COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'Tempo da Música/Música do Tempo', de Eduardo Lourenço]

Gilda Oswaldo Cruz

Para citar este documento / To cite this document:

Gilda Oswaldo Cruz, "[Recensão crítica a 'Tempo da Música/Música do Tempo', de Eduardo Lourenço]", *Colóquio/Letras*, n.º 183, Maio 2013, p. 263-266.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

mada Negreiros é, na sua essência, como também todo o projeto modernista. Posteriormente, em 1921, com o conjunto de textos intitulado *A Invenção do Dia Claro*, Almada voltará a essa prática, de novo num hibridismo procurado não só entre a poesia e a prosa, mas também absolutamente interdisciplinar, no diálogo que continua a manter com as outras artes, quer seja a pintura ou o teatro.

Finalmente, no último capítulo do livro, Ângela Varela propõe uma leitura de *Verbo Escuro* (1914), de Pascoaes, e do *Livro do Desassossego*, de Pessoa-Soares. Tratando-se de dois exemplos, na opinião da ensaísta, de «livro-fragmento», o de Pascoaes situar-se-ia «entre o canto-poema e o registo confessional, aproximando-se ainda da fronteira com o verso pela acumulação, mais ou menos previsível, de efeitos retóricos (inovação, enumeração paralelística e anafórica)» (p. 423). O de Pessoa-Soares, mais marcado «pelos ritmos da prosa», agrupa-se em «blocos e parágrafos compactos que se vão justapondo aleatoriamente como folhas de «diário» (lírico, reflexivo, confessional)» (*ibid.*). Numa permanente questionação do género poema em prosa, a ensaísta revê o subgénero *fragmento*, e o *Livro do Desassossego* enquanto livro-fragmento, como uma possibilidade dessa contaminação entre *prosas poéticas* que nalguns fragmentos mais líricos do livro se podem confundir com *poemas prosaicos*.

Este longo ensaio de Ângela Varela é não só um instrumento de trabalho fundamental para todos aqueles que quiserem estudar o poema em prosa, pela pertinência do *corpus* aqui apresentado, como também uma excelente problematização histórica e crítica do mesmo. A título de conclusão, a autora abre ainda portas para outros exemplos mais recentes: Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Luís Miguel Nava são alguns deles. Mas muitos outros nomes aqui poderiam ser lembrados, como o de Maria Gabriela Llansol, outro excelente exemplo de uma poética que continua a reescrever e a recriar este género híbrido, garantindo a hesitação, ou a permanente indistinção, entre a poesia e a prosa.

Paula Cristina Costa

Eduardo Lourenço
TEMPO DA MÚSICA/MÚSICA DO TEMPO
Organização e prefácio de Barbara Aniello
Lisboa, Gradiva / 2012

Desde que foi inventada a escrita musical, abriu-se para os executantes um espaço de ambiguidade no entendimento das obras. É nessa área de relativa indefinição que vivem intérpretes, professores e críticos. Apesar de eficaz, a notação musical não desvenda de modo integral a intenção estética que subjaz a cada obra. Bach somente em raríssimas ocasiões anotou algo mais que os títulos, as notas e os valores em suas partituras, deixando por conta da tradição e ao bom ouvido dos intérpretes as diretrizes de andamento, dinâmica e alterações agógicas. Beethoven, homem das Luzes, desejando chegar a um grau aritmético de precisão nas indicações dos tempos, pediu ao relojoeiro vienense Maelzel que criasse um instrumento de fixação métrica do tempo, o que resultou na invenção do metrónomo.

As indicações verbais dos compositores nas partituras passam da mais austera economia — a de Bach e seus contemporâneos — ao mínimo necessário no Período Clássico, até às comoventes notações expressivas de Beethoven — *mit der innigsten Empfindung* (com a mais íntima

sensibilidade), *nach und nach wieder auflebend* (pouco a pouco voltando à vida), ou, ainda, *Fuga a tre voci com alcune licenze*. Os Românticos e, sobretudo, os Modernos passaram a usar amplamente indicações expressivas. De qualquer forma, tais indicações — *leggermente*, *andante semplice e cantabile*, *allegretto con espressione*, *avec un paroxysme de passion*, *allegro con brio*, *com malemolência*, *brincando* ou ainda, como indica Monpou numa de suas peças para piano, *en chantant avec la fraîcheur de l'herbe humide* — possuem todas um carácter adverbial. Seriam expressas no ablativo, em latim. Indicam modos de abordagem à Coisa, o *como* da coisa, mas não retratam a Coisa. Nas palavras de Schopenhauer, a música, «esse paraíso eternamente distante [...] tão inteligível e tão inexplicável [...] a quintessência da vida e de seus processos»[1] não se deixa apreender. «A música é um secreto exercício de filosofia pelo espírito que ignora fazer filosofia» (conclui o filósofo, glosando a frase de Leibniz)[2]. Mesmo o famoso verso de Baudelaire «La musique souvent me prend comme une mer!»[3] tem carácter adverbial.

Ao primeiro contacto com o presente livro de Eduardo Lourenço, tão opulento em ideias e perceções, pode-se verificar que já não estamos no terreno do advérbio, *terra cognita* e trilhada pelos músicos praticantes, mas sim do substantivo e do adjetivo, do impulso do filósofo de refletir predicativamente sobre a música e também de iluminar de modo poético uma vasta coleção de obras musicais ouvidas durante toda uma vida de melómano. Se os compositores se inspiram em textos para escrever música, Eduardo Lourenço «compõe» textos a partir da música. E o faz mediante o uso singular de imagens e sensações. É difícil não pensar aqui na sinestesia programática dos poetas simbolistas.

O músico ouve música de modo *sui generis*, segundo já se apurou em experiências no campo das neurociências, como se o resto de seu aparelho sensorial ficasse adormecido e ele apenas apreendesse o discurso musical de um modo concreto, puramente acústico, absorto por inteiro no tempo de duração da obra, sem sugestões outras, provindas de seus demais sentidos. O que não exclui, obviamente, as emoções despertadas pelo que ouve. A reflexão, se vier, virá depois. No caso de Lourenço, temos a impressão de que ouve música com um jogo completo de sentidos em estado de inteira recetividade, bem despertos todos os registos de seu órgão percetivo, o que lhe faculta transformar impressões auditivas em imagens visuais, sensações, sentimentos específicos, temperaturas, cores. Suas anotações, escritas de improviso e no calor da escuta recente, constituem assim um antídoto à prosa insossa da maioria dos textos dos programas de concertos, tão asseticamente redigidos como bulas de remédios.

Hoje, a crítica musical não académica raramente se ocupa das composições, limitando-se apenas a registar a qualidade dos intérpretes e das *performances*. Sobre as obras do reportório clássico, leem-se informações de carácter histórico ou meros comentários descritivos. Sobre as contemporâneas, poucos se atrevem a formular análises e apreciações. Onde encontrar textos que formem ou inspirem o gosto de novos melómanos? Que espécie de informação é veiculada nos *media* que possa sugerir ao ouvinte leigo as riquezas estéticas da criação musical de nosso tempo? O presente livro de Eduardo Lourenço constitui um exemplo do que pode ser hoje o ensaio literário sobre a música e o efeito que poderia ter no leitor/ouvinte como fonte de sugestão e acréscimo do gozo estético.

Numa entrevista publicada no *Jornal de Letras*[4] diz Lourenço: «Tenho consciência de que tudo me é pretexto para não falar de mim. Ou seja, para falar incessantemente de mim. É por isso que a minha escrita é lírica e passional» (p. 20). Daí decorre outra singularidade do autor na sua relação com a música: ele se apropria afetivamente de certas obras, como se as adicionasse ao seu ADN espiritual. Assim, escreve «o que sou como ser mortal [...] está contido na melancolia absoluta do allegretto da Sétima Sinfonia de Beethoven. Mas o que desejaria ser, o que não tenho a coragem de ser, só se revela nesta Suíte em si menor de Bach». Outra referência recorrente no livro é *Noite Transfigurada*, o sexteto de cordas de Arnold Schoenberg, uma das obras que Lourenço afirma ser sua «alma verdadeira» (p. 153). Apesar disso, numa nota de 1953, ele nega que haja lugar para a transcendência na música do inventor do dodecafonismo: «Será preciso esperar Schoenberg para vermos a música do mundo de Deus morto» (p. 94).

A garantir a unidade singular desse livro de fragmentos (jamais planeado como tal pelo autor), realço o aforismo 4.3, onde se lê: «música para mim é vitral» (p. 133). Quem diz vitral — constituído ele próprio de fragmentos — sublinha a necessidade de que para ser visto é necessária a luz, no caso a luz interpretativa, que em Lourenço tanto pode ser a ideia, a esperança, ou a ausência de Deus, ou ainda a luz que sugere imagens que o autor desenvolve com o visionarismo de um poeta e a acuidade de um ouvinte hiperatento.

Vejamos nessa perspetiva o que anota sobre a *Música para cordas, percussão e celesta*, de um dos seus compositores-fetiche, Bela Bartók: seu universo «é um mundo de gares onde só resta a ideia de uma velocidade congelada, um grito, uma arquitectura cristalina de purezas insuspeitadas, uma perpétua invenção de sonoridades ligadas por uma *incoerência supremamente coerente*, de um mundo que é do homem face a um universo totalmente deserto. [...] Uma pureza estelar, um vermelho gelado dos confins da tristeza, universo galáctico» (p. 88). O itálico é meu, para assinalar dois aspectos. Nessa e noutras obras, o compositor húngaro empregou o número de ouro como princípio estruturante da peça. Ora, tal uso inovador propicia um efeito de estranhamento no ouvinte acostumado às simetrias formais de períodos de oito compassos que perduraram praticamente até ao fim do século XIX. O mesmo acontece com o uso da métrica. Até ao fim do Romantismo, as peças eram inteiramente compostas em compassos de dois, três ou quatro tempos. A Modernidade introduziu a alternância de tipos de compassos numa mesma obra, e ainda compassos de cinco ou sete tempos, tudo isso para causar um desejado efeito de estranhamento que Lourenço assinala com justeza como «incoerência supremamente coerente» (p. 88).

Para o ensaísta, o abandono da tonalidade e a inovação harmónica, rítmica, tímbrica e formal da música contemporânea denotam o estado de solidão existencial do homem e a perda definitiva de Deus. Assim escreve, com humor, a propósito de Xenakis: «ce fût long, mais nous avons fini pour faire dés-exister Dieu» (p. 159). No entanto, a perda é compensada aos seus olhos pela abertura de novos espaços de representação sugeridos pelos progressos científicos e tecnológicos: «a música, primeiro que toda a poesia, se devia a si mesma antecipar a vertigem hiperbólica da época sideral, pois ela não é outra coisa que o diálogo da nossa alma com o espaço, diálogo do espaço com o espaço em nossa alma, o que a torna gémea da matemática e dos cál-

culos que nos darão a posse desse espaço, nosso horizonte eterno e nossa fome inextinguível de nós mesmos» (p. 164). Ou ainda, a propósito das *Cinco Peças para orquestra* e a *Segunda Sinfonia, op. 21*, de Anton Webern: «O silêncio e o espaço entre as partículas atómicas» (p. 45).

Como se confessa imutavelmente romântico («Je sais que je resterai romantique... Romantisme de source, troublé et raccontant son impérissable malheur», p. 150), o ensaísta escreve com alguma queixa a respeito de Stravinsky: «musique sans souffrance» (p. 49). E sobre Prokofiev (Balé de Romeu e Julieta, op. 54) tem uma intuição certeira: «esta transparência, e este pudor astral» (p. 44).

Há que realçar o luminoso texto filosófico «Da Música», dedicado à memória de Fernando Lopes-Graça, talvez o mais trabalhado de todo o livro, juntamente com o ensaio sobre Eugénio de Andrade, «Da música antes de tudo o mais...». No primeiro, escreve: a música, «o indizível do mundo», constitui «a única escada de Jacob plantada nos nossos corações para iluminar a vida» (p. 184). E nos dois textos que tratam do poeta de *As Mãos e os Frutos*, Lourenço examina a musicalidade intrínseca da sua poesia.

Cabem louvores ao zelo de João Nuno Alçada, curador do acervo literário de Eduardo Lourenço na Fundação Calouste Gulbenkian, e à dedicação de Barbara Aniello, que assina o substancioso prefácio. Durante um ano e meio, a musicóloga coligiu e editou as centenas de fragmentos esparsos referentes a seis décadas de vida do autor, tornando possível o presente volume de ensaios musicais por um dos mais originais pensadores europeus do nosso tempo.

Gilda Oswaldo Cruz

NOTAS

1 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Estugarda/Frankfurt, Suhrkamp, 1986, p. 368, 369 e seguintes.

2 Leibniz considerava a música um «exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi», ou seja, um «exercício inconsciente de aritmética pelo espírito que ignora fazer contas», como se lê nas *Leibnitii epistulae collectio Kortholti: epistula 154*, citadas por Schopenhauer.

3 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 100, poema LXIX.

4 *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 dez. 1986, p. 1-6.

Onésimo Almeida
O PESO DO HÍFEN
ENSAIOS SOBRE A EXPERIÊNCIA LUSO-AMERICANA
Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais / 2010

Onésimo Almeida reúne em *O Peso do Hífen. Ensaios sobre a Experiência Luso-Americana* vários estudos escritos entre meados dos anos 80 e a atualidade, aproveitando ainda para pontualmente revisitar alguns debates anteriores a esse período. O ensaísta atribui a estes textos um estatuto entre o «ensaio teórico» — lembre-se que Onésimo Almeida é professor catedrático de Estudos Portugueses e Brasileiros na Universidade Brown — e a «crónica», género pelo qual é mais conhecido do grande público. O estilo resultante caracteriza-se pelo rigor académico, no que diz respeito à pesquisa e à linguagem crítica analítica e sistematizadora, e por um discurso cuja clareza o aproxima do registo oral. Constituído por ensaios diversos quanto à sua data, aos contextos de redação, ou aos temas específicos, o livro apresenta uma unidade que resulta do tema central e do estilo referido, bem como de perspetivas transversais a todos os textos.