo desconhecido que ardesse (flamando) resplandecente no fundo do mar.

São Paulo, 25 de outubro de 2018