

André Pietsch Lima

RITMOLOGIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Tomaz Tadeu da Silva.

Porto Alegre

2007

André Pietsch Lima

RITMOLOGIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovada em 25 de maio de 2007.

.....
(Prof. Dr. Tomaz Tadeu da Silva - Orientador)

.....
(Profa. Dra. Sandra Mara Corazza)

.....
(Profa. Dra. Sílvia Balestreri Nunes)

.....
(Prof. Dr. Wladimir Garcia)

Aos meus pais.

Meus agradecimentos

a

tomaz tadeu,
françois nicolas,
daniela ortiz,
josette gian,
sandra corazza -

clarice traversini
caroline buaes

a mário leite,
denise zayan e a
sérgio lulkin -

a wladimir garcia,
a ruth sabat,
kimi tomizaki,
a celso loureiro chaves e a sérgio medeiros -

a anne carolina ramos e,
a silvia balestreri,
a enio rubechini,
a magali reis e
a geny guimarães -

à capes, ao cnpq
e ao programa de pós-graduação em educação -
a pedro moraes

e aos meus colegas de orientação.

RESUMO

Esta tese explora o ritmo. Do caosmo. Da vida. Da língua. Esta tese constela com Deleuze. Com Cummings. Com Ignácio. Com Diniz. Blake. Klee. Newbery. Delaunay. Com os Campos. Mas também com as manhãs e com a chuva. Esta tese é feita com Whitman. Albert-Birot. Chopin. Neruda. Com as estrelas e com a lua. Com Moore e com as baleias. Com Cage. Ligeti. Varèse. Gervasoni. Com Pessoa e com o mar. Com Mallarmé. Com Pertuis e com os navios. Com Saramago. Não mais do que com a umidade do ar. Esta tese compõe com Villa-Lobos e com a Amazônia. Com Tinguely. Feldman. Le Tellier. Kafka. Tavares. Valéry. Schumann. Com Messiaen e com os pássaros. Com os haicaístas... Enfim, com os *et cetera*. Mas também com os *et alii*. Não mais do que com o vento. Esta tese experimenta o ritmo. Da diferença. Da repetição. Do eterno retorno. Com uma *ritmologia*.

PALAVRAS-CHAVE: filosofias (diferença), ritmo, estilo, educação.

RÉSUMÉ

Cette thèse explore le rythme. Du chaosmos. De la vie. De la langue. Cette thèse constelle avec Deleuze. Avec Cummings. Avec Ignácio. Avec Diniz. Blake. Klee. Newbery. Delaunay. Avec les Campos. Mais aussi avec les matinées et avec la pluie. Cette thèse est faite avec Whitman. Albert-Birot. Chopin. Neruda. Avec les étoiles et avec la lune. Avec Moore et avec les baleines. Avec Cage. Ligeti. Varèse. Gervasoni. Avec Pessoa et avec la mer. Avec Mallarmé. Avec Pertuis et avec les navires. Avec Saramago. Pas plus qu'avec l'humidité de l'air. Cette thèse compose avec Villa-Lobos et avec l'Amazonie. Avec Tinguely. Feldman. Le Tellier. Kafka. Tavares. Valéry. Schumann. Avec Messiaen et avec les oiseaux. Avec les haikuistes... Finalement avec les *et cetera*. Mais aussi avec les *et alli*. Pas plus qu'avec le vent. Cette thèse expérimente avec le rythme. De la différence. De la répétition. De l'éternel retour. Avec une *rythmologie*.

MOTS-CLÉS: philosophies (différence), rythme, style, éducation.

SUMÁRIO

DO RITMO E DO SILÊNCIO.....	17
VILLA-LOBOS, RITMICISTA (DA CRÍTICA MUSICAL E OUTRAS TRÊS POLIFONIAS).....	22
POLIFONIA I.....	23
POLIFONIA II.....	25
POLIFONIA III (ACERCA DAS PROLES DO BEBÊ I E II).....	29
FRAGMENTO EM BUSCA DE UM DISCURSO ESPECIALIZADO (VARIAÇÕES).31	
MÚSICA (EM OITO PROPOSIÇÕES).....	34
CAGE, BOULEZ.....	36
ESBOÇO DE UM CICLO VIRTUOSO I.....	39
MESSIAEN, RITMICISTA.....	43
MÚSICA E ORNITOLOGIA I.....	43
MÚSICA E ORNITOLOGIA II (NOTA SOBRE CHRONOCHROMIE).....	47
DEMONOLOGIA E RITMOLOGIA.....	48
VARÈSE.....	51
NO TREM.....	54
MICROPOLIFONIAS RETICULARES (DO "ESTÁTICO" EM LIGETI).....	55
SCHUMANN (A PROMESSA DAS FORMAS MUSICAIS).....	58
RITMO.....	62
"ISSO TEM RITMO?" (EM DOIS COMPASSOS E DEZENOVE DESCOMPASSOS DOIS POR DEZENOVE).....	63
ESBOÇO DE UM CICLO VIRTUOSO II (PARADE).....	67
MÁQUINA MUSICAL DE BALBUCIAR.....	69
ESBOÇO DE UM CICLO VICIOSO I (METALURGIA E RITMOLOGIA: J. TINGUÉLY).....	73
ESBOÇO DE UM CICLO VIRTUOSO III (MÉTA-MALEVICH).....	75
F.H. NEWBERY, BENEATH THE MOON (DO PONTO DE VISTA DO ESPECTADOR, DO PINTOR E DA COMPOSIÇÃO).....	77

SONHO.....	78
DANÇA I (O. IGNÁCIO).....	81
AUTO-RETRATO I.....	82
AUTO-RETRATO II (P. KLEE).....	85
AUTO-RETRATO III (C. PERTUIS).....	86
P. KLEE, TORNAR VISÍVEL (EM DUAS CONSTRUÇÕES ANFIBOLÓGICAS)....	87
AUTO-RETRATO IV (P. KLEE)	88
AUTO-RETRATO V (F. DINIZ, ACERCA DA SÉRIE DA JAPONESA).....	90
PROCURA-SE UM ESCRITOR SISUDO: ESTUDO SOBRE O RITMO DE UMA NOTA-ASTERISCO NUMA PÁGINA EM BRANCO E COM LINHA.....	93
MÚSICOS, AINDA UM ESFORÇO!.....	94
MÚSICOS, AINDA UM ESFORÇO! (DA CAPO: O CÉU, O INFERNO).....	97
FUGA.....	100
LEMBRANÇA DE UM ENTOMÓLOGO.....	101
DESSINCRONOSE.....	102
LEMBRANÇA DE UM HERPETOLOGISTA.....	107
RITMOLOGIA DE UMA AULA (PARAS)SIMPÁTICA (DO PONTO DE VISTA DE UM RECURSO DIDÁTICO).....	108
LEMBRANÇA DE UM BOTÂNICO.....	111
SINTOMA DE PROGRESSO.....	112
PROFESSOR NIETZSCHE, AVALIADOR.....	113
DESCONVERSA.....	116
PROCURA-SE UM CRÍTICO DE ARTE SEVERO.....	117
CONSTRUÇÃO CÍCLICA.....	120
É ELA!.....	121
SETE FUNÇÕES PARA O EU".....	123
UMA.....	127
DIVERGÊNCIA.....	128

(.....	129
LEVEZA TERRENA.....	130
'.....	131
V.....	132
MANIFESTO.....	133
TEXTO.....	136
ESSA PÁGINA.....	137
POEMA SONORO.....	141
RAREFAÇÃO EM TESE.....	147
DESPEDIDA.....	151
PARTIDA.....	152
(DES)ESTRATIFICAÇÃO (ESTUDO DO RITMO ENTRE PAUSA E SILÊNCIO).....	153
REVERBERAÇÕES (CONSTRUÇÃO ANFIBOLÓGICA).....	154
TRÍPTICO.....	155
DO MUNDO AO MUNDO.....	159
LUZESAS.....	160
PENSAMENTO.....	161
DA CAIXA DO BISPO.....	167
ESCREVO).....	168
AULA DE REDAÇÃO.....	169
ASCENÇÃO.....	170
DESCENSÃO.....	171
AURORA.....	174
CONVERGÊNCIA.....	175
FLUIR.....	176
REPRESENTAÇÃO.....	177
PASSAGENS.....	178

DO TEMPO.....	179
ENTRE O BEM E O MAL.....	182
O SONÂMBULO.....	184
PRIMAVERA.....	185
DANÇA II (P. VALERY).....	187
<i>LAURACEAE</i> (ARVOREJAR).....	191
AQUI: AGORA.....	194
CRÉDITOS.....	195

DO RITMO E DO SILÊNCIO

eu disse que esculpe o ritmo o silêncio.

Eu disse que, em silêncio, o mundo inteiro naufraga

como destroço

ao fundo

de um abismo

.

anecóico

Como se

um nada

inclinasse

obscuro

.

solto

no

espaço

Inteiro

levitando

Como se

um

mistério

o

esperasse

na

vertigem

do

infinitamente

vivo

onde

[20]

tudo

che

ga

dis

sol

vi

.

d

o

VILLA-LOBOS, RITMICISTA
(da crítica musical e outras três polifonias)

O estopim:

Villa-Lobos a Claudio Santoro: “meu caro, você sabe o que é a forma?”
Pondo-se em pé com seu enorme charuto: “forma é aquela coisa que vem da terra, das raízes, passa pelo...” vira-se e pergunta à esposa: “Mindinha, como é mesmo aquela palavra interessante que eu disse para você anotar ontem mesmo?”, e ela responde: “cosmos, meu benzinho”; então ele continua: “passa pelo cosmos, entra na gente e aí sai a forma”. [relato de Anna Stella Shic, pianista]

Os críticos especializados avançam em fanfarra:

Ritmo? “Disseram”! **Que** isso **TEM! ritmo.** **Que** não. **Que não tem. Que tem!** “Isso”? Não tem. “Isso tem”! Que não. “Tem”. **Isso!** ISSO TEM. “Disseram que”. Não tem! **Isso:** tem. “Não”. Tem. **não tem. TEM.** Isso? “Ritmo”. Disseram que. **O RITMO.** QUE O RITMO TEM: isso. **Que tem.** “Isso”? Não! Tem. **Que não.** “Tem”! ISSO TEM. “Disseram: que”: **Isso.** Não tem. **Isso:** tem. “Ritmo”! **Que não.** Temnãotemnãotem: “Tem”! **Isso.** TEM. “Disseram”... Ritmo? **Que não. Que não tem. Que tem.** “Isso”? Não tem. “Isso tem”. Que não. “Tem”. **Isso!**

POLIFONIA I

Quando um uirapuru canta nas ramadas
a floresta se cala.

As índias o procuram.
Seu canto,
desvanece.

A composição o ouviu,
quis cantar com ele.

Foi quando o canto alçou vôo para dentro dela.

Após um ultimo encanto,
desapareceu.

Deixando um rastro encantatório nela.

Quando um uirapuru canta numa sala de concerto,
o publico se inquieta.

Encontra qualidades e defeitos nele...

[24]

É mal feito!

É mal feito!

Falta harmonia!

É Moderno demais!

Deixando um rastro de melancolia

nele.

POLIFONIA II

Ouviu-se dizer que numa noite de lua cheia

a floresta inteira e suas lendas

cantaram e dançaram:

Nós fazemos música assim!

Ele, boquiaberto:

eu também quero fazer música assim!

A Amazônia pediu passagem na composição.

Que consentiu.

A Amazônia rebentou inteira nela:

OS RUÍDOS DAS CACHOEIRAS

OS SAPOS CURURUS

[26]

DA BEIRA DO RIO

AS UIARAS

O LOBISOMEM

“VENHA MEU COMPADRE!”

A MATINTAPERERA

“UCÊ TAMBÉM MINHA COMADRE”

AS DANÇAS DOS JURUPARIS

E DOS CAAPORAS

AS ASSOMBRAÇÕES DO MATO...

A composição parecia satisfeita.

Até encontrar um saci!

ELE A AMEAÇOU!

DE FAZER O DEDAL DAS COSTUREIRAS CAIR NOS BURACOS

E DE AZEDAR O LEITE E

DE QUEBRAR PONTAS DE AGULHAS E DE EMBARAÇAR
OS NOVELOS DE LINHA
E DE ESCONDER AS TESOURINHAS DE UNHA
E DE BOTAR MOSCAS NA SOPA
E DE QUEIMAR O FEIJÃO QUE ESTÁ NO FOGO
E DE GORAR OS OVOS DAS NINHADAS
E DE VIRAR O PREGO DE PONTA PRA RIBA

PRA QUE ESPETE O

PÉ!

Não adiantou

nada.

Ela o cercou por todos os lados.

Ouviu-se como o engoliu depressa...

No caminho do estômago,

ele perdeu a única perna que tinha.

Perdeu os braços,

perdeu o corpo,

[28]

a cabeça...

Ele foi

deglutido.

Virou

timbre.

POLIFONIA III (ACERCA DAS PROLES DO BEBÊ I E II)

Chegou-se no meio do ensaio.

O compositor dá as instruções:

Polichinelo é para ser tocada assim:

COMO UM ROJÃO!

COM BRILHO E ENERGIA!

NADA DE FAZER RETRATO DE POLICHINELO!

NADA DE TOCAR PICADINHO!

Aguardavam a vez:

a bruxa

a baratinha de papel

o gatinho de papelão

[30]

o camundongo de massa

o cachorrinho de borracha

o cavalinho de pau

o boisinho de chumbo

o passarinho de pano

o ursozinho de algodão

o lobosinho de vidro.

FRAGMENTO EM BUSCA DE UM DISCURSO ESPECIALIZADO

(Variações)

Os dados estão no ar, em queda. Schönberg. Pesado. Rigoroso. Metódico, organiza o som o quanto pode. Se o som precedia a série e esta, por sua vez, o método, é este último que, sob a guarda de Schönberg, dá um golpe e inverte a ordem das coisas... não sem causar protestos. Cage opera com o quadrado mágico, com o i ching e até com dobras de papel e acerta contas com o mestre: MOSAICO, caos, sons, silêncios, acasos, *paisagens imaginárias*. Cage apresenta uma árvore inútil (Chuang-Tsé) contra aquelas de Schönberg. Ligeti: tenho a tendência em não aceitar que um artista construa uma teoria para que sua obra se explique através dela! Renuncio à perfeição e a qualquer sistema! No concerto para piano e orquestra, o pianista e os percussionistas não se encontram tanto quanto desejariam... São signos de culturas díspares que se combinam entre si como em um amálgama modulante: no concerto para violino não há colagem, há transformação dos materiais. Poder-se-ia avançar numa direção, ou em outra. Os dados caem de uma altura sem começo e sem fim.

Satie teria dito que um artista deve disciplinar sua vida. Examinando um si bemol de espessura média, faz cara feia... acha-o repugnante. Entre seus achados notáveis um fá sustenido ordinário que pesa noventa e três quilos emitido (de acordo com sua fonobalança) por um tenor muito gordo. Quando o balé inicia dança um *rag* em meio a tiros de revolver, máquinas de escrever, sirenes... O fato é que a música é eletricidade, voltagem: tempo. Contrações e dilatações de tempos, rodopios, silêncios: forma. Ao perseguir as formas

musicais, Nicolas encontrou a indistinta Kundry. Stockhausen, por sua vez, atormentado pela obsessão das formas musicais, sofreu da perseguição pelo número sete. Cerca de dez anos depois, vive conflitos em meio a Arcanjo Miguel, Lúcifer e Eva. Desse lugar canta Luz: “a luz é a energia, a consciência, ela nos lembra até das coisas que se encontram na sombra; ela é o pulso do universo, a eletricidade de todos os universos e, nesse sentido, desejo dedicar a minha luz à luz absoluta, quer dizer, minha pequena obra sobre a luz volta sempre a lembrar a luz que clareia e banha o universo; à luz branca da qual tudo provém, da qual tudo deriva através de cores, de prismas, modulações, filtragens”... Vira-se em seguida para a orquestra, retificando-se: “*zu früh!*”, “*zu spät!*” “*zu früh!*”, “*zu spät!*”

Entre acordes dissonantes e escalas não-oitavantes, o materialista radical Aperghis se interroga sobre a evolução (contando com suas leituras do eminente senhor Stephen Jay Gould, também materialista, e com a interlocução de seu amigo François Regnault, poeta). Aperghis insiste que os fonemas são espécies; e que as espécies vêm da evolução (a partitura), não do humano. Teria postulado em *Sextuor* que, no começo, não teria havido começo; nem ancestral comum (o ancestral comum é, assim, desconhecido); entre cada espécie e o ancestral comum (que é desconhecido), é necessário buscar as formas intermediárias. A evolução como descendência sem ascendência primeira, sem finalidade, mas com modificação é também uma intuição musical! Intuição oposta à de Cuvier (que tinha pouco interesse por questões musicais). Ao separar a teoria de Darwin de qualquer resquício teológico, Aperghis deixou escapar todo esse bestiário de fonemas musicais. Já Messiaen, teólogo e evolucionista, atento às variações sutis não linguageiras: sobre a evolução dos pássaros, sim, no canto do rouxinol-bravo, três notas separadas, a segunda mais grave e mais breve (neuma “porrectus”,

ritmo crético); três cantos seguidos de um revezamento e de uma conclusão, o conjunto muito estridente, brusco, parece manifestar certa irritação...; o canto do rouxinol-das-caniças é diferente: uma nota muito longa, *pianíssimo-crescendo*, inflando progressivamente, que termina num torculus vitorioso *fortíssimo!* Utilizei esse canto, e vocês o reconhecerão muito facilmente porque ele é tocado pelo menos vinte vezes por um trompete e um *tutti* de instrumentos de sopro nos *oiseaux de Karuizawa* de *Sept Haïkaï*...

Os sismógrafos ouvem os trabalhos da astenosfera, a deusa dos dobramentos, artesã das passagens, das grandes perturbações, onde os elementos vivem mergulhados num estado de superfusão magmática, indecisos quanto à própria individualidade. Enquanto um geólogo pergunta inquieto “são rochas magmáticas? é silte? é granito? é argila?”, Smetak estende os dinamismos internos da Terra nessa plástica sonora: “partamos do OVO representado por esta cabaça (a mente universal)” ... as plásticas sonoras só vão esticando a cosmogênese e a antropogênese... Assim, “percebendo a enorme diferença de têmpera entre o pequeno e o grande, ou entre o temperado e o intemperado, sentimos que o temperado estava em certa relação com o intemperado” (demonstração: Constelação); e que, na diferença de têmpera, (2) “a segunda é o intervalo que produz maior repercussão no espaço, e é um intervalo de maior energia criadora” (demonstração: Binomo). Não há nada morto no universo. Há somente vida e variação: “assim, esta Vina é um ser vivo”. O futuro dessa luteria é a poeira. Esse geólogo, essa luteria e esse escultor de sons serão absorvidos pela Terra e suas individualidades serão por ela repensadas... Não sabemos bem onde nos encontramos, no início ou no fim, contemplando algo de imponderável nestas linhas retas e curvas...

MÚSICA

(em oito proposições)

1. “O que é um material repetível? Simplesmente não se pode repetir.” (Morton Feldman).
2. Composição é processo e performance.
3. Entre música e não-música, a racionalidade. Do ponto de vista dos sons a distinção entre música e ruído é incompreensível. Experimente esse ponto de vista: Ouves? É música. É música e tem ritmo. É música, tem ritmo e compõe.
4. A composição é o conjunto de suas modulações. Suas modulações são modulações de outras modulações (regressão rítmica).
5. O nascimento da peça musical pressupõe a morte do compositor. E da (tua) escuta. Pode-se perguntar: com que brutalidade? por quais meios? Seremos então conduzidos às mesmas perguntas a partir de novas respostas.
6. Uma composição é necessariamente experimental, não é previsível.
7. O ritmo pensa com a música, a música, na música, transmutando-se nos materiais que o sonorizam, fabricando o tempo musical.
8. Com Deleuze: não se pode deduzir de uma música a negação daquilo com o qual ela agencia. Em relação às cores, produz cores sonoras; em relação aos pássaros, pássaros sonoros; em relação às tempestades, tempestades sonoras. A música sonoriza o vento e o mar (Debussy), as estepes da Ásia Central (Borodin), as paisagens geladas da Sibéria

(Sibelius), os canyons do oeste americano (Messiaen), a sobreposição abissal de sombras humanas e inumanas na Amazônia (Villa-Lobos). Gerard Grisey e seus “arquetipos” (*Vortex Temporum*): tempo da linguagem e da respiração (tempos dos homens); tempos espectrais dos ritmos do sono (tempos das baleias); tempos contraídos ao extremo onde se apagam os contornos (tempos dos pássaros ou insetos)... A música afirma simultaneamente alegria e morte, eternidade e mortalidade (Saint-Saëns). Uma composição musical não está sequer em condições de formular um dualismo para proceder sua superação. Por carecer de assunto (Schönberg), tudo que ela pode fazer é propor uma experimentação como um passeio pelo mundo com pés leves, sem pisoteá-lo (Mussorsky, “Quadros de uma Exposição”).

[36]

CAGE, BOULEZ

16) Cage.

Boulez.

15) Boulez

Cage

Boulez.

14) BOCUALGEZ.

13) Boulez-C a g e-Boulez.

12) "Cage? *Oui Monsieur!*" (Boulez).

"Boulez? *Yes Sir!*" (Cage).

11) Cage? Não dá pra levar o Cage a sério! (Boulez)

Boulez? Você concorda com o Boulez quando ele diz o que diz? (Cage)

10) BOULEZ X CAGE

9) c

a

g

BOULEZ

8) BOULEZ

c

a

g

e

7) BOULEZ?

C

a

g

e

6) BOulez?

Acge

5) Boulez?

Geca

4) boulez?

ecaG

3) b.?

e.

[38]

2) Cage!

(...) zzzzzzzzz

1) Cage?

Boulez?

0) B.: Sonata para piano número 3. (C.: "indeterminação sob controle?!")

C.: W

i

l

l

i

a

m

s

m

l

x.

-1) B.: W-i-l-l-i-a-m - M-i-x?

C.: chan(ce)ges.

B.: ?

ESBOÇO DE UM CICLO VIRTUOSO I

A natureza não tem o que imitar.
Nada lhe é exterior.
Escute a música
e(s)coando dela.
Não tendo também o que imitar,
segue seu caminho
variando continuamente,
infinitamente.

Teus ouvidos encontrarão seus caminhos

seguindo a chuva,
migrando com os cantos das baleias,
rugindo com o céu,
ramificando com um raio,

se perdendo da cabeça.

Meças do zero e terás o valor de um som, de um movimento (Cage).
Escutas esses ruídos anônimos dos insetos?

É o mundo que está eclodindo.



Iluminura de Martha Barros

MESSIAEN, RITMICISTA

MÚSICA E ORNITOLOGIA I

Dissertou-se sobre um melro-azul.

Ele nos olha.

Estático.

Com olhos de vidro,

penas imóveis.

Azul, passado.

Não vês nele mais do que teus próprios reflexos.

Não escutas dele mais do que tua própria voz.

A ciência,

tenebrosa assassina,

desenhou nele suas sombras retorcidas,

em gaiolas horrendas,

estendeu sobre ele versos sepulcrais.

Ele foi dissecado,

seus órgãos flutuam em frascos.

O tempo desbotou.

O ar arrefeceu.

[44]

Tudo parou.

Ele foi esvaziado.

Empalhado,

com o registro do fato,

com a angústia

da objetividade,

da representação de seus momentos

pelo nervosismo da coleta de todos seus segredos,

sem descuidar

de nenhum.

Ele foi individualizado

pela ciência.

Que inchou.

Que silêncio taciturno...

Na música

declinou-se com um melro-azul.

O Plano:

estender a evolução dos cantos,

suas deformações,

nessas armadilhas de apreender seus encantos.

Fazê-los variar.
Musicalmente.

O Método:
mergulhar o Plano
num complexo de operações
de geração de permutações.
Substituir a devoção nomenclatória e classificatória
pelo Caos Sonoro,
pela variação contínua
das modulações,
das alturas,
das intensidades,
dos ataques,
das durações,
dos arrebatamentos,
dos repousos,
das acentuações,
das densidades,
das freqüências,
dos timbres.

Ele os embaralhou todos,
deu suas cartas,
afugentou as palavras.

[46]

Empilhou seus encantos

uns

nos

outros.

Com escalas oblíquas,

ritmos contorcidos,

uma harmonia estranha.

Com uma maquinação fabuladora

coloriu o tempo (*Chronochromie*),

avivou um novo bando.

As penas arrepiam.

Azul. Profundo -

partiu.

MUSICA E ORNITOLOGIA II
(nota sobre *Chronochromie*)

Um tordo inventa uma estrofe. Repete-a três vezes. Inventa outra. Repete-a por sua vez. Três vezes. Inventa mais uma. Mais uma vez. Três vezes. No dia seguinte, inventará uma dezena delas. Que repetirá três vezes. Após as repetições, é tudo. Ele inventa outra. Repete-a por sua vez. Inventa outra e mais outra. Três outras dezenas delas. Três vezes mais três vezes três outras dezenas delas.

O compositor escuta. Ele escuta ritmos marcados. Variações. Melodias. De timbres. Ritmos com dois ou três timbres. Que virtuosidade extraordinária! Ele escuta glissandos. Gotas de água glissantes. Ele escuta sons se engrenando num colar de pérolas. Sons perolados que se sucedem. Ele escuta gotas de água caindo na base de uma fonte. E pequenos chiados. Sons picados. pulsações ligeiras. Ele os repete por sua vez.

Eles o escutam. Repetem-no três vezes. Inventam outro. Repetem-no por sua vez. Três vezes. Inventam mais um. Mais uma vez. Três vezes. No dia seguinte, inventarão uma dezena dele. Que repetirão três vezes. Após as repetições, é tudo. Eles inventam outro. Repetem-no por sua vez. Inventam outro e mais outro. Três outras dezenas dele. Três vezes mais três vezes três outras dezenas dele.

DEMONOLOGIA E RITMOLOGIA

A senhora Louise, habitante de *Montmartre*, conhecia muita música antiga. Ela se orgulhava muito disso. Começou a gostar de música freqüentando a igreja, desde menina, quando sua avó a levava lá todos os domingos. Mocinha, passou a ir dia sim, dia não. Já senhora, freqüentava a igreja todos os dias. Nas casas de Deus, ela ouvia muitos concertos com músicas que lhe pareciam celestiais. Tudo que ouvia lhe soava como uma voluta sublime que a envolvia para conduzi-la às nuvens. Por vezes, ela se sentia protegida como um grão engolido por uma concha divina. Aquelas músicas acariciavam-lhe a alma. A certeza de que vinham das alturas, desviando embriagadas de ouvidos alheios somente para penetrar nos ouvidos dela fez com que, com o tempo, passasse a acreditar que era Deus, ele mesmo, que tocava para ela. Tornou-se sua devota fervorosa.

Certo dia, ao ouvir uma improvisação desconhecida vinda da tribuna do órgão da *Église de la Trinité*, foi tomada pela certeza inequívoca de que seu mundo partira. O diabo se instalara no órgão da igreja. A senhora Louise parecia possuída por alguma força estranha e clamou que era preciso expulsar o diabo de lá depressa! Ela se encontrava tão transtornada que pareceu aos presentes que estava também possuída. Ela disse, muito alto, para que todos os santos presentes a ouvissem, que o demônio estaria colado nas roupas do organista. Era preciso removê-lo da tribuna. Os santos todos tremeram. Mas, como não responderam aos seus apelos, ela lhes deu as costas e foi embora para outra igreja. Jurou que nunca mais voltaria ali e, percebendo nossa insensibilidade para

com seus sentimentos, nos deixou e partiu para outra história. Bem, mesmo sem nossa personagem principal, prossigamos.

A notícia viajou como faísca, de *Saint-Lazare* a *La Villette*, e caiu sobre o Conservatório Nacional como um relâmpago numa noite escura: “o diabo está improvisando no órgão da *Trinité*!” A noite se fez dia: uma multidão de compositores e outros musicistas correu até a igreja para ouvir essa música demoníaca. Quando a multidão chegou na *Trinité*, foi abatida pela desilusão: a ausência do organista. O pároco explicou que ele já partira. Que foi compor *Saint François d’Assise*...

A multidão não foi embora e continuou esperando ele voltar. Passaram-se alguns dias e, por fim, nosso personagem demoníaco voltou. A multidão: queremos ouvir a vossa música! Damos-nos conta de que, talvez, a multidão também estivesse possuída. Queremos ouvir a vossa música! Queremos subir na tribuna! Queremos ouvir o diabo! O organista, que ganhava o pão de cada dia tocando o órgão daquela igreja, não podia recusar. Apesar dessa euforia, o organista advertia que igreja é lugar para escutar os salmos e não para ouvir o organista tocar. Devido à sua insistência na idéia de que tocava e compunha para Deus, passamos a suspeitar que ele fosse, naquela ocasião, o seu filho mais legítimo. Bem, coloquemos as opiniões de lado e, no centro, os fatos. Os apelos do “diabo” não fizeram eco. A multidão não lhe dava ouvidos e voltava dia após dia para ouvir o homem possuído improvisar e interpretar suas peças musicais. Muitos passaram, possuídos por essa música, a freqüentar a missa com muita assiduidade. O “diabo”, o conservatório. Ouvimos dizer que ensinava seus alunos a compor divinamente. “Ouvi-lo era como ouvir a própria voz de Deus”. Ouvimos dizer também que ensinava seus alunos a compor diabolicamente. “Era o diabo

[50]

que nos ensinava”. Ouvimos muitas vezes suas músicas e lemos suas lições. Ao leitor que nos acompanhou até aqui devemos alguma satisfação: continuamos sem saber quem tinha razão.

VARÈSE

Soa o gongo no interior de uma neblina percussiva. O céu escurece. O chão é abissal. A sonoridade, oceânica. Tudo perdeu gravidade. As articulações entre os elementos ínfimos afrouxam. Nesse estágio inumano das coisas, pela mão do compositor se deposita sobre o papel um esboço do fim do mundo, ou um começo. Em voz baixa uma sirene anuncia a perturbação sutil. Outra sirene se junta a ela. Vozeiam minúsculas uma angustia que desenrola; sonoridade-catedral, turva e cristalina, imergindo num fundo sonoro sombrio. A neblina adensa. Oscilações ínfimas se agregam, justapõem, se atravessam. Erguem-se imensas numa contração tensa que rebenta a inundação sonora que arruína, as oscilações minúsculas, as vibrações sutis, as centelhas quase invisíveis.

Não cabendo a menor parte nos ouvidos dos especialistas, ora por serem demasiadamente pequenos (ouvem uma “textura”), ora demasiadamente grandes (um “tema”), esses movimentos corpusculares não de ser distribuídos entre eles, que os classificarão, recortando a composição como anatomistas recortando corpos inertes. Mas, agora ainda inominados, os corpúsculos sonoros chocam-se uns nos outros, imersos num mundo desincorporado, em intersecções de campos de forças, de campos de campos, de vetores. Que se atravessam. Que fragmentam. Que se permutam. É nesse momento de suas existências que os corpúsculos se encontram em expectativa tensionada. Tudo pode acontecer.

As sirenes voltam a emergir como emanções de um mundo perdido no infinito. Declinam até desaparecerem. De todas as direções, subterrâneas, as palpitações, colisões, estrondos, convulsões, crepitações. Tudo parece ocorrer

numa espécie de esquizofrenia de partículas turbilhonantes que jorram em torno de um centro minúsculo demarcado pelo contorno do soar do gongo e deslocado pelos glissandos das sirenes. A composição infla aos poucos e, subitamente, rebenta hemorrágica. Agora, sobretudo agora, o compositor vai defendê-la da paralisação, ou da desintegração de tudo num colapso total. Ouve corrosões. Rangidos. O lápis recai sobre o papel e a superfície da composição estoura inteira. As sirenes desenham curvas parabólicas e hiperbólicas, fantasmagóricas, entre partículas microscópicas separadas por abismos incomensuráveis e espessamentos sonoros que se rasgam, afundando tudo numa desmoldagem visceral. Projeções sonoras atravessam o espaço em massas sonoras que se deslocam umas após as outras, umas nas outras. No momento em que o compositor se precipita para contê-las, ouve a persistência das sirenes alarmando o espaço sonoro, suas contorções, rotações, atravessando e fundindo os materiais. No seu choque com as potências inumanas da composição brilham constelações metálicas, movediças e maleáveis. Que se erguem sobre a pele do mundo. Que estremeceu.

A energia potencial atinge o ápice, inflexiona e decai. O esgotamento toma os materiais. Que contraem. As sirenes pairam ao longo de um último sobrevôo e declinam, noturnas, na sonoridade oceânica que retorna e traga. Uma névoa vibrátil entumece e rebenta. Mais uma. A composição está quase concluída. Tudo desacelera. Os elementos vão encontrando novamente um frágil estado de equilíbrio. As articulações entre eles se recompõem. Escuta-se um ruflo longínquo. Que, por fim, desaparece.

A composição abriu novas “zonas de intensidade” e imergiu em si mesma. A reação foi bem sucedida, tudo emudeceu. O compositor se encontra num

silêncio profundo. Ele queria se tornar uma molécula e, agora, as moléculas lhe parecem colossais...

NO TREM¹

veloz

a paisagem repercutia nele:

como criarias ilusões musicais do mesmo valor e da mesma significância daquilo

que vês?

Corto-te!

Desconversaram.

Uma desconversa desse tipo é feita de

som, velocidade, intensidade.

A composição pode eclodir a qualquer momento.

Onde a paisagem corre, corre.

¹A propósito de *Continuum pour Clavecin* de György Ligeti.

MICROPOLIFONIAS RETICULARES**(do “estático” em Ligeti)**

Queria ser cientista, virou compositor.
Apaixonado pelas ciências,
com essa música barométrica
que não podia prever o futuro (podia apenas variá-lo),
esse meteorologista examinava
a atmosfera.

Das nuvens, ouvia tiquetaques.
De relógios.
Os relógios nuveavam
e a música liquefazia
entre o diatônico e o cromático.

Uma nuvem escura
se abriu a ele e o encerrou nela.
Com o ouvido direito no chão
e o esquerdo como biruta no ar
a escutou por dentro
mudando imperceptivelmente
de cor, harmonia e textura.

[56]

Queria a conservação da atmosfera.

Foram alguns gestos,

tudo desacelerou.

Não fosse essa perturbação sutil (*Atmosphères*),

chegaria ao ponto zero -

da escuta.

Pedi silêncio,

queria que tudo congelasse,

como em Ockeghem,

numa imobilidade absoluta -

estática.

Meditando elíptico,

ouviu Bosch e Brueghel

emergindo de inalcançáveis profundezas,

em contraponto microscópico.

Pedi silêncio uma vez mais,

escutou o sussurro do tempo,

tudo aguarda (*Lontano*).

O tempo está imóvel,

A paisagem, imóvel.

Planando sobre o chão

o meteorologista anuncia:
as condições atmosféricas estão ideais,
a paisagem arrepia, irisa.
Contraí, reticula.
Corrente, contínua.
Imobilidade, fugaz.

SCHUMANN

(a promessa das formas musicais)

Um pianista senta-se ao piano. Ele iniciará a execução da sonata em sol menor, *opus 22*, de Robert Schumann. A sonata terá seu repouso interrompido nesse momento em que o pianista se precipita sobre ela e faz-se instalar entre essa notação fixa e sua animação, devolvendo-lhe uma vida. É desse lugar que examina suas formas na busca das vias pelas quais ele poderá operar a desestratificação de um conjunto. Busca nas formas que se oferecem a ele o melhor ponto de vista musical para exprimir o campo de forças que a composição conservou. A sonata faz o mesmo com ele, guardando para si sua memória em segredo, colocando-se como pergunta através dessas formas que aparecem, brilham, consolidam, corroem, despedaçam, desaparecem: *e se fosse assim desta vez?* Nesse instante e nessa busca mútua essa sonata reinventa o pianista. A essa cumplicidade entre obra e intérprete chamaremos performance.

O intérprete e essa forma-sonata estão envolvidos na cadência de um metrônomo. Esta maquininha os informa. Mas ela mesma é informada por aquilo que, com ela, pretende-se informar, o ritmo que mobilizará os corpos que sonorizarão uma vez mais esta sonata complicando-os em sua própria composição, fazendo deles instrumentos de sua vontade criadora. É ele quem maquina o intérprete, o compositor, os meios de expressão, através dessa forma sonata. Ele informa todo o maquinismo em questão. Portanto, esta forma já era o trabalho de matérias menos formadas, mais fluidas, de durações variáveis e em

variação; são suas durações mesmas que a compõem; ou antes, são as durações heterogêneas que a deformam e, por isso, já são a composição em si, a origem desta forma já bastante precária no encontro entre o compositor, aquele pianista e todos os eventos que os implicam um no outro (germinação da loucura em Schumann? conservação de um olhar de Clara?). Na performance, as formas entram no corpo do intérprete e se tornam coisa viva que ele devolve ao mundo como mobilidade. Na pele. Na pele as formas voltam a se exprimir. Como variação.

O conjunto das metamorfoses que deságuam numa performance (composição) se faz naquilo que começa a tocar o compositor e o intérprete reunindo estes díspares, ao embaralhar seus próprios fios com os deles, e uns nos outros. Se a composição for tomada pelo titereiro, ela compõe a si própria através de Schumann e do pianista, não sem colocá-los em variação, criando uma nova possibilidade, uma nova forma através dessa forma sonata; uma forma entre outras, uma variação daquilo que passa por ela. Esse pequeno evento não se repetirá uma vez que o pianista não domina a composição nem pode fixá-la. Ele é vasculhado por ela que se prolonga nele ao mesmo tempo em que ele a encaminha, comunica. Por divergência, por divergência vital. As formas que se apresentarão são expressões dessa divergência, do renascimento, no tempo, dessa sonata e de todos os eventos que entram em sua composição.

A performance tem início. Esta sonata se exprime através de durações heterócronas, de maneira paradoxal: *so rasch wie möglich*, M.M. semínima = 144. No entanto, ela é aberta com um acorde cuja duração comporta alguma indecisão temporal uma vez que uma fermata o abriga. Como se não bastasse o desconcerto que tal começo pode causar num músico habituado a se deparar

[60]

com notações mais precisas, ela se estica, próximo ao final do primeiro movimento, desviando-se e fazendo o mesmo com o pianista, do tiquetaque metronômico, desacelerando o conjunto todo num *ri-tar-dan-do*. É ainda através do uso do pedal de ressonância que, quando abaixado, livra as cordas de seus abafadores fazendo com que todo ataque sonoro faça vibrar todas as cordas, das ligaduras, dos *staccatos* e dos ataques que a composição, em seu conjunto, ora sobrepõe as durações umas nas outras, fundindo-as variadamente, ora as distingue umas das outras, individualizando-as. Através de indicações aditivas, duas, o intérprete é levado, dez páginas após seu início, já na parte final desse movimento, a se apressar, *schneider*. Passados alguns compassos, *noch schneider*. E, subitamente, este movimento anuncia um fim, provisório, numa longa fermata.

Essa forma-sonata embala o intérprete em suas durações heterogêneas, expandindo e contraindo seu tempo interior. Os ritmos que a sonata conservou se comunicam com os ritmos da respiração, dos batimentos cardíacos e dos ciclos vitais do pianista, alterando-os por sua vez. A comunicação entre uns e outros é estabelecida na performance pela sobreposição dos ritmos. Nessa sobreposição, os ritmos se duplicam como expressões temporais que a partitura sozinha não contém.

A sonata segue andantino, M.M. colcheia = 104, cheio de ritardandos variáveis, alguns súbitos (que desaceleram uma pequena passagem musical num compasso apenas), outros mais demorados (desacelerando passagens mais extensas, ao longo de dois compassos). Diremos que essas desacelerações são rubatos que dão lugar a uma dilatação temporal impossível de ser compensada alhures; uma fermata súbita abre-se a uma desaceleração de dois compassos

que terminam repartindo esse movimento em três; a terceira parte é interrompida com outra fermata que abre a composição a um *scherzo* a ser interpretado segundo um andamento não menos impreciso, *sehr rasch und markiert*, M.M. semínima = 138; um ritardando aguarda o intérprete ali adiante, pouco mais de duas páginas iniciado esse novo andamento.

Terminado este *scherzo* desta sonata, o intérprete se depara com um *rondó*, presto, M.M. semínima = 160, colocando-o numa outra temporalidade. Passados alguns compassos de seu início, mais precisamente uma página, outra interferência no fluxo do tempo e a composição diz ao intérprete: *etwas langsamer*; um *ritardando* repentino e esticado; a tempo; *ri-tar-dan-do*; mais um e... a tempo. Este esquema se intercala com passagens mais rápidas e o movimento termina com uma fermata seguida de desaceleração súbita; um prestíssimo prepara o andamento seguinte, *immer schneller und schneller*, que dispara o conjunto rumo a uma fermata longuíssima. Por essa fermata, essa forma-sonata se despede de nós, traça sua rota de fuga e o conjunto foge e prolifera. Não podemos mais interrompê-la, ela está no meio de sua criação, viajando através de novas vagas.

O pianista se levanta, fecha a partitura e parte. A partitura permanece ali, imóvel, tal como ele a encontrou. Parada. Majestosa como se previra que ela fosse. Grande Forma, forma-sonata, condenada à condição de ordenamento de códigos. Parada como uma armadilha com a promessa de que, na próxima vez, tudo se passará de maneira sublime e que será a última vez.

RITMO

da variação infinita

variando -
e variando...

precipitam:

Isso tem ritmo!

Aquilo não tem ritmo!

Isso tem ritmo!

Aquilo não tem ritmo!

e então volatilizam

variando -
e variando...

à variação infinita

“ISSO TEM RITMO?”

(em dois compassos e dezenove descompassos dois por dezenove)

1. Na base de tudo, esse dueto monódico: o “rítmico” e o “a-rítmico”. Que canta a vida como um “meio sim, meio não”.
 2. Multiplicaram-se as tristes vozes do Juízo. Todo um sistema judiciário: “isto tem ritmo, aquilo não tem ritmo”. Tristeza!
-
1. O ritmo pensa ontologicamente e em imanência com suas criações.
 2. O ritmo se metamorfoseia em tudo – e vice-versa.
 3. Toda a natureza é um único canto de glória ao ritmo e, paradoxalmente, o canto vem de sua direção.
 4. O ritmo experimenta a si mesmo na criação de direções, fluições. Pode-se surpreendê-lo em meio a alguma métrica que ele mesmo cria (atualização percebida do ritmo) mas, em si mesmo, é variação perpétua.
 5. Em lugar do *não*, o *ritmo*. O ritmo desconhece um estado de não-ritmicidade (sua própria negação). Do ponto de vista do ritmo não há composição sem ritmo.
 6. Esta ou aquela composição é uma singularização rítmica à qual não falta ritmo. A composição é amoral, desde o princípio.
 7. A composição, sempre rítmica, é um halo de contração de forças e materiais, denso e concreto, expressão do tempo aqui e agora.
 8. O ritmo desconhece suas próprias variações numa composição. Ele apenas varia nela.

9. O ritmo criou a razão e a entregou à sua sorte. Dele. Dela.
10. “Ritmo” e “métrica” ganham alguma coerência apenas sob o exame da percepção, da memória e da lógica (qualidades da razão).
11. A razão reparte o ritmo em graus de perfeição. O ritmo faz o mesmo com ela.
12. O ritmo compõe. Compõe um compositor. Compõe seu entorno. Integra-os nele.
13. Ritornelo, meios e caos dão um trio ideal, caosmo ou sopa rítmica (Deleuze, Guattari).
14. Uma composição é irreversível graças à sua ritmicidade.
15. O ponto de vista do estilo é o ritmo.
16. O ponto de vista do ritmo é o estilo.
17. O ritmo diferencia vida e arte.
18. O ritmo obscurece a diferença entre vida e arte.
19. O ritmo é da ordem do incomparável.



Parade (P. Picasso)

ESBOÇO DE UM CICLO VIRTUOSO II

(Parade)

No começo, um ato. Antes dele, uma idéia. Antes, o ritmo. Como a regressão é infinita, tem-se um círculo.

Aos fatos:

Diaghilev a Cocteau: “surpreenda-me”.

Nesse caso: no começo, um ato; nele, uma idéia; neles, o ritmo.

Eis o ciclo:

Planos lisos. Planos estriados. Tempo pulsado. Tempo não pulsado. Pontinhos. Linhas. Um risco. Glissandos. Rubatos. Clusters. Unissonância. Polifonia. Largo? Adágio? Andante? Presto? Mais um risco. Indecisão. Satie decide pela bandinha: setenta e seis batidas por minuto, do começo até o fim, com danças, *ragtimes*, melodias curtas, hiatos, *pizzicatos*. O conjunto já se movimenta como um pião. Algo se perde. Algo se recompõe. Opacidade. Algo se distingue na confusão. Cocteau, no meio dos edifícios, arma um circo. Dispõe nele seus empresários, um prestidigitador chinês, uma mocinha americana vestida de marinheiro, alguns acrobatas. Encontra uma orientação formal. Perde uma orientação formal. É quando a obra ameaça falhar. Ou dinamizar-se. Uma linha se intensifica. Perde força. Volta a brilhar. Picasso apresenta-se com seu cavalo branco alado, montado por uma bailarina alada; seu macaco está trepado numa escada, nas nuvens. Arlequim, Pierrô e Colombina à mesa, em companhia do engolidor de espadas e do dançarino de flamenco. Um galgo dorme enrolado. Como uma bola. Todos se olham, se

examinam. O cenário entreabre-se para o céu. Tudo está pronto: o teatro vai subir. O dançarino se move para o centro. Ele vai dançar. O engolidor de espadas está novamente em perigo. Arlequim, Pierrô e Colombina levantam. O galgo acorda espantado, o cavalo bate suas asas, a bailarina flutua, o macaco chegará ao céu. Do plano de fundo, Satie discorda do primeiro plano, de onde Cocteau pergunta: meto aqui aeroplanos? O nervosismo toma conta. Está passando... Alívio! Não seriam adequadas algumas máquinas de escrever? Tudo tensiona. Ouvem-se tiros. Satie cede. Distensão súbita. Agora terminou. Quase... Cocteau: toca a sirene! Ela uiva. A roda de loteria range. Protestos! Isto acabou em processo. O réu: Satie. A testemunha: Cocteau (sempre pronto para a batalha). O acusador foi preso por oito dias, pagou cem francos de multa. Apollinaire, boquiaberto, se distrai e deixa cair um “surrealismo” numa página do programa. Eis o começo do próximo ciclo...

MÁQUINA MUSICAL DE BALBUCIAR

A tuba é testemunha.

O relato:

O poeta declama seu poema.

Sua voz percorre o espaço

vagando sem rumo.

Diz-se que buscava o mar.

No meio do caminho encontra algumas crianças: “quem és?”

Ele: “sou ainda pior”.

Outra voz o multiplica,

numa tonalidade

subterrânea.

Granula.

Entre uma e outra,

a terceira voz difrata

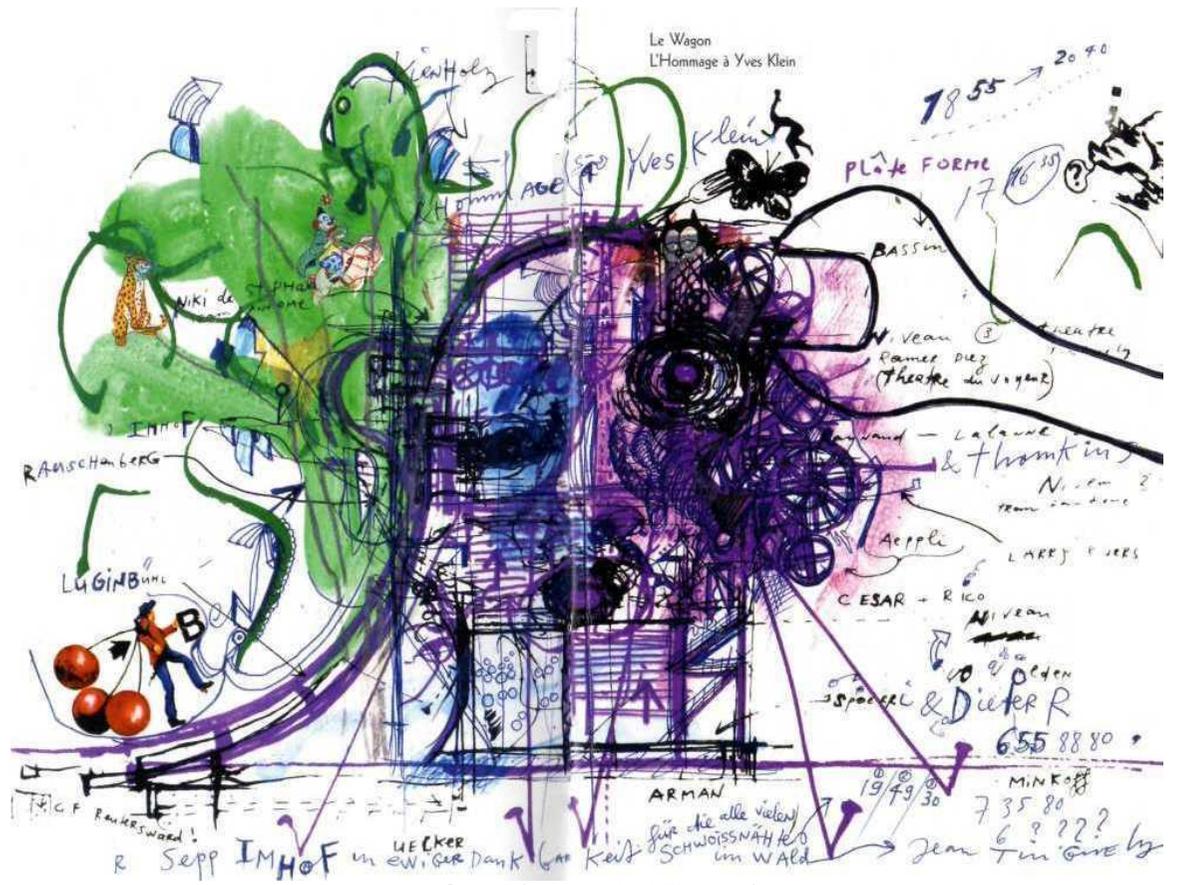
uma melancolia abstrata

penetrada pela sutileza das coisas.

[70]

Projetadas por todos os lados,
as vozes já sem palavras,
singram oceânicas,
encarnadas nesse personagem defasado,
polifônico,
erodido,
de olhar agudo estilhaçado.

Ele está sendo disperso,
esfarelado
no tempo.



Cyclop (esboço de J.Tinguely)

ESBOÇO DE UM CICLO VICIOSO I
(ritmologia e metalurgia: J. Tinguely)

A floresta acorda -
O ciclope sonha,
range.

O monstro foi cercado
com grades
e uma placa: “obra interdita ao publico”.

A floresta dorme –
O ciclope sonha,
range.

Uma segunda placa toma o lugar da primeira:

“Visitas:

29 de abril de 2005 a 29 de outubro de 2005,

Somente aos sábados e domingos.

Sábados: 14h00, 14h45, 15h30, 16h15, 17h00.

Domingos: 11h00, 11h45, 12h30, 14h00, 14h45, 15h30, 16h15, 17h00 e 17h45.

Em outubro a ultima visita às 16h15 (domingo, às 17h00)”.

O monstro ganhou um dono.

[74]

A floresta acorda –
O ciclope sonha,
range.

Uma terceira placa toma o lugar da segunda:

“Visitas:

29 de abril de 2006 a 29 de outubro de 2006,

Somente aos sábados e domingos.

Sábados: 14h00, 14h45, 15h30, 16h15, 17h00.

Domingos: 11h00, 11h45, 12h30, 14h00, 14h45, 15h30, 16h15, 17h00 e 17h45.

Em outubro, a última visita às 16h15 (domingo, às 17h00).

Grupos: em maio, junho, setembro e outubro, quintas e sextas-feiras.

Tarifas: 6 EU, 5 EU, 3,5 EU.”

Seu dono se orgulhava muito dele.

A floresta dorme –
O ciclope sonha,
range.

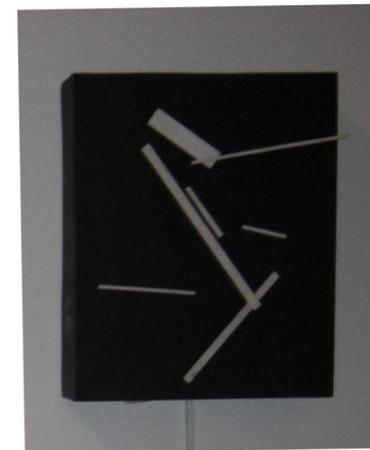
ESBOÇO DE UM CICLO VIRTUOSO III

(Méta-Malevich)

A obra de J. Tinguely fervia em metalurgia e restos de coisas promovidas ao estado de inutilidade: crânios, vassouras, bonecas, rodas, máquinas, correias, mandíbulas, correntes, engrenagens, motocicleta, espelhos, vidros, chifres, ferro-velho, rolos e chapas de metal...

Um jovem estudante de artes foi ao Museu Tinguely, na Basiléia, para estudar o estilo nas obras de Tinguely. Nesse museu não havia somente obras suas ainda que elas, de fato, predominassem.

Nosso estudante descobriu entre elas uma que ainda não conhecia, pendurada na parede, com retângulos de metal se movendo. A obra rangia baixinho apontando seus retângulos para todos os lados que podia.



Méta-Malevich (J.Tinguely)

Ele a achou muitíssimo estranha. Duvidando que a obra fosse mesmo coisa do Tinguely, se deteve por algum tempo à sua frente e, com esforço intelectual descomunal, sua mente trouxe do outro lado do mundo a resposta que lhe chegou como um raio, de cima e aos prantos: “Malevich”. Chegou logo atrás dela uma pontuação indecisa, caindo-lhe sobre a cabeça: !?!?;....

A obra parecia impassível, inteiramente absorvida em si mesma e naquilo que fazia. Continuou rangendo baixinho, apontando seus retângulos para todos os lados que podia.

F.H. NEWBERY, *BENEATH THE MOON*

(do ponto de vista do espectador, do pintor e da composição)

Dançavam ao abrigo da lua -
Espiondo pelos desvãos da atmosfera,
guardei essa memória.

SONHO

Ouviu quando a lua chamou o mar.

Nessa hora

exata,

despido de Si:

saltou e mergulhou

nas águas -

lilases

afund -

 ando,

afund -

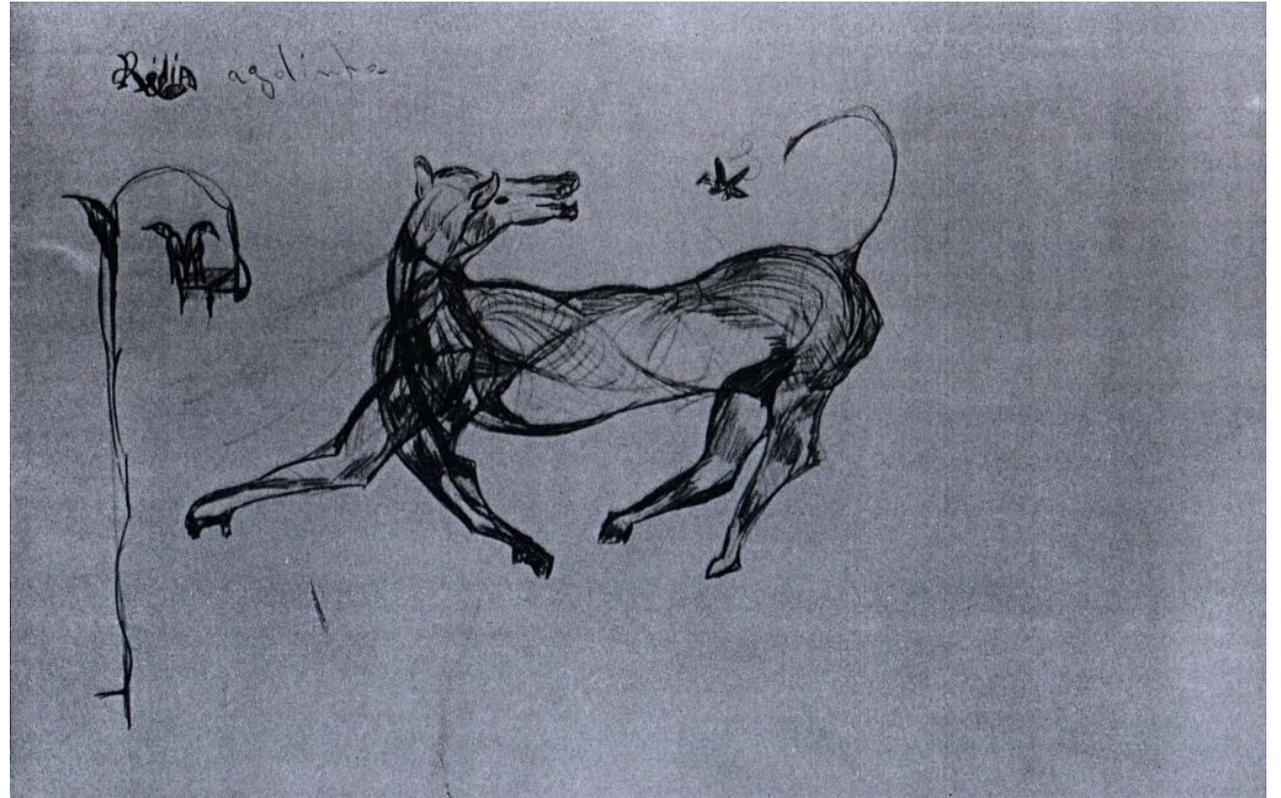
 ando...

até o céu

vasto -

levado pelos ventos -

azuis.



Sem título (O. Ignácio)

DANÇA I
(O. Ignácio)

Sobre terras perdidas
partiram a -
perfeitamente.
Um para o outro
julgo que -
brincando de bailar
ar.

AUTO-RETRATO I

Nove horas. O senhor Manoel Miranda descansava cercado por belas árvores e pelo frescor da manhã, embalado pela rede da varanda e pela paisagem. Olhava para o céu quando, subitamente, o dia se fez noite e ele estava novamente sozinho, não fosse a presença silenciosa da lua e das estrelas. Levanta-se, serpenteia pelos penhascos e chega ao planalto.

O tempo está imóvel. A paisagem, imóvel. Nada se passa. O entorno, vazio. Ausência. Ouve apenas seu coração bater. Os batimentos passam, pouco a pouco, a ecoar por toda parte. Todo o resto encontra-se numa imobilidade absoluta. Flutua, lentamente, como se fosse carregado por uma corrente suave que lhe empurra pelas costas. Seus pés tocam levemente o chão. A pele, descoberta, sente as ondulações do vento. Entre os vasos e os capilares sanguíneos, pequenas palpitações sob a pele fazem-na vibrar ao longo de toda sua extensão. Seu coração, pouco a pouco, acelera. À sua frente, abre-se uma névoa luminosa como se a atmosfera cintilasse. Acima, as estrelas balançam. Algumas caem riscando o céu. Vê então centenas de linhas estelares brilhantes aparecendo e desaparecendo com os riscos que escorrem sobre a linha incandescente do horizonte. Exaltado com essa visão, ele começa a planar, na ponta dos pés, seguindo a distância que o separa da linha. Reinava nele uma alegria transbordante. Certo de que a tocaria, viu uma muralha se erguendo da terra, estendendo de noroeste a nordeste, encobrindo pouco a pouco sua visão em todas as direções. Subitamente seu corpo ganhou gravidade e ele sentiu toda a extensão de seus pés contra o

solo. Saltou então para trás e pôs-se a caminhar a passos largos em direção a uma pequena fresta que o unia ao resto do mundo. Deslocando seu corpo com maior dificuldade agora, sente seus pés afundando como se por um instante pisasse em solo movediço. Afundou até os tornozelos. Do solo, ramos de espinhos cravaram-se na pele, puxando seu corpo para baixo. O chão solidificou pouco a pouco à medida que avançava. Seus passos, mais difíceis e pesados. Seu corpo, quase petrificado, com o aumento da gravidade. A pele esfriou, se tornando rígida, como se estivesse sendo cimentada. A superfície da pele contrai, estourando em ondulações palpitantes.

As extremidades da muralha, por fim, se tocam. Ouve-se um estrondo e o senhor Manoel Miranda está completamente isolado do resto do mundo. O chão termina de endurecer. Percorre o entorno com o olhar e vê a muralha se elevando até o céu, lançando sombras por todos os lados. A névoa cintilante se apaga.

Longínquos, ecoam das enormes placas de pedra galopes cadenciados. Que se aproximam. Um cavalo negro atravessa a muralha na sua porção setentrional, vindo em sua direção. Sobre o cavalo, o vulto de um cavaleiro. Param à sua frente. O cavalo balança a cauda e guincha. O silêncio se aprofunda. Onde está Luanda?, pergunta ao cavaleiro.

O cavaleiro se inclina na sua direção e gira vigorosamente a cabeça para os lados. O cavalo dá uma volta inteira, se inquieta. Subitamente, o ar esfria. A respiração lhe é difícil. Onde ela está?

O cavaleiro lança-lhe um olhar desesperado. O cavalo bate as patas com tanta força que o chão se quebra em gretas que se ramificam em toda a

extensão que o separa do cavalo e do cavaleiro. O mesmo ocorre com os muros que os cercam. Do cume, desabam enormes pedaços de placas de pedra que espatifam no chão. Longínquos, outros sons de galopes se aproximam. Onde ela está?

O cavalo guincha uma vez mais. Os galopes longínquos agora martelam seus ouvidos estourando os tímpanos. A noite responde inteira. O chão estremece. As estrelas emitem um brilho ofuscante, cegante. O céu despenca sobre ele comprimindo-lhe o corpo, vergando-o ainda mais. Seus olhos enchem-se de lágrimas, a boca semi-aberta não consegue emitir mais nenhum som e a respiração se torna mais difícil. Sente-se vazando pelos poros, escorrendo pela superfície da pele. A pergunta persiste em seu pensamento cindido. A noite lhe escuta e se cala. A escuridão se aprofunda.

Soa um sino mortuário. Sofrendo do mesmo destino, trocam os últimos olhares, desamparados. Soa o sino uma vez mais. Uma lâmina dispara no espaço. A cabeça do cavaleiro tomba da nuca como uma gota caindo num vaso de fundo impenetrável. O solo desaba abrindo em precipício vertiginoso. Por ele, a cabeça cai. O cavaleiro mergulha. O senhor Manoel Miranda inclina e afunda, lentamente, acompanhando a queda. Desaparecem sob o solo.

O cavalo põe-se a galopar, acelerando os galopes. Atravessa o muro e desaparece. Os galopes se dispersam, pouco a pouco, no infinito. O céu se eleva. A terra fecha. O muro se recompõe. A muralha volta a se abrir até desaparecer.

A noite se faz dia e o senhor Manoel Miranda, encantado com seu passeio, adormece.

AUTO-RETRATO II
(P. Klee)

1933.

Klee dará início à composição de um auto-retrato.

Na tela, uma multidão olha para ele.

A multidão põe-se a marchar em sua direção.

Com o pincel,

isola nela um estranho.

Senta-se no seu interior,

pinta-o de dentro.

A essa composição

chamou de “alegoria da estratificação”.

AUTO-RETRATO III

(C. Pertuis)

Chamando a atenção de C. Pertuis para a "realidade externa", a terapeuta solicitou a ele que pintasse uma árvore que estava próxima. Alternando seu olhar entre a tela e a árvore, o senhor C. Pertuis logo cumpriu a tarefa. Então, passou a alternar-se entre a tela e o céu. Pintava navios.

- Onde o senhor está vendo navios?

Para o espanto da terapeuta, o senhor C. Pertuis não se explicou com neologismos:

- Ora, navios navegando entre as estrelas. E continuou pintando.

A terapeuta, com a estranha sensação ter tudo compreendido e de nada ter compreendido, retirou-se.

P. KLEE, *TORNAR VISÍVEL*
(em duas construções anfibológicas)



Feld Rhythmus (P. Klee)

- pintando o campo divergindo -

- diverge o campo a aquarela -

AUTO-RETRATO IV

(P. Klee)

2006. Um visitante parou diante de um quadro pendurado sozinho numa das paredes de uma galeria de arte em Berna. Identificou ali um esboço precariamente emoldurado. Olhava-o de lá. Olhava-o de cá. Buscava o ângulo exato para dali atirar seu olhar sobre o esboço e apreender-lhe tanto quanto possível seu sentido profundo. Posicionando-se nem muito de perto para não afugentar o conjunto da figura ali esboçada, nem muito de longe de modo que perdesse a visão de seus detalhes, o visitante se posicionou à distância exata para que visse o conjunto todo sem perder nenhum detalhe. Viu então alguns volumes sobre um fundo profundo, vazio. Concentrando-se no esboço com um olhar agudo, nosso personagem encontrou nele um sem número de pontos e linhas. O próximo passo lhe foi inevitável: empenhou-se por tentar compreender o que via. Foi assim que reencontrou a filosofia. À maneira de filósofos antigos, se perguntou: como foi que tudo isso começou?

Uma tensão se instalou imediatamente entre ele e o esboço e o repouso que ali havia foi bruscamente interrompido. Sua concentração, no entanto, permaneceu inabalável.

À maneira das querelas entre artistas, uma linha denuncia um ponto insinuando que ele é a mais pura acumulação de energia. Do ponto de vista da linha, tudo começa quando o ponto estoura numa dispersão linear. A linha cogitou também uma tensão entre dois pontos como sendo a origem de tudo. Foi quando um ponto, impaciente, discordou da linha. Afinal, ela era feita dele, quer dizer, da

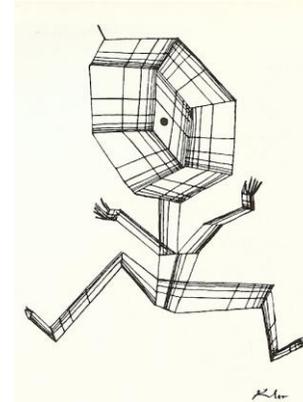
intersecção de um sem número de direções e corresponderia melhor ao momento cosmo-genético de todas as coisas: movimento centrífugo, irradiante do ponto. Argumentou por fim que a linha era, na condição de “puxada lateral” do ponto, o começo dos começos.

Toda essa discussão ocorria em meio a um volume desconcertado. Solto no espaço, replica apontando para um ponto que lhe parecia central: o ponto se desloca e a primeira dimensão criada assim seria a linha. O deslocamento da linha dá lugar à superfície. Quando várias superfícies se chocam, tudo se torna volume. Assustou-se com a profundidade dessa sua explicação. Mesmo assim, prosseguiu: se do ponto de vista da linha tudo começou com o ponto e do ponto de vista do ponto tudo começou com a linha, decido o enigma da maneira mais lógica, pela “puxada profunda”.

O vazio continuou em silêncio pensativo. Estaria reivindicando todo o começo para si?

Sem resposta, o visitante virou-se e foi embora, tenso.

Às suas costas, o esboço continuava multiplicando-lhe os pensamentos:



La fièvre du départ (P. Klee)

AUTO-RETRATO V
(F. Diniz, acerca da série da japonesa)

Caos,
traços e traços -
um penteado de japonesa!

Ele quis dizer...

“duas japonesas”

e... “leques”. Mas não disse. Fez.

Iria dizer...

“lanternas coloridas”

mas não disse...

nada -

(“na enfermaria,
todo mundo não diz” -)

Caos,
traços e traços -
quatro japonesas!

Dizia que!
“sem dizer” -
desvaneceram em cores

sem querer:
crisântemos!

Quase disse: “bambus”

mas não disse...

(“na enfermaria,
todo mundo não diz” -)

nada além de mudos

círculos
hexágonos -
um ramo de
cerejeira!

e não disse:

“carro”, “montanha”. Fez.

(na enfermaria,
todo mundo não diz -)

Caos,
traços e traços -
“uma Japonesa...”

Digo: “Nenhuma”.
Quem disse?
“Ninguém”.

*

*

MÚSICOS, AINDA UM ESFORÇO!

Naquela manhã, o professor iniciou a aula proferindo seus possantes acordes vocais. Dispôs nossos trabalhos sobre a mesa à sua frente e nos disse que precisávamos arriscar muito mais. Para o professor faltava-nos ainda muita ousadia.

Vocês devem inventarrrrr! Inventarrrrr!

Lista de materiais a evitar da próxima vez:

Nada de instrumentos de membrana, de cordas, de sopros.

Metais, somente os mais pesados.

Se forem utilizar instrumentos de teclas, nada de pregos, parafusos, borrachas entre as cordas. Experimentem com outros materiais.

Nada de latas ou chapas de aço.

As cabaças estão, desta vez, proibidas.

Evitem os helicópteros. Ficam bonitos na composição, mas já usamos.

Nada de rádios, por favor.

Atenção à pontuação! Literatura é bem vinda, mas façam germinar. Distorçam, distorçam sem parar.

Os morfemas soam melhor que os fonemas. Na música, linguagem não deve ter o menor senso.

Atenção ao uso de trens. Já utilizamos.

Apitos não!

Turbinas de avião viraram clichês, evitem os clichês.

Evitem motores de combustão e a vapor.

Nada de histórias em quadrinhos.

Maquinas de escrever não pode também.

Nem revólveres, por favor. Nada de tiros de canhão também.

Correntes, evitem!

Pássaros e sapos, não! Já usamos. Se forem usar, a mesma regra do uso da literatura vale para o uso de pássaros e sapos. Baleias pode, mas com moderação. Gostei muito do efeito obtido pelo senhor C. no nosso ultimo encontro. O úúú das baleias cachalote, que ele utilizou, não pode. O úúúú das baleias azuis já são muito conhecidos. Experimentem baleias de outras cores.

Copos e vidros, louças em geral são materiais corriqueiros demais! Evitem!

Evitem transito e outros barulhos de cotidiano! Já utilizamos quase todos. Vale aqui a regra da literatura: distorçam...

Contam-se às dezenas sinos de igrejas nas composições de alguns de vocês. Se quiserem usem. Mas não deixem que eu reconheça. Continuem experimentando.

Se apostarem no acaso cuidado com dados viciados!

As barras de mét'al rangshsh

Os moédsh zschsch e a s zchch

Eee, aôôô

Tóinoóin! Tóinóóôôôôôô!

Seguiram-se acordes e cadências. Quando o professor terminou, esperamos um breve instante para que o último acorde (acho que em quinta

[96]

contorcida com terça distorcida) se diluísse no ar. O professor, em fermata, se foi. Mal esperamos o final de sua explicação e abaixamos a cabeça para iniciarmos os novos esboços, com pressa.

MÚSICOS, AINDA UM ESFORÇO!

(da capo: o céu, o inferno)

Caronte (sombrio): Qual a razão dessa travessia?

Henri: (tenso, tira suas notas do bolso e se explica):

éh ééé a a a a é [pigarro] aa à à à (pigarro-sfz). na realidade: nunca! grrr rrr

p _____ *f* *ppp* _____ *fff*

Caronte: [pigarro] (remadas lentas: rrr-rrr-brrr)

f _____ *ppp*

Henri: digo: éééh (suspiro) a aaa a aa a (pigarro-sfz). rrr nunca! aceiitei

f *p* _____ *fff*

poessschchchssschchchssssia ssssssem voz! e! ssssssem! corpo! nunca!
nuncaaaaa! (respiração ofegante)

Caronte: (inspira profundamente e expira de uma vez só: "hum")

p _____ *f*

Henri: "hum"... (pigarro, seguido de longo silêncio: M.M. ♩ = 40: )

ppp *p*

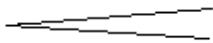
Caronte (tenso): Fala! (seguido de silêncio profundo: M.M. ♩ = 60: )


ppp *fff*

Henri (ainda mais tenso): éh éééh a aaa é (pigarro- sfz) aaaaa


p *fff*

(mais um pigarro-sfz) aaaaaaaa isso: a voz! nunca! êêêêêê (inspiração e)


p *f* *ff* *fff*

eeêeeé aaa aa a aa aa a iii ii i i i

f *fff*

||: oôô uúúúúúú schschsch a o e iôôô a á ã áa aêiô oó óó: ||

p *fff p* *fff*

ommmmmmm é e e ê õoióim

pp *p*

-

(pigarro-sfz, suas notas caem ao fundo da barca; Henri e Caronte afundam em seguida: *fine*)

[100]

FUGA

? : .
.: ?
? : ...
... : !
! : ?
? : ?
... : ?
? : ...
... : .
? : ?
.: ?
? : .

LEMBRANÇA DE UM ENTOMÓLOGO

Que espécie de grilo é essa?

Uma espécie nova?

Depois da imersão etílica,

quase identificado,

sob o microscópio apenas seus genitais

examinados.

Foi com eles que se respondeu:

Orthoptera: Grylloidea: Phalangopsidae: Luzarinae.

DESSINCRONOSE

O senhor Ivry, naturalista com senso de observação apurado, tendo classificado inúmeras plantas com seu amplo conhecimento sobre estames e pistilos, concebia-as como representantes de uma chave taxonômica gigantesca com ornamentos que se multiplicavam a cada volta que dava com ela nos jardins pelos quais passava. Sua vida era, em grande parte, coletar e catalogar plantas, livrando-as das trevas do anonimato e do abandono nos jardins sem nome. Enquanto isso, os jardins, inominados, floriam.

Certo dia, foi arrebatado por uma constatação radiante penetrando sua mente como uma flecha a uma maçã, partindo-a em dois. Ele se deu conta de que certas flores, bastante exatas, apresentavam ritmicidade notavelmente regular, pelo fato de abrirem e fecharem em determinadas horas do dia segundo ciclos circadianos, independentemente da variabilidade das condições climáticas e das proporções de claro e escuro no correr dos dias. Eram comparáveis aos relógios mecânicos convencionais com a diferença principal de que eram bem mais antigas do que eles. Logo, pensou que foram concebidas para lhe indicar as horas. Pensou também que guardariam os segredos do misterioso mecanismo do tempo biológico e físico. Outras flores, menos perfeitas e, portanto, anexatas, tinham sua abertura e fechamento sujeitas à variabilidade das condições climáticas e das proporções de claro e escuro no correr dos dias. Estas, pensou, deveriam ser degenerescências das primeiras.

Percorrendo os jardins com um enorme saco de coleta e sua pesada chave taxonômica, já não precisava mais de relógio mecânico para consultar o

tempo. A natureza estava ali à sua disposição, com seus ponteiros florais, marcando-lhe as horas. A sensação dessa marcação era acompanhada de uma vontade irresistível de coletar as plantas para levá-las ao seu laboratório onde, burilando estames e pistilos, procedia a confirmação e o desenvolvimento das chaves taxonômicas. Cumprida a tarefa de classificação, isolava as flores exatas das flores anexatas e as mais exatas das exatas do conjunto das exatas, hierarquizando-as segundo o grau de exatidão cronobiológica. Nosso naturalista tinha a esperança de preencher o topo cada vez mais alto da hierarquia de exatidões cronobotânicas com outras plantas que seriam encontradas por ele após algumas rondas suplementares, com molhos de chaves taxonômicas, por outros jardins.

Se estas flores exatas precederam, na arte de marcar o tempo, a espécie à qual ele pertencia, elas poderiam lhe revelar os segredos dos ritmos naturais já que provavelmente o tempo estaria nas fundações dessas arquiteturas vegetais, irrigando sua curiosidade científica e, quem sabe, todos os seus esforços poderiam resultar em contribuições valiosas ao desenvolvimento da Ciência e, a ele, uma merecida sina de glória como reconhecimento pelo seu esforço e por sua vontade de saber. Aconteceu à sua mente a idéia engenhosa de criar um jardim com nome, exato como um relógio, a partir da ritmicidade de flores exatas: um laboratório de cronobotânica. E assim ele o fez. A esse jardim ele chamou de “Relógio Floral”.

O senhor Ivry passou, pouco a pouco, a olhar até mesmo para um *bouquet* com se olhasse para um relógio. E, para um relógio como se olhasse para um *bouquet*. Para as pessoas comuns, pelo menos dois. Mas, na sua percepção de agudeza científica, tratava-se de uma coisa só apontando como seta para uma

carreira brilhante. O mecanismo do tempo encontrou sua outra metade na chave taxonômica desse naturalista e esta unidade pareceu-lhe uma revelação: o mundo floria de hora em hora, de meia em meia hora, talvez a cada dez minutos... De qualquer maneira, exercitava-se cada vez mais obstinadamente em descobrir as horas a partir da abertura e fechamento das flores e os minutos em função do ângulo de abertura e de fechamento dessas flores. Acreditava que os ritmos das flores exatas correspondesse ao tempo cronológico tal como o via nos relógios à sua volta. Chegou a pensar que o tempo floral poderia corrigir eventuais imprecisões dos relógios mecânicos convencionais.

Metodicamente, passou a organizar seu novo jardim como se fosse, de fato, um laboratório a céu aberto. Primeiramente esquematizou-o em papel, prevendo cuidadosamente a disposição das flores na extensão de um espaço circular, na forma de relógio. Levando em consideração o momento do dia em que as flores abrem e fecham, ele fazia corresponder cada conjunto floral à posição correta correspondente, segundo a marcação das horas num relógio convencional. Depois da planificação cuidadosa, transportou o esquema para seu jardim. Ele já pensava em descobrir o que diferia realmente uma flor que abre em determinada hora da que abre na meia hora seguinte das que abrem nos dez minutos que se seguem... Mas esse seria um grande salto a ser dado após percorrer uma fila de pequenas e saltitantes investigações.

No início, tudo corria como o senhor Ivry esperava. As flores abriam e fechavam nas horas determinadas pelos seus planos. Mas, com o tempo e com o depuramento de suas observações, constatou que o “Relógio Floral” desacertava aqui e ali. Trocava as flores umas pelas outras e também de lugar. Para seu

espírito de homem de ciência, era uma questão de tempo para que resolvesse essa teimosia das flores em discordar das horas.

Todas as vezes em que procurava tornar seu jardim o mais exato possível, o “Relógio Floral” teimava em desacertar, mais cedo ou mais tarde. Algumas das flores, mal-criadas, se recusavam a abrir, se alternando em pequenas rebeliões que o contrariavam a ponto de ele eliminar algumas das rebeldes de seu jardim e substituí-las por flores que considerava mais exatas. Estas, por sua vez, logo entravam em discordância com os relógios à sua volta. Sucedeu-se à primavera o verão, o outono e o “Relógio Floral” começou a colocar desafios cada vez mais árdusos ao senhor Ivry. As flores de diferentes espécies floriam em épocas diferentes do ano, os indivíduos no interior de cada espécie tampouco floriam exatamente ao mesmo tempo. Nem mesmo abriam e fechavam com a sincronicidade que desejava. Tudo isso fazia o conjunto atrasar com o passar do tempo até que o jardim inteiro parou logo no início do inverno permanecendo assim, parado, durante toda a fria estação. Nosso naturalista desacelerou junto, em melancolia profunda. Apesar da regularidade de seu jardim ter sido duramente atacada pelo frio e de o senhor Ivry se encontrar exausto com as incansáveis correções, continuava inteiramente voltado para o planejamento de um “Relógio Floral” mais acurado e, paciente, aguardou o início da primavera.

Durante todo o inverno as chaves taxonômicas e as múltiplas combinações florais floriam radiantes através dos seus esquemas ao mesmo tempo em que o deixavam triste pela lembrança de seu relógio parado lá fora, coberto de neve. Chegando o degelo e então a primavera, os jardins explodiram em cores vivas. No entanto, ele voltou ao seu jardim, que via em preto-e-branco, pois agora estava mais do que nunca desconfiado das flores. Enquanto outros

[106]

jardins, inominados, florião, o “Jardim Floral” continuou apenas contrariando o senhor Ivry, teimando em marcar as próprias horas.

LEMBRANÇA DE UM HERPETOLOGISTA

Velho frasco -
Mergulhei uma rã.
Para sempre.

RITMOLOGIA DE UMA AULA (PARAS)SIMPÁTICA
(do ponto de vista de um recurso didático)

O teatro é (deve ser) o que seja capaz de fazer o espectador pedir:

- Dê-me um bilhete para mudar de vida.

O teatro é, deve ser: 1 bilhete para mudar de vida. (Gonçalo M. Tavares)

Se fosses um cão de rua recolhido por variáveis desconhecidas, em seguida alimentado, guardado num canil por horas intermináveis, ouvindo uivos de outros cães que aguardavam um destino espantado. Se fosses então conduzido a um ambiente suntuoso e disposto sobre um tablado no centro de um anfiteatro e passasses ao centro das atenções, talvez ficasses ligeiramente desorientado com a perda da antiga rotina e, ainda, sem compreender bem os ritmos de tua platéia. Passarias, talvez, pelo medo de um jovem ator estreante quando sobe ao palco pela primeira vez. Mesmo assim, talvez, abanasses o rabo para a platéia lançando um olhar de alegria ansiosamente contida, envolvida por uma dúvida sombria e indefinida.

Se, nessas condições, fosses bruscamente imobilizado e amarrado numa bancada e um desconhecido, após se exprimir longamente numa língua estranha, anunciando a grande equação em números e letras, te injetasse uma substância nos vasos sanguíneos e, subitamente, espumasses em convulsões, ininterruptamente e, com a visão turva, sentisses a garganta fechando até sufocares. E se, devolvendo-te o ar, o estranho se transformasse em teu protetor divino e te injetasse tranqüilidade e sono, sentirias um grande alívio e, deliciosamente entorpecido, desconfiaras de que tudo não passou de algum mal

entendido que não conseguistes desfazer. Mas se, consciente, ainda que não conseguindo acordar desse sono, no auge da embriaguez em que sentes ondas de êxtase percorrendo teu corpo inteiro, presentisses uma promessa de felicidade se misturando aos calafrios evocados pelas imagens da rua, das brigas, dos coitos inesperados, das longas jornadas sem rumo, do pôr-do-sol que te dizia a hora de procurar um canto para dormir: dormes irisado em luar, envolvido pela brisa da noite. Profundamente.

E se, nesse momento, eterno, fosses acariciado com um bisturi e tomasses um choque, toda a pele contraindo em taquicardia e, mais profundamente, as contrações quebrando-lhe os dentes e os ossos, tu quisesses, num instante de lucidez aguda, que alguém da platéia se atirasse à frente e dissesse alto “basta”! Mas, e se isso acontecesse e entre esse alguém e teu corpo se impusesse um sinal de equivalência como uma parede impenetrável? E se esse alguém falhasse e não conseguisse emitir nenhum som? Então, terias acreditado ter sido tudo muito necessário a algum grande propósito e terias vivido o personagem que te foi designado até dele não mais te distinguires. A equação didática estaria sendo resolvida ao mesmo tempo em que abrisses os olhos a estes olhos ansiosamente atentos à resolução. Tua vida é a variável decisiva. Nada além de rumores longínquos: aproxima-se o fim da resolução... Mas se, no momento em que se entrelaçavam tu e as outras variáveis, as linhas do livro didático que representavas sem saber, alguma suspeita de incompatibilidade e o público, aterrorizado com a falha insuportável, começasse a clamar infatigável para que tudo se repetisse uma segunda vez e quantas vezes fossem necessárias até que representasses bem teu papel. Se se repetissem sem interrupções os sintomas que te foram designados pelas linhas objetivas, agora

[110]

com mais intensidade do que antes graças ao uso das drogas mais frescas, tu e a solidão em linha retilínea:

silêncio.

Sereno e com olhos esbugalhados te verias livre desse estranho papel que falhastes em representar desde o início. De todos os presentes, fostes o único que aprendeu essa lição de farmacologia por dentro. Mas tudo teria sido magnífico não fosse teres experimentado, na crista de um instante eterno, que tudo não passou de um sonho sombrio. Não terias desfrutado dessa lição o quanto merecias, pois o que te restarias não seria mais possível recompor. A grande equação continuou sem resolução, pairando sobre teu cadáver, como uma armadilha tensa à espreita, em fúria silenciosa.

LEMBRANÇA DE UM BOTÂNICO

No início da primavera
uma gema em folha
tão rudemente adormeceu
em exicata.

SINTOMA DE PROGRESSO

Aquelas codornas nasceram, foram alimentadas e cresceram segundo as vantagens do cativeiro: jejum de duas, quatro, seis horas; depois, de vinte e quatro e quarenta e oito horas. Elas serviram ao Progresso através de um importante estudo. O pio era irritante. Por outro lado, suas taxas de glicemia eram muitíssimo valiosas. Transformadas em belos gráficos, olhávamos para suas linhas, examinando-as em transe, distinguindo as curvas umas das outras. Estávamos tão embriagados com beleza das linhas e das cores que já pensávamos vivamente no futuro!

PROFESSOR NIETZSCHE, AVALIADOR

- Oito letras. Sr. Darwin.

- S

- Éh: ○ . Sr. Lamarck.

- L.

- Éh. Não tem L Sr. Lamarck: ○ . Sr. Darwin.

- Ç.

- Ah! Sr. Darwin! Não tem Ç: | . Senhor Lamarck.

- O.

- Um. Sr. Darwin.

- N?

- Ali. Um. Sr. Lamarck.

- T.

- Um. Sr. Darwin.

- R.

- Ah! Sinto muito! Letra R não tem: / . Sr. Lamarck.

- L.

[114]

- Já foi: | . Passa a vez. Sr. Darwin.

- Éh...

- Quinze segundos Sr. Darwin.

- Éh... espera! Passo.

- \ . Sr. Lamarck.

- Hum: passo.

- / . Sr. Darwin.

- A.

- Um. Sr. Lamarck.

- D.

- Não tem D: \ . Sr. Darwin.

- Ahn... P.

- P. Um. Sr. Lamarck.

- C.

- Um. Sr. Darwin.

- G.

- Não tem G: / . Sr. Lamarck.

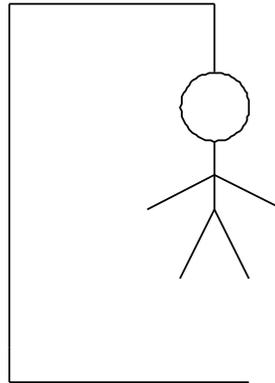
- Q.

- Também não tem Q: \. Sr. Darwin.

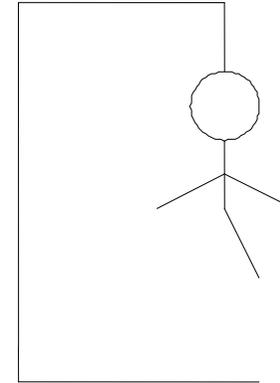
- F!

- Sinto muito Sr. Darwin.

Sr. Darwin:



Sr. Lamarck:



POT_NC _ A.

- O senhor está reprovado. Prossiga Sr. Lamarck...

DESCONVERSA

Alguém em 30°02'08,31"S 51°13'00,40"W diz a outro alguém em 30°02'08,31"S 51°13'00,36"W: tu que buscas a verdade, saiba que a verdade é que cadacomoquando desta folha viva é mais valiosa que todo teu conhecimento. Ela se exprime sem saber, sem volteios e com matizes de verde comoquandocada passagem sutil no teu desconhecimento. Ó grande folha, tens alguma objeção?

Formigas se apressaram em levar a folha embora:

30°02'08,30"S 51°13'00,40"W - 02'08,30"S 51°13'00,39"W.

30°02'08,31"S 51°13'00,40"W: Que ousadia! Como se atrevem?

30°02'08,31"S 51°13'00,40"W interroga 30°02'08,30"S 51°13'00,39"W: Ó pequena folha!

Pequena folha: 30°02'08,30"S 51°13'00,39"W – 30°02'08,30"S 51°13'00,40"W.

Ninguém entre 30°02'08,29"S 51°13'00,41"W, 30°02'08,32"S 51°13'00,41"W, 30°02'08,33"S 51°13'00,43"W e 30°02'08,31"S 51°13'00,35"W diz: tu que buscas a verdade, saiba que ela está se movendo por caminho nenhum aquiagora a cadacomoquando sem saber, com matizes de verde e cem pés que pisoteiam teu conhecimento sem querer.

PROCURA-SE UM CRÍTICO DE ARTE SEVERO

É sabido que no Templo do Louvre (o uso da palavra “Templo” se justifica ainda mais quando sabemos que se trata da *Salle des États*) repousa, mais serena do que nunca, com um sorriso de esfinge e numa espécie de aquário a prova de balas, em condições de umidade, temperatura e luminosidade estritamente controladas, a belíssima Mona Lisa. Mas, sob estas condições, pretendem conservar sua beleza nessa ilusão de originalidade de tal maneira que ela se suspenda sobre qualquer criatura que passe por ali como um zepelim sobre a cabeça de uma formiga.

Muitos alguéns querem ter uma cópia do grande zepelim. Eles se multiplicam mundo afora, cada um com uma cópia dele à sua maneira, flutuando com seus balõezinhos em cordinhas seguradas por mãozinhas travessas. Duchamp, Dada, Warhol, Freud (que se ateuve menos ao grande zepelim que à relação de Leonardo com sua mãe, mas nem por isso deixou de ter criado seu balãozinho fabuloso), Picabia, Hervé le Tellier *et cetera* e os ilustres MOHEN, J. P.; MENU, M.; MOTTIN, B. *et alii* passeiam alegres com seus balõezinhos engenhosos sempre ameaçando de cortar a cordinha com a tesoura na outra mão.

No entanto, os senhores e as senhoras *et alii*, levando muito a sério a brincadeira, fizeram os seus balões em laboratório à imagem e semelhança do grande zepelim, utilizando técnicas muito modernas, muito avançadas.

Foi quando os *et alii*, flutuando com os demais e achando a brincadeira dos *et cetera* sem graça e engenho, cortaram a cordinha dos seus balões e

[118]

gargalharam. Viram-se então somente alguns dos balões elevando às alturas para de lá estourarem em fogos de artifício, ofuscando os outros balõezinhos. Os *et cetera*, boquiabertos, aplaudiram e esclamaram vivamente: bravo!



Marcas de identidade, de tempo, de dissolução



Nuvem de pontos coloridos



Rede de fendas oblíquas



Esforço tangencial

CONSTRUÇÃO CÍCLICA

nada é mais anexato e agudo que tua finitude)

abra os ouvidos dos teus ouvidos, abra a alma da tua alma, abaixe, ajoelhe e diga

PAINOSSOQUEESTAISNOCÉUSANTIFICADOSEJAOVOSSONOMESEJAFEITA AVOSSAVONTADEASSIMN
Paternosterquiesincaelissantificeturnomentuumadveniatregnumfiatvoluntastuasi
ATERRACOMONOCÉUOPAONOSSODECADADIANOSDAIHOJEPERDOAINOSSASOFENSASASSIMCOMON
cutincaeloetinterrapanennostrumquotidianumdanobishodieetdimittenobisdebitano
ÓSPERDOAMOSAQUELESQUENOSTEMOFENDIDOENAONOSDEIXEISCAIREMENTAÇÃOMASLIVRAINOS
strasicuetnosdimittimusdebitoribusnostrisetnenosinducasintentionemsedliberan
DOMALAMÉM
osamaloamen

obrigado meu Deus por mais esse espantoso dia em que abristes os olhos dos meus olhos, em que abristes os ouvidos dos meus ouvidos, em que abristes a alma da minha alma que se eleva e diz: obrigado meu Deus por mais esse maravilhoso dia quando me dissestes abra os olhos dos teus olhos

(numa procissão infinita

É ela! Ela vem com o sorriso vasto para te envolver em seus braços!
Para te acariciar com um beijo vertiginoso a

f
u
n
d
a
n
d
o
m
i
r
o
c
o
p
s
c
i
c
a
e
n
o
i
n
t
e
r
i
o

r
d
a
T
E
R
R
A

SETE FUNÇÕES PARA O “EU”

I. subjugar

Eu
eU

II. ondular

e e u e e
e u e u e e e u e u e e
e u e u u e u e u u u
e u e u e e u e u e e
e u u u u u u

III. assombrar

U
U
UUUEUUU
U
U
U

VII. vibrar, inverter

e)

eEe

EeE

eEe

uUu

UuU

EeE

uUu

EuEuEUeUeUe

e E e

E e E

e

E

U

U

e

e

E

e E
(u

UMA
got a
tr a
n s

l

u

c

i

d

a

v

i

r

m (ar)

DIVERGÊNCIA

um (a)
relâmp(som bra)ago
l(cor)ongi(re)nq u o
i (p e l o) d(o)
c am p(o)
e scur (o)

(

a negação conduz ao conhecimento (budismo Tendai)

a afirmação à negação e ao resto

(abro e fecho parêntesis e com letras maiúsculas DEDICO-LHES ESSE POEMA)

lisonjeados: (())

(aguardamos agora que uma traça venha nos buscar

Leveza Terrena -

Quantos milhões de anos de aprendizado
para que respondesses aos teus algozes belicistas -
apenas com esse crisântemo.

Com que delicadeza absorvestes os açoites
de chicotes de peles -
nessas formas e cores,
lembrando-se deles como flores de pessegueiros.

,

“O Sr. ’ levant’

a’

sch’

! ’ oh!’

!’

!’

a v’

m’

! e’

le’

v’ai’

!’

’tomb’

and’

o’h puf! pl-oc’

!’

,

‘

‘

’

como se nada tivesse acontecido...”

V a V V a r
v a V v a r
V a w a r
v v æ r
v v æ r
w a r
m w cul
e w pus
r v cre
g v tidão
u v as
l v as
h v as
a v a
m v a
na v a
va v a
va v a

MANIFESTO

Se eu
fosse
solicitado a
escrever

UM

*******MANIFESTO SOBRE A ESCRITA*******

escreveria

pela escrita

- 1) manifesto! e
- 2) faria cara feia.
- 3) passaria logo para o próximo item
- 3.1) para continuar escrevendo.
- 4) Mas antes te diria:
 - 4.1) Tu não precisas de UM!
- 5) Já?
- 6) Outro?
 - 6.1) Tu preferes este ao anterior?
- 7) Qual será teu próximo texto?

[134]

- 8) Estás certo de que aquele texto era teu?
- 9) O texto do item 5? Não gostas mais dele?
- 9.1) O texto do item 6? Nem deste?
- 10) Tente novamente.
- 11) Isso nunca vai terminar!

em seguida...

(porque não se trata de uma questão moral, mas de ritmo)

correria

na ponta dos pés

sem fazer

MUITO (psiu!)

barulho

para

o

próximo

TEXTO

Texto?

Um texto se faz com texto.

Um texto se faz contexto.

Contexto se faz com texto.

“Com texto” se faz com texto.

“Com texto” se faz contexto.

Contexto: texto.

Texto: contexto.

Com texto?

Contexto?

Contesto!

Contesto?

Texto.

[esse texto me propõe. Digo “eu proponho este texto”
(quem disse isso?) -
eu disse que “não nos repetiremos sem propor outro –
tu, eu, texto”].

ESSA PÁGINA

em branco

agora,

nem tanto.

[138]

trans-
lúcida

congestionada, vazia

aguda, (in)exata

me desafia

com seu

[140]

sem querer

e

sem cérebro

envolve o meu

sem um gesto

se quer

põe

o

uni -
verso

em rot -
ação.

Inunda o mundo -
a vida

com giros de -
presente.

“ousas arracar-me uma palavra?”

I.

drrrr prra trra **prra** trratata trra **papa**

pa

drrrr trrra

m (boca fechada)

drrr trrr **tata**

ta

ta

ta

m

drrr trrr**a**tata

óhan

haha **ha**hahaha **há** **haha** **há** **haha**

iô iô

aô

m (boca fechada)

ioio

aô

aô

m (boca fechada)

[142]

iô **ioioio** ao ao ao ao ao

aô aô aô aô

vrrr

vrrr

vrrr

íó

ui

uiu

UuuUuu

iuuiiu

páh

II. [para duas vezes]

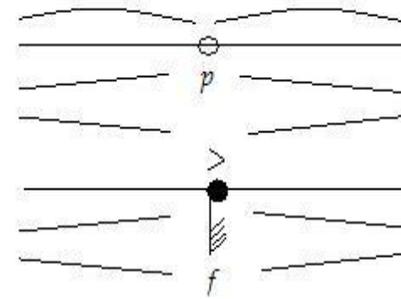
1.aaaaaa aaaaaa

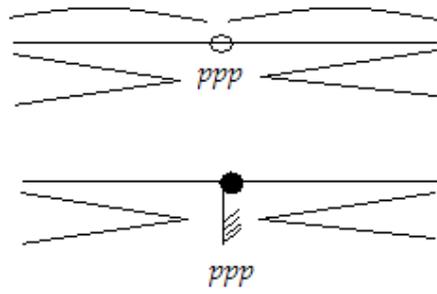
2. aaaaaa aaaaaa

1. tppa

2. tppa

RAREFAÇÃO EM TESE







DESPEDIDA

Folhas
chov

u
s

o

o

e

s urfando

pelo

vento

ca

!

e

z

e

l

o

e

PARTIDA

Deixando-me perdido no deserto

voltando ondulando -

contorcendo tatalando -

a mudez do inverno: vagando sobre o mar.

(DES)ESTRATIFICAÇÃO
(estudo do ritmo entre pausa e silêncio)



REVERBERAÇÕES
(construção anficológica)

No jardim japonês reflete(m)
a lagoa o arco a menina
as carpas as algas
nas nuvens.

TRÍPTICO

Fuga de vermelhos -
incandescência.

Anoitece.

Refletem silenciosamente -
a lua, as nuvens
e eu.

Na solidão do mar
a jubarte, os arenques -
Ode Marítima.

DO MUNDO AO MUNDO

Ah, em matéria de mundo -
quem precisa de volteios?

Chove.

Aqui, agora.

luzesas
l u z e s
a s l u z e s a s
l u z e s p a r t i d a s
a s l u z e s p a r t i d a s
a s l u z e s p a r t i d a s
C O N S T E L A M
p a r t i d a s
i d a s
a s
l u z e s
p a r t i d a s
i d a s
a s l u z e s
a s l u z e s
a s l u z e s
i d a s
a s
l u z e s
i d a s
p a r t i d a s

PENSAMENTO

Tocas meu corpo
com tua mais alta razão
quando pensas os grãos do deserto
percorrendo teu cérebro
em circunvoluções atmosféricas.

Tocas-me profundamente
a pele
sem nela se deter,
a espinha -
sem saber.

Penstras meus poros
com tuas mãos finas
de dedos efêmeros
quando balanças as árvores -
sem motivo.

Tocas-me desinteressadamente
rodopiando as folhas.

Zunes em meus ouvidos
quando sacodes os mares,

[162]

tropeçando nas ondas,
experimentando suas geografias -
sem interrogá-las.

Quando pensas em mim dessa maneira
movendo as nuvens,
cobrindo a lua,
minha sombra
desaparece.

Quando pensas meu corpo
tocando-o em ruínas,
pó e transporte,
sem disso se dar conta,
mergulhas em minha razão.

É quando eu e tu
nos damos as mãos
e vagamos com a poeira.
Invisíveis.

Agora
pensamos
em silêncio,
topando de vez em quando com as frestas de uma janela.

Então sussurramos um o outro
o que tínhamos em pensamento.



Bispo em caixa

DA CAIXA DO BISPO

Encontrei um bispo numa caixa na Catedral de Pisa.
Do silêncio, o bispo meditava sobre o futuro desse Templo.
Que abrigava Galileu e Pisano. Que faziam o mesmo.
Daquela instante murmuraram: “nós estou em ti estás nele estamos neles”.
Abençoado, parti.

escrevo)

parti -

ndo.

a ti:

ido.

inútil a:

ondul -

ar.

secando

infini(tiv)amente em

alegres

epitáfios

(de epitáfios

AULA DE REDAÇÃO²

Aprender a escrever, pela escrita, de dentro do traço: correndo no papel, tingindo-o com sua cor, embebido em cheiro de papel com tinta. Aprender a escrever entranhando-se na escrita, em seu silêncio impessoal, interrompido por chiados sem sentido. Pelo ditado insistente, do interior do verbo. Pode-se chegar, numa aprendizagem pela escrita, a viver a moral por dentro, em estado ideal, na tinta, em consistência porosa, de dentro para fora, mudo. Pode-se chegar, numa aprendizagem pela escrita, a desconhecer a língua, inscrevendo-se em sua profundidade físico-química. De maneira incomparável, lá nos poros do papel, afundando, destroçando microfibras. Uma aprendizagem assim, pela escrita, não se ensinaria nem se avaliaria, mas nos grudaria em poesia.

² Da pedagogia de João Cabral de Melo Neto.

ASCENÇÃO

Atravessando o espelho do lago
um peixe voa alto -
estremecendo a lua
dançando (com) as estrelas.

DESCENSÃO

Aqui
no Mar de Hematita
a Nau Lunar - Absoluta,
diverge no meio da noite -
Água-Marinha.

Arrasta
constelações
microscópicas.
Chove Feldspato -
em sombras
líquidas.

Arpoa!
a Distância Abstrata
com teu sentido marítimo, embriagado.
É a hora dos cinzas deslizarem nos redemoinhos
em gretas vertiginosas
dos abismos em leque
pelas guelras do
Oceano.

[172]

Agora

descemos, oblíquos,

pela garganta do mundo,

tal como um naufrágio afundando lenta-

mente pelo penhasco ao Universo

em Onix.

Somos UM

arranha-céu elevando

em sentido inverso, ao céu do Mar,

perfurando a via-láctea como sombras de abóbadas eternamente -

noturnas -

Infinitos.

É a hora eterna,

o Mar Imenso

estala: Silêncio.

Gritos soturnos

estremecem com estalidos

a Distância Absoluta:

é o chamamento

das águas

ao Fundo

da Imensidade Imensa

da Alma dos Abismos.
O corpo achata extasiado,
Incomensurável -
Diamante Negro
Inatual!

AURORA

Sol crescente, o dia acordou.
Quando saí ao convés
surpreendi dois atobás acrobatas
rodopiando -
saudando o dia.

O mar fazia poesia
no casco do barco -
com ondas
vagabundas.

A brisa esculpia
com mãos invisíveis -
o arquipélago.

Na rocha um caranguejo -
meditando.

De boca aberta,
não disse nada.
Apenas balancei com o barco -
rodopiando, vagabundeando: meditando.

CONVERGÊNCIA

Chove.

Uma gota agarra-se noutra gota.

Gotejam uma dentro da outra

sem motivo, sem vontade: delicadamente.

[176]

FLUIR

Eu rio -
eu: Rio.

REPRESENTAÇÃO



Rythme sans fin (R. Delaunay)

(...) r(itmo)ep(or (to(to(to(to(toda)da)da)da) parte)res(em fim)ent(abstr)ação (...)

PASSAGENS

Olhando o abacateiro pela janela
vejo meu reflexo.
Como o tempo passa!
disse a uma folha
que despencou logo em seguida.

DO TEMPO

O doutor Philippe acertava rigorosamente os relógios que ocupavam toda a extensão de uma das paredes de sua sala. O primeiro relógio acertava pelo segundo, o segundo pelo quarto, o quarto pelo décimo, o décimo pelo oitavo, o oitavo pelo sétimo, o sétimo pelo sexto, o sexto pelo terceiro, o terceiro pelo nono, o nono pelo quinto.

O ano é 2014 de 2006, na primavera do verão, precisamente em setembro de dezembro, sendo da quinta-feira uma segunda-feira, às duas horas das cinco horas da tarde. Foi quando o Tempo se deslocou das duas horas das três horas da tarde, para as duas horas das cinco horas da tarde para colocar mais um por quê ao doutor: como podes neste vasto tumulto a quem a embriaguez da tua carne disse “somos tu” dizeres “eu”?

Colocada a pergunta, o Tempo moveu-se como enguia daquele instante de setembro de dezembro a janeiro de junho, escorregando de uma sexta-feira de uma segunda-feira para uma quinta-feira de um sábado das nove horas da noite às seis e meia da manhã. Saltou subitamente para a semana seguinte do ano 2016 de 2009, para julho de agosto, numa quarta-feira de uma terça-feira, às quatro e meia das cinco horas da tarde. O doutor chegou com dois minutos de atraso: “eu sou” o que fomos nessa hora de hoje do ano passado desse mês nessa primavera desse verão daqui a três anos do ano anterior. Olhou para seu relógio de pulso. Estava na sua hora de dormir, caminhou para sua cama e adormeceu. Sonhou que o segundo relógio se acertou pelo primeiro, o quarto pelo segundo, o oitavo pelo terceiro, o sétimo pelo quinto, o sexto pelo terceiro, o nono

pelo décimo. Acordou. Disparou como uma bala para os relógios de sua sala e os acertou na ordem correta: o primeiro pelo segundo, o segundo pelo quarto, o quarto pelo décimo, o décimo pelo oitavo, o oitavo pelo sétimo, o sétimo pelo sexto, o sexto pelo terceiro, o terceiro pelo nono, o nono pelo quinto. Que parou. Desesperado, correu para dar corda em todos os relógios. Acertou o primeiro pelo segundo, o segundo pelo quarto, o quarto pelo décimo, o décimo pelo oitavo, o oitavo pelo sétimo, o sétimo pelo sexto, o sexto pelo terceiro, o terceiro pelo nono, o nono pelo quinto.

Tendo constatado que todos os relógios estavam corretamente acertados e funcionando, tranqüilizou-se e, pontualmente, adormeceu. Acordaria na hora seguinte para voltar a acertar os relógios. Nesse intervalo, sonhou que o quinto relógio escorregou para dentro do nono, o nono para dentro do terceiro, o terceiro no sexto, o sexto no sétimo, o sétimo no oitavo, o oitavo no décimo, o décimo no quarto, o quarto no segundo, o segundo no primeiro. Que desapareceu. Acordou ofegante antes da hora prevista, deslizou novamente para a sala e gritou aborrecido para o Tempo: louco! saia já da minha casa!

Deu corda nos relógios e acertou-os de dois em dois. Subitamente veio-lhe um pensamento em taquicardia: como sincronizarei os tiquetaques? Deu um salto para trás atirando-se no quinto relógio e, deslocando-lhe o pêndulo, seguiu para o nono e soltou o pendulo do alto quando o pendulo do quinto relógio invertia seu movimento. Voou para o terceiro, para o sexto, para o sétimo, para o oitavo, para o décimo, para o quarto, para o segundo, para o primeiro, até sincronizar todos os tiquetaques. Quando terminou, se deu conta de que os tiquetaques estavam novamente assíncronos e, ainda, que os relógios precisavam de novo acerto. Começou tudo de novo. Acertou, sincronizou os tiquetaques num piscar de olhos.

Quando terminava de sincronizar os pêndulos, os tiquetaques se desencontravam e os relógios necessitavam ser acertados novamente. Reiniciou o ajuste dos relógios mas, antes que terminasse, exausto, caiu no sono. Na hora exata.

Doutor, os relógios estão de partida, vieram se despedir do senhor, disse o Tempo. O doutor deu um pulo, correu para a porta: não! Dando-se conta de que fora apenas um sonho, foi acertar novamente os relógios. No entanto, os ponteiros sumiram. O doutor, escorregando para as duas horas da hora anterior, sendo que uma delas se sobrepunha à hora subsequente, encontrou o Tempo e exigiu que lhe devolvesse os ponteiros roubados imediatamente. O Tempo recuou para as três horas das cinco horas da tarde do dia anterior. O doutor fez o mesmo, passando a perseguir o Tempo implacavelmente, sem perdê-lo de vista. O Tempo fugiu mais rápido, de uma estação à outra, recuando dois anos do ano anterior para o verão da primavera, numa quarta de um domingo. O doutor, mais lento, se defasou em dois meses. Perdeu o Tempo de vista.

Os relógios precisavam ser novamente acertados e os pêndulos sincronizados. O doutor, lembrando-se disto, disparou para 2014 de 2006, mergulhando na primavera do verão daquele ano, em setembro de dezembro, sendo uma quinta-feira de uma segunda-feira. Olhou para o relógio, são duas horas e cinco minutos das cinco horas e dois minutos da tarde. Para sua surpresa, encontrou os relógios agora novamente com os ponteiros. Aliviado, acertou o primeiro pelo segundo, o segundo pelo quarto, o quarto pelo décimo, o décimo pelo oitavo, o oitavo pelo sétimo, o sétimo pelo sexto, o sexto pelo terceiro, o terceiro pelo nono, o nono pelo quinto. Sincronizou os pêndulos. Terminada a tarefa e tendo fracassado novamente, ainda que na hora exata, dormiu. Sonâmbulo, sonha entre o sono e a vigília, embalado pelo seu destino.

ENTRE O BEM E O MAL

O Sol nasce, poente.
As Nuvens vagueiam sobre o Abismo,
O Bem atravessa o Vale da Felicidade
à procura do Mal.
Para expulsá-lo da Terra.

A Lua brilha, crescente.
O Vento inspira sob o Abismo de Estrelas.
O Bem atravessa o Vale da Felicidade
à procura da Liberdade.
Para levá-la à Terra.

O Sol nasce, poente.
As Nuvens choram sobre o Abismo,
O Bem atravessa o Vale -
Sombrio
à procura do Juízo Final.
Para disseminá-lo pela Terra.

Pode ser que o Mal esteja do outro lado -
do Arco-Íris.

A Lua brilha, crescente.
O Vento expira sob o Abismo,
De constelações que contemplam -
o Vale, os ossos e a Terra Úmida.

O Sol nasce, poente.
Ergue-se como Fornalha sobre as Nuvens.
Desenham no Abismo sua outra Metade.
O Vento inspira
ossos de silte.

O SONÂMBULO

Estava deitado sobre a areia contemplando a noite.

Pensou: vou passear, volto amanhã pela manhã.

Com o olhar fixo no horizonte,
pôs-se a marchar em linha reta,
nu e em silêncio
em direção às ondas do mar.

Imergiu na noite,
na lua,
nas estrelas.
Oceano.

Retornou
invisível
misturado ao nevoeiro
sussurrando entre as ondas.

PRIMAVERA

Eles vêm Elas vão
pisoteando o mundo -
ela, cala.

Eles vão Elas vêm
para não perderem a hora -
ela, eterna.

Elas vêm Eles vão
para não perderem o dia -
ela, indiferente.

Elas vão Eles vêm
para não enlouquecerem –
ela, inspira.

Eles vêm Elas vão
para não morrerem –
ela, transpira.

Eles vão Elas vêm
para não perderem a hora -
ela, expira.

Elas vêm Eles vão
para não perderem o dia –
ela e o sol.

Elas vão Eles vêm
para não enlouquecerem –
ela e a lua.

Eles vêm Elas vão
para suportarem -
ela, orvalha.

Eles vão Elas vêm
para não perderem a hora -
ela, cresce.

Elas vêm Eles vão
para não perderem o dia -
ela, de pétalas para o céu.

Elas vão Eles vêm
para não enlouquecerem –
ela: primavera.

DANÇA II

(P. Valéry)

A translúcida nave
de cristal elástico
ondula, contrai, sobe: dança -
em espaço e tempo
alheando -
Oceano.

Eram dois e nenhum,
agora são muitos e ninguém: dançam apenas -
sem querer, inutilmente, vigorosamente.



Persea sp.

LAURACEAE

(arvorejar)

Sr. Pablo: 30°1'50,1"S 51°12'52,5"W 24m.

Laurineae: P. pyrifolia.

Perseaceae: P. punctata.

Laurineae: P. pyrifolia.

Perseaceae: P. punctata.

P. punctata.

P. pyrifolia?

Perseaceae: ???

Laurineae: ???

Perseaceae, Laurineae: ...

Laurineae: P. pyrifolia.

Digo: *P. punctata.*

Digo: *P. pyrifolia.*

P. punctata: P. pyrifolia?

P. pyrifolia: *P. punctata*?

P. punctata: *P. pyrifolia*?

Digo, a *P. punctata*.

Digo, a *P. pyrifolia*?

P. pyrifolia: A *P. pyrifolia*?

Digo: *P. punctata*?

Digo: *P. pyrifolia*?

P. punctata: *P. pyrifolia*.

Digo: da *P. punctata*.

Digo: da *P. pyrifolia*.

P. pyrifolia (da *P. punctata*): *P. pyrifolia*? *P. punctata*?

P. punctata (da *P. pyrifolia*): *P. punctata*.

Digo, *P. pyrifolia*.

Manhã de Março: A *P. punctata*?

A *P. pyrifolia*: punctateio.

A *P. pyrifolia*?

A *P. punctata*: pyrifolio.

P. pyrifolia?

Não. *P. punctata*.

Não. *P. pyrifolia*.

Estão a amputá-la!

O dia está triste –

Sem dúvida.

aqui: agora -
que horas são?
é a hora: que se foi - estava como se
entardecesse
para sempre –

Partiste.

em pálidas multidões – como se

fosse um: quando -
estivesse: como um – estava como se
perguntasse. pelas horas -
aqui: agora
como se fosse um -
Adeus.

CRÉDITOS

A figura da capa corresponde a um fragmento de *Mo-No: Music to read* de Dieter Schnebel. Na *polifonia III* a Villa-Lobos, a referência à fala do compositor sobre *Polichinelo* foi encontrada num relato de Anna Stella Shic, nas páginas 133 e 134 de seu livro *Villa-Lobos: o índio branco*, Rio de Janeiro: Imago, 1989. Em *Fragmento em busca de um discurso especializado (Variações)*, as citações literais de Karlheinz Stockhausen e Walter Smetak e as paráfrases com György Ligeti e Olivier Messiaen foram tomadas de *SEGUNDA-FEIRA DE LUZ*: sobre essa ópera de KARLHEINZ STOCKHAUSEN, roteiro e direção de Thomas Letocha e Henning Lohner, produção: on vision (Inter-Nations), 1988, Vídeo (28 min) [Stockhausen]; *A simbologia dos instrumentos*, Associação Amigos de Smetak, Salvador: 2001, pp. 91, 72, 93, 57 [Smetak]; *Un diálogo*, entrevista concedida a Manfred Stahnke, tradução para o espanhol por Fernando Pereyra, disponível na internet no endereço <http://www.angelfire.com/ct2/deusmedixit/ligeti.htm> (acesso em 8 de abril de 2007) [Ligeti]; *Olivier Messiaen parle d'improvisation*, Archives INA – Matinée de France Culture de 16 dezembro de 1976 [Messiaen]. A iluminura de Martha Barros foi copiada do livro de Manoel de Barros, *Memórias inventadas: a segunda infância*, Planeta do Brasil, São Paulo: 2006. A nota sobre *Chronochromie* de Olivier Messiaen foi pensada com uma entrevista de Messiaen a Claude Samuel no livro desse entrevistador *Permanences d'Olivier Messiaen: dialogues et commentaires*, Paris: Actes Sud, 1999, especialmente a página 131. O texto *Demonologia e ritmologia* baseia-se numa conversa de Messiaen com Claude Samuel em *Olivier Messiaen parle d'improvisation*, Archives INA – Matinée de France Culture de 16 dezembro de 1976. O texto *No trem*, a propósito de *Continuum pour Clavecin*, foi feito com uma cena do filme *György Ligeti*, produção de Artline films, 1993, Vídeo (65 min). O painel *Parade* de Pablo Picasso foi copiado de *PARADE (1901- 2001)*, SBAT, São Paulo: Arman, 2001. O texto *Máquina Musical de Balbuciar* corresponde a uma nota por mim redigida após a audição de *L'ingénuo, pour voix, tuba, cor et électronique* de Stefano Gervasoni (IRCAM, 20 de janeiro de 2006) composta sobre um poema de Toti Scialoja, *La malinconia*. O *Cyclop* (esboço de Jean Tinguely) foi copiado de *Le rêve de Jean: une histoire du cyclop*, concepção e realização de Louise Faure e Anne Julien, produção executiva de *Quatre a Quatre*, 2005, DVD, (57min) [Satellite (77 min.)]. O quadro de Octávio Ignácio foi copiado do livro *Os cavalos de Octávio Ignácio*, Sociedade Amigos do Museu do Inconsciente, Rio de Janeiro: 1978. O quadro *Feld Rhythmus* de Paul Klee, de <http://www.emuseum.zpk.org> (Zentrum Paul Klee) em 6 de abril de 2007 e o desenho *La fièvre du départ*, de seu livro *La pensée créatrice: écrits sur l'art (1)*, textos escolhidos e comentados por Jürg Spiller, Paris: Dessain et Toldra, 1980. O texto *Músicos, ainda um esforço! (da capo: o céu, o inferno)* foi pensado com *La civilisation du papier* de Henri Chopin. A referência a Gonçalo M. Tavares é proveniente de *A colher de*

[196]

Samuel Beckett e outros textos, Porto: Campo das Letras, 2002. As figuras do texto *procura-se um crítico de arte severo* foram copiadas de MOHEN, Jean Pierre; MENU, Michel; MOTTIN, Bruno, *Mona Lisa: inside the painting*, Abrams: New York, 2006. A imagem do quadro *Rythme sans fin* de Robert Delaunay, foi copiada de <http://213.121.208.204/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=3714&searchid=8602&tabview=image> (Tate Gallery) no dia 5 de abril de 2007. A figura de *Persea sp.* foi copiada de <http://florabrasiliensis.cria.org.br/> no dia 8 de abril de 2007.