

FABIANA TURCI

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

# ORQUESTRA DE PAPEL

SÃO PAULO

2013

FABIANA TURCI

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

## ORQUESTRA DE PAPEL

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Educação, Arte e História da Cultura, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcia Tiburi.

SÃO PAULO

2013

T932o Turci, Fabiana.

Orquestra de papel / Fabiana Turci. – 2013.

136 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

Referências bibliográficas: f. 125-126.

1. Crise de linguagem. 2. Música. 3. Literatura.

CDD 401.41

## **Agradecimentos**

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcia Tiburi, minha orientadora, que acolheu com empolgação a ideia desse projeto, e lutou comigo para a sua concretização. Obrigada pela paixão da crítica, pela leitura atenta e pela generosidade, que marcou profundamente o nosso encontro.

Ao Prof. Dr. Marcos Piason Natali, pela intermitente conversa em torno de Maurice Blanchot, na qual eu sempre aprendo a pensar a partir da descontinuidade. A ele, agradecerei sempre às primeiras descobertas.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helena Bonito Couto Pereira, pelo olhar e pelas observações durante o exame de qualificação, que me alertaram para a necessidade da realização do ensaio que abre este trabalho.

À Cindy Veloso (porque o PPG em Educação, Arte e História da Cultura simplesmente não sobreviveria sem ela!), Zenilde Hipólito, do setor de bancas, e Denise Tibana, da Assessoria de Pesquisa e Bolsas. Por fazerem das burocracias um ato de delicadeza.

Ao Instituto Presbiteriano Mackenzie e à CAPES, cujo apoio foi absolutamente fundamental para a realização dessa pesquisa.

Aos colegas que caminharam essa jornada, compartilhando cada incerteza, muito especialmente Jonas Nogueira, que remou contra a maré para viabilizar um piano para o meu exame de qualificação; Yael Amazonas, que semeou seu riso no meu desespero; e Diogo Rodrigues, que é presença constante, dentro e fora da Academia.

À Loraine e Euthymia, que me puxaram pela mão e me mostraram que o impossível ainda podia ser realizado.

À Fátima, mãe, palavra pequena para tudo o que é. Obrigada pela leitura, pelo esforço em deixar de lado o sentimento a favor da crítica, e por ajudar nas conjunturas.

À Maria Thereza, minha avó, que tem que segurar o coração, mas sempre apoia as minhas loucuras.

Ao Luiz Nadal, pela conversa infinita, que perpassa todos os labirintos da vida. Também por cada exclamação e cada interrogação nas margens dessas folhas, e pelos cafés debruçados sobre elas, nas tentativas de resolução.

Ao Teofilo Tostes Daniel, amor, por suportar com leveza tudo o que me pesa. Por criar as condições de possibilidade para que os sonhos frutifiquem. Por me fazer entender o significado do presente. Pela presença intrínseca em cada linha desse trabalho.

## Sumário

<b>Prelúdio .....</b>	<b>7</b>
<b>Ensaio de Orquestra .....</b>	<b>9</b>
<b>Orquestra de papel .....</b>	<b>29</b>
<b>Epílogo .....</b>	<b>112</b>
<b>Um relato para a academia .....</b>	<b>113</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>124</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>125</b>
<b>Discografia .....</b>	<b>126</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>130</b>
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>131</b>

para Teo

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el  
tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Alejandra Pizarnik

## Prelúdio

Os gregos tinham três palavras – três conceitos – para definir o amor. Aprendemos, no entanto, a nos aproximar de toda a teoria a partir de uma delas, a *philia*, que designa a amizade e, por aproximação com a filosofia, a amizade com os conceitos. As outras duas figuras, *eros* e *ágape*, foram deixadas no mundo ‘sensível’, jogadas à toda a sorte de usos e esquecimentos. Mas enquanto *ágape* diz de um amor fraternal e submisso aos deuses, portanto imutável e perene, *eros* representa não apenas a figura da paixão, mas também a pulsão dionisíaca, criativa (talvez também destrutiva) e profundamente pessoal, que pode caminhar dentro da *philia*, movendo seus interesses.

Para nos envolvermos com um objeto do conhecimento, é preciso estar envolvido em uma relação de amor. E se toda trajetória começa com *eros* (ao menos enquanto desejo em direção a algo, ainda que não seja em direção à verdade platônica), certamente ignoramos, em algum ponto da vida ou do discurso, a sua pulsão. Mas não ignoramos o desejo que orienta a nossa vontade de saber, e nem o que nela fertiliza; ambos presença de *eros*, ainda que manifesta sob a linguagem da *philia*.

Antes que os conceitos desse projeto passassem a existir da forma com que agora se articulam, eles existiam enquanto manifestação de *eros*, mas que desejavam, por seu mistério e por sua paixão, transformar-se em uma elaboração própria da *philia*. Explico:

Há aquela espécie de encontro que é capaz de transformar completamente o mundo. Muito cedo, tive o prazer de ter dois: ao conhecer a obra de John Cage, e ao ler Maurice Blanchot. Tinha alguma experiência com a “música clássica” – e nenhuma com a música contemporânea – quando fui a uma “exposição” do Fluxus, o grupo do qual Cage fez parte. Lá, pude ouvir alguns trabalhos sonoros, e também ver algumas obras visuais de Cage. Tudo era absolutamente estranho e questionador. Demorei a digerir e passei anos me perguntando sobre o sentido daquilo, até encontrar com outras obras, como 4’33’’, e livros como *Silence*. Não posso afirmar que essas obras me ofereceram qualquer tipo de resposta – antes, o próprio intervalo de tempo, a insistência da dúvida, a obstinação das perguntas que Cage havia proposto, e que ficaram comigo, caminhando todos aqueles anos, conduzindo o meu olhar sobre o mundo.

Parte do que eram essas perguntas propostas por Cage me levaram a uma oficina, onde se deu o meu encontro com um trecho de um texto do Blanchot. Consegui encontrar três livros dele, e procedi numa leitura compulsiva. Blanchot também era



estranho, mas era apaixonante. Parecia responder em alguma medida os meus questionamentos, mas não devolvia nenhuma certeza, pelo contrário, instaurava novos paradoxos. Essa linguagem, esse pensamento eram novos para mim. Fui atrás de outros livros, mas eles não existiam por aqui – de modo que eu passei a pedi-los para toda e qualquer pessoa que estava em viagem ao exterior; cunhados de vizinhos, primos de amigos, toda a gama de conhecidos nem tão conhecidos assim. Pela insistência e pela boa vontade dos estranhos, ao longo dos anos alguns livros foram chegando, outros foram sendo traduzidos ao português, e Blanchot foi sendo lido em várias línguas, o mesmo livro lido em duas línguas diferentes, e o problema da linguagem sempre colocado da forma mais pungente possível. É claro que cultivei um diálogo com Blanchot em torno do problema da linguagem ao longo desses anos, mas acho que o mais importante desse encontro é que, com ele, aprendi a pensar. Lendo Blanchot, entendi que é possível para o pensamento criar um paradoxo sem resolvê-lo, destituir certezas sem cair no niilismo, e não apenas tematizar o problema da linguagem, mas tensioná-lo.

Dessas perguntas inquietantes e inominadas surgiu o conceito que norteia este trabalho, reunindo a música e a literatura em torno de uma preocupação com a linguagem. Embora o tema já se anunciasse, não havia ainda uma forma para trabalhá-lo, pois tudo parecia reduzir-se ao mero comentário ou sistematização do já dito.

Paralelamente, tinha um pequeno projeto em íntimo desenvolvimento. Convivia há cerca de três anos com a ideia de escrever um romance que se passasse em uma sala de concertos. Conversava com os personagens que habitavam aquele espaço imaginário, investigava as suas existências, via os que sobreviviam a este tempo, os que morreram ao longo do caminho. Nunca escrevi uma linha, senão mentalmente.

Então resolvi propor, como dissertação de mestrado, um romance que falasse sobre a crise de linguagem na música e na literatura. Além do romance, este trabalho é composto também pelo “Ensaio de Orquestra”, que tem o objetivo de explorar os principais conceitos presentes na construção de *Orquestra de papel*, tentando responder aos meus objetivos de pesquisa; e também por “Um relato para a academia”, um diário de pesquisa ficcionalizado, que busca explorar questões metodológicas e epistemológicas do processo.

Se começamos evocando os diversos atos de amor para com os objetos sobre os quais desejamos conhecer, creio que este trabalho estenda a figura do amor para o leitor, com esse convite. Bem-vindo, bem-vindo.

## Ensaio de Orquestra

A tradição filosófico-acadêmica sempre se aproximou das obras de arte buscando interpretar nelas seus conceitos, numa leitura que vai além da fruição estética. Só no ano de 2012, foram produzidos 79 trabalhos que analisavam obras artísticas, entre dissertações de mestrado e teses de doutorado, nas áreas de letras e música da Universidade de São Paulo (ver Anexo 1). A leitura especializada busca desvendar o pensamento que subjaz ao objeto artístico, extraindo dele não apenas a concepção interna da obra, mas, em muitos casos, uma elaboração do próprio conhecimento.

Na *Poética* de Aristóteles, por exemplo, a análise e sistematização de dois gêneros literários gregos, a epopeia e a tragédia, e a posterior afirmação de que haveria uma superioridade da tragédia sobre a epopeia, terão como modelo o Édipo Rei, de Sófocles. Aristóteles cita Édipo em diversas passagens, tomando suas qualidades como exemplos dos ensinamentos empregados na composição poética.

Michel Foucault, no início de *As palavras e as coisas*, vai dedicar um capítulo ao quadro *Las meninas*, de Diego Velázquez. A partir da análise dos signos presentes na pintura, Foucault irá depreender uma mudança epistêmica na forma de representação. Além disso, muitos dos conceitos apresentados por Foucault a partir de *Las meninas*, como por exemplo a dialética entre o visível e o invisível, são cada vez mais nítidos nas experiências a que vão se submeter as várias esferas artísticas.

A partir da leitura de Kafka, Gilles Deleuze e Félix Guattari vão estabelecer os conceitos de uma literatura menor, que se caracteriza por três elementos básicos: a desterritorialização da língua, a natureza política de seu enunciado, e o fato de que cada enunciado individual é imediatamente coletivo. Essas características representam uma prática que poderia ser assumida pelo artista, que não necessariamente pertence a uma minoria, mas que assume uma marginalidade no ponto em que se formula como estrangeiro em sua própria língua.

É também a partir de Kafka que Maurice Blanchot vai depreender conceitos como o neutro e o Fora, que vão percorrer toda a sua obra teórica e ficcional. No caso de Blanchot, há um procedimento em que os textos críticos e os ensaios são a escritura decorrente das leituras – aqui, os exemplos seriam numerosos: Blanchot como leitor de Kafka, de Mallarmé, de Chair, de Beckett, de Proust, etc.

Não é difícil notar, portanto, que não apenas consideramos os objetos artísticos dotados de um conhecimento teórico, como estabelecemos disciplinas para extrair e estudar o conhecimento contido neles. Por outro lado, parece haver certa resistência em

considerar a possibilidade de um objeto artístico como produto de uma pesquisa científica. O espaço de produção de objetos artísticos dentro da academia está inserido no domínio da técnica e da performance, enquanto o espaço da teoria se limita à análise – salvo raros casos<sup>1</sup>.

Mas podemos pensar, por exemplo, num caso como o de Platão. Os diálogos do filósofo obedecem uma forma que se aproxima muito mais do teatro do que da escrita filosófica. Conhecemos a filosofia, o pensamento de Platão, a partir de uma obra artística. E, no entanto, ela é estudada enquanto obra filosófica; porque lá existem conceitos filosóficos.

Os diálogos de Platão emulam uma lógica presente na *pólis* grega, cujo domínio da conversa na cena política, social e cultural formava as condições de possibilidade do próprio pensamento. Mas Platão aproveita a lógica para criar a sua própria linguagem, estabelecendo, por exemplo, a figura de Sócrates como personagem central de sua própria filosofia. É um consenso que o Sócrates de Platão é uma ficção. Nem por isso, existe menos pensamento filosófico impregnado em sua boca.

Nesse mesmo contexto grego, apenas Platão escreveu sob a forma dos diálogos. Aristóteles, por exemplo, nos legou uma obra que, sob o ponto de vista da forma, é perfeitamente tradicional e paradigmática. Os diálogos são, assim, uma escolha de linguagem. E, aqui, lemos e estudamos teatro como quem estuda filosofia.

O que parece interessante notar é que a linguagem do saber é hoje identificada com a linguagem do comentário e da interpretação. Mas, como definem Deleuze e Guattari, “a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em *criar* conceitos” (Deleuze, Guattari, 1992, p. 13). Se derivamos da filosofia nosso modelo de saber, talvez seja contra o modelo da reflexão, da contemplação e da comunicação de que falam Deleuze e Guattari que devemos nos rebelar.

Não se poderia desconsiderar, pois, as várias possibilidades de apresentações formais de linguagem para a elaboração de um conteúdo conceitual e científico.

No campo da literatura, onde se insere este trabalho, a dificuldade parece residir em dois aspectos. O primeiro, considerar a escritura de um romance como processo

---

<sup>1</sup> Dois exemplos recentes são os romances, apresentados como teses de doutorado, *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, e *A Chave de Casa*, de Tatiana Salém Levy.

autônomo de elaboração de pensamento. Em Schøllhammer, no entanto, é possível vislumbrar uma superação dessa primeira dificuldade:

a literatura não se delimita a ser um objeto para uma teoria literária ou para o pensamento filosófico. Ela é uma prática na língua que agencia o seu próprio desdobramento em teoria. Assim, a teoria não pode ser entendida independentemente do seu objeto, pois ela se encontra virtualmente contida na literatura. A principal atividade do pensador e do leitor é desdobrá-la dinamicamente, afirmando sua real criatividade, sua força de realização, ou seja, seu devir-realidade, no qual a teoria é cúmplice, pois seu alvo principal sempre será explorar até onde a sensibilidade literária pode levar o pensamento. (Schøllhammer, 2002, p. 61)

Uma segunda dificuldade, não muito distante da primeira, seria entender de que forma um romance pode ser fruto de uma pesquisa científica. Pretendo mostrar, ao longo deste ensaio, os conceitos e as elaborações que cercam o romance *Orquestra de papel*, com o objetivo de responder a essas dificuldades.

### **Análise**

*Orquestra de papel* é um romance que trata da crise de linguagem na música e na literatura. A narrativa se passa em uma sala de concertos, a partir da qual se desdobram a escuta e a história de diversos personagens.

Alguns conceitos apresentados na obra serão apresentados a seguir.

#### Crise de linguagem na música

O que hoje chamamos ‘música clássica’ é uma pequena distinção dentro de um grande arco evolutivo que vai do fim do século XI, quando Guido d’Arezzo cria a pauta musical, até o presente. O termo que hoje contrapõe música erudita a música popular ou folclórica só apareceu, no entanto, no século XIX, e passou a ser utilizado, também, para definir a qualidade das composições, além do período em que estavam inscritas.

A música erudita atravessa uma história complexa, que gradualmente engendra as características gerais das formas de composição, em que cada compositor, cada nota e cada silêncio estão intrincados, contribuindo para o avanço das técnicas, e dos conceitos de forma, de harmonia, de melodia – e da própria música. Henry Barraud sintetiza esse movimento, que compõe não só o que conhecemos por “música”, mas o que vai ser a sua crise:

(...) se se quer penetrar em profundidade, não apenas no que se passa na Música no momento atual, mas também no que se passou desde o século XII até nossos dias, é preciso ver que tudo isso é somente um imenso movimento para frente cujas etapas determinam-se, explicam-se e justificam-se umas às outras. Um movimento em cuja origem se formou, no decorrer de uns cinco séculos, uma linguagem musical de uma coerência e de uma riqueza fabulosas, caracterizada logo de início pela audição simultânea de várias linhas melódicas independentes e depois, graças aos encontros dessas linhas entre si, pela descoberta das agregações privilegiadas de sons, que em seguida se agruparam em acordes facilmente identificáveis e progressivamente hierarquizados entre si.

Por volta da metade do século XVI, o estudo desses acordes hierarquizados, de seus encadeamentos e das leis acústicas que regem suas relações recíprocas levou à constituição de um sistema rigorosamente lógico: o sistema tonal.

Mas esse imenso movimento de que falávamos ainda agora nem por isso parou. De época em época, de criador a criador, nós o vemos desenvolver-se continuamente, enriquecer-se de combinações novas e harmonias cada vez mais complexas.

Além de um certo grau de complexidade, pode-se constatar que o verme já está no fruto... que o sistema tonal traz na própria lei de seu desenvolvimento o princípio de sua futura desagregação.

Quase não são necessários mais que três séculos para que isso nos leve, na aurora do século XX, a uma espécie de atestado de óbito. (...) (Barraud, 1975, p. 12-13).

A música antiga (Idade Média, sobretudo a partir do desenvolvimento da pauta musical no final do século XI, até o fim do Renascimento, no início do século XVII) tinha como principal característica o modo de composição modal, que é uma composição feita sobre antigos modos eclesiásticos ou étnicos, e se caracteriza por uma ausência de tensões e resoluções, além de ser desenvolvida circularmente. O sistema tonal, que se fundamenta a partir do período Barroco, passa a ter, como características, uma harmonia progressiva, baseada em tensões e repousos, que giram em torno da tônica. Como aponta Wisnik:

(...) a música tonal se funda sobre um movimento *cadencial*: definida uma área tonal (dada por uma nota tônica que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da *dominante*, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver em seu desenvolvimento. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida está presente em toda a música) é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de *acordes*, isto é, de encadeamentos harmônicos. Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal) mas na estrutura harmônica (vertical). Além disso, a tônica é negada dialeticamente por uma dominante que poderá, por *modulação*, constituir-se por sua vez numa

nova tônica. Os lugares são intercambiáveis e o discurso tonal vive dessa economia de trocas em que cada nota pode ocupar diferentes posições e mudar de função ao longo da sequência. (Wisnik, 2007, p. 114).

A partir do século XIX, os paradigmas que sustentavam o sistema tonal começaram a ser progressivamente tensionados. A crise no sistema tonal faz surgir uma música onde a resolução das contradições e instabilidades é adiada à beira do seu extremo. A partir da perda do encontro do acorde perfeito maior, fundamento da tonalidade, começa a ser composta uma música feita de seus próprios paradoxos e impossibilidades, seja na não-repetição e na não-altura do serialismo, seja na música politonal e polirrítmica de Stravinsky, seja ainda na maquínica repetição da música minimalista – todos esses movimentos acentrados e em permanente e exposta contradição.

A música de concerto vem de uma tradição heróica, em que ela se constitui pela criação de uma linguagem, a música tonal, e pela exploração até os limites extremos dessa linguagem, no quadro de um grande arco evolutivo que vai do século XV ao fim do XIX. No século XX, esse arco esgotou as possibilidades dadas pela gramática do sistema tonal e prometeu, durante certo tempo, a sua superação na forma de um outro modo de organização das alturas (...). Nos últimos tempos essa projeção, que pressupunha a idéia de um progresso permanente da forma através dos saltos de linguagem dados pelas obras, refluí para um estado anti-heróico, acompanhado de um forte mal-estar. (Wisnik, 2007, p. 53).

Dentro desse grande arco evolutivo que caracteriza a música tonal, há um ponto fundamental a ser demonstrado. Como aponta Wisnik (2007), a referência para a música ocidental e moderna é o canto gregoriano que, ao evitar o pulso e o colorido timbrístico, evita sistematicamente todo o ruído, que, portanto, “quer filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som” (Wisnik, 2007, p. 42). Assim,

A música tonal moderna, especialmente a música consagrada como “clássica”, é uma música que evita também o ruído, que está nela recalçado ou sublimado. A música sinfônica ou camerística evita a percussão (limitando-a à pontuação localizada de pratos ou tímpanos, que são, por sinal, esses últimos, percussão afinada, ruído tendendo à altura definida.) (Wisnik, 2007, p. 42)

Nesse percurso, se torna praticamente evidente que tal ‘arco evolutivo’ só poderia eclodir num retorno do ruído para dentro da música, que irá se operar justamente nesse momento em que a linguagem musical começa a ser repensada.

O romance *Orquestra de papel* se preocupou em desenvolver a percepção dos personagens sobre como o drama de tensões e resoluções do sistema tonal será sentido e como o adiamento das resoluções, que chega à beira do extremo, irá explodir não só a música mas, principalmente, as percepções dessas personas colocadas em cena. Pois se

A escritura tonal, enquanto “moral” da linguagem, consiste em instaurar uma crise para repará-la a seguir, extraindo um máximo de efeito do modo improvável pelo qual satisfaz a expectativa de resolução que a tensão provoca no ouvinte (Wisnik, 2007, p. 139)

é inevitável conceber uma alteração profunda e profundamente epistemológica no modo com que a crise do sistema tonal afeta o ouvinte. Interessa, sim, pensar de que maneira os compositores, por um lado, vão responder a essa crise, mas interessa também investigar como tudo isso afetaria o mundo de quem recebe.

Desse modo, o romance concebeu dois movimentos principais para o trabalho com a crise de linguagem na música. O primeiro movimento consiste na escolha do percurso musical, composto por nove programas de concertos, que acompanham esse arco evolutivo histórico, trazendo as questões principais para a crise do tonalismo.

O romance abre com uma sinfonia de Beethoven, talvez o mais ‘clássico’ e mais reconhecido compositor da história da música. A peça escolhida é a *Eróica*, uma sinfonia que inicia o período Romântico na música. Neste mesmo programa de concerto, é apresentada também a *Metamorphosen* de Strauss, que apesar de pertencer a um outro período, se relaciona com a *Eróica*, pois cita vários compassos da Marcha Fúnebre de Beethoven em sua composição. O segundo concerto apresenta a *Fantasia em dó maior* de Schumann, as *Quatro peças para piano* de Brahms e a *Fantasia em fá menor* de Schubert, importantes peças do repertório de piano do período Romântico. O terceiro concerto traz *Spiegel im Spiegel*, uma peça de Arvo Pärt, que trabalha com a infinidade de imagens produzidas pelas tríades tônicas, que são repetidas com pequenas variações, e a *Fantasia para piano e orquestra* de Debussy, uma peça inicial do compositor, e também pouco ouvida, mas que já traz características do que será seu estilo impressionista. O quarto concerto apresenta o *Bolero* de Ravel, a mais famosa obra do compositor. É uma obra de movimento único, com ritmo invariável e melodia uniforme, cujo *crescendo* é responsável pelo grande impacto da peça. Também nesse

concerto está a *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, que apresentou uma série de inovações, com o uso de complexas estruturas rítmicas, timbres e dissonâncias, que causaram furor em sua estreia, mas que hoje estão de certa forma assimiladas pela cultura, fazendo dela mais um ‘clássico’. A acompanhar esses dois clássicos, uma desconhecida peça do compositor tcheco Josef Suk, *Scherzo Fantastique*. O quinto concerto apresenta a *Sexta sinfonia* de Gustav Mahler, conhecida como *Trágica*, que explora as tensões harmônicas adiando a resolução tonal, no melhor desenvolvimento da técnica do cromatismo, cuja utilização cada vez mais acentuada pelos compositores a partir do século XIX foi uma das principais causas do rompimento com a tonalidade. O sexto concerto traz o *Concerto n.º. 1 em mi bemol para piano e orquestra*, de Franz Liszt, que demonstra a contribuição do compositor tanto pelo elevado grau de virtuosismo exigido no instrumento, quanto pelo desenvolvimento da linguagem musical. Neste mesmo concerto, o *Quarteto para o fim dos tempos*, de Olivier Messiaen, e a *Era da ansiedade*, de Leonard Bernstein, se relacionam por partirem de uma temática de certa forma comum e tensionarem os limites da tonalidade, com o uso de ritmos sobrepostos, com o adiamento da tensão e a ausência de resoluções. O sétimo concerto apresenta as *Noites nos jardins da Espanha*, peça de Manuel de Falla, que marca toda a expressividade e corporeidade do compositor; as *Cinco peças orquestrais*, de Arnold Schoenberg, uma obra atonal que, assim como outras obras da mesma época produzidas pelo compositor, antecipa a sistematização da técnica dodecafônica que será feita em 1921, e que consiste na equivalência das 12 notas da escala cromática, organizando-as em quatro tipos possíveis de séries; e o *Quarteto de cordas n.º. 3*, de Béla Bartók, compositor que dialoga intensamente com a teoria de Schoenberg, pois quer mostrar, através de sua forma de composição musical (assim como aparece neste quarteto), que é possível trabalhar com os doze tons da escala cromática e permanecer tonal, ao contrário do que estabelece o dodecafonismo. No oitavo concerto, temos a apresentação de duas peças que trazem diferentes dimensões da noção de silêncio: *4’33’’*, de John Cage, é uma obra em que é posta em cena o som da plateia e do ambiente, enquanto a orquestra silencia; e *Für Alina*, de Arvo Pärt, em que o constante soar dos harmônicos das notas durante toda a peça ocupa o fundo sonoro e tensiona os limites entre o que se pode ou não ouvir. O nono concerto apresenta duas peças do repertório sacro, de compositores afastados cerca de 250 anos: o *Erbame dich*, uma ária da ‘Paixão segundo São Mateus’, a mais extensa e uma das principais obras de Johann Sebastian Bach, e o *Stabat Mater*, de Arvo Pärt. Pärt é um compositor que, depois de



experimentar o dodecafonismo de Schoenberg, chegou à conclusão que a técnica era uma espécie de beco sem saída. Diante da crise em que se encontrava o tonalismo, o compositor resolveu voltar os seus estudos para temas como o canto coral dos séculos XIV a XVI, a polifonia, o canto gregoriano e o cantochão. É desse contexto que emerge o tintinnabuli, técnica de composição desenvolvida pelo compositor (da qual *Stabat Mater* e *Für Alina* se utilizam), que consiste na criação de duas vozes, em que a primeira arpeja a tríade tônica e a segunda se move diatonicamente num movimento gradual. O concerto busca, então, apresentar uma comparação entre essas duas peças, que se aproximam na temática e que encontram nas resoluções formais duas diferentes contribuições à questão do tonalismo.

Os concertos que compõem o romance apresentam, assim, tanto obras do repertório tonal quanto aquelas que representam os momentos de maior instabilidade e crítica ao sistema. Também são apresentadas algumas das respostas que os compositores formularam para a crise do tonalismo. Assim, ao longo dos nove concertos, tentamos demonstrar alguns dos principais momentos da música desde meados do século XVII (evocado na figura de Bach), quando tonalismo se consolida, até os dias de hoje, passando pela crise do sistema tonal iniciada a partir da segunda metade do século XIX.

É a partir desta concepção que chegamos ao segundo movimento trabalhado pelo romance com relação à crise de linguagem na música. Além de caracterizar esse percurso propriamente histórico, que envolve diretamente os compositores e, como um eco diluído no senso comum da plateia, que vai refletir a postura dos críticos, o romance buscou construir também um panorama de recepção das obras, pensando a escuta de cada personagem, dentro de um contexto que, mais do que subjetivo (pois os personagens se encontram na dimensão da ficção), fosse também cultural. É assim, por exemplo, que o concerto sobre a Sagração da primavera, obra de Igor Stravinsky, apresenta uma discussão sobre a possibilidade de formas novas, consideradas em sua época como vanguardas, e que tenham causado grande ruptura com o sistema então vigente, serem incorporadas pela própria cultura, de modo que passem a ser parte da linguagem. Dentro dessa discussão, possibilitada pela escuta de um dos personagens, questiona-se também sobre o porquê algumas outras formas nunca se tornarem grandes “clássicos”. Outro exemplo de como se desenvolve a escuta dos personagens dentro do romance é durante a execução da peça 4'33'' de John Cage, uma obra em que a orquestra permanece sem tocar nenhum instrumento durante quatro minutos e trinta e

três segundos, divididos em três movimentos. Os vários personagens colocados em cena para ouvir este concerto expressam diferentes pontos de vista, em termos históricos e culturais, numa tentativa de emular a polêmica ao redor dessa composição.

A estrutura do romance permite, portanto, que se desenvolva ao mesmo tempo a trajetória da música de concerto, desde o advento do sistema tonal, sua crise e algumas possibilidades de respostas, e a forma como o público reage potencialmente a esta produção, além de quais são as formas de apreensão estética e cultural das músicas produzidas ao longo de todos esses séculos num contexto contemporâneo.

### Crise de linguagem na literatura

Similarmente ao que acontece na música, a literatura também vai passar por uma crise de representação a partir da metade do século XIX. Escritores como Flaubert, por exemplo, começam a trazer para a escrita uma problematização da relação entre a palavra e o que ela representa, utilizando a voz narrativa da própria ficção para falar sobre a impossibilidade da narração.

Michel Foucault vai reconhecer essa crise, a partir do método arqueológico que lhe é próprio. Ele nos mostra que o sistema de signos no mundo ocidental funcionou, desde o estoicismo, como um sistema ternário em que se reconheciam o significante, o significado e a conjuntura. No Renascimento, também aconteceria uma organização ternária, mas muito mais complexa, em que o domínio formal do signo, o conteúdo por ele assinalado e as similitudes que ligam o signo às coisas se resolvem numa forma única. A partir do século XVII, no entanto, esse sistema de signos se transforma em um sistema binário, com a ligação do significante com o significado. Será justamente dessa nova configuração que nasce a pergunta que irá fundar a crise na literatura. Pois essa nova configuração implica o problema do reconhecimento de se um signo pode estar ligado àquilo que ele representa. Foucault afirma que com esta pergunta “a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso” (Foucault, 1999, p. 59). O ser da linguagem só se encontrará presente, então, na literatura:

Pode-se dizer, num certo sentido, que a “literatura”, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. (Foucault, 1999, p. 60)

A literatura que se constitui no limiar da idade moderna restitui a existência da linguagem, mas não através dos mesmos regimes de signos:

A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. (Foucault, 1999, p. 61).

Para Roland Barthes, também houve uma ruptura em que a literatura passa a não se sentir linguagem, mas em que, a partir da idade moderna, vai se reconectar com a língua, num espaço focado, no entanto, em quem escreve:

(...) o problema central da escritura moderna coincide exatamente com aquilo que se poderia chamar de problemática do verbo em lingüística: da mesma forma que a temporalidade, a pessoa e a diátese delimitam o campo posicional do sujeito, assim a literatura moderna busca instituir, através das experiências várias, uma posição nova do agente da escritura na própria escritura. O sentido ou, se preferirem, o escopo dessa busca é substituir a instância da realidade (ou instância do referente), álibi mítico que dominou e ainda domina a idéia de literatura, pela própria instância do discurso: o campo do escritor é apenas a própria escritura, não como “forma” pura, como foi concebida por uma estética da arte pela arte, mas de modo muito mais radical como único espaço possível de quem escreve. (Barthes, 2004, p. 24).

Maurice Blanchot parte dessa literatura que se constituiu no limiar da idade moderna para se debruçar sobre a questão da crise de linguagem. Blanchot reconhece<sup>2</sup> uma ruptura da linguagem, que mantém de um lado a fala útil, “instrumento e meio, linguagem da ação, do trabalho, da lógica e do saber, linguagem que transmite imediatamente e que, como boa ferramenta, desaparece na regularidade do uso” (Blanchot, 2005, p. 297), e de outro a linguagem da poesia e da literatura, na qual “falar não é mais um meio transitório, subordinado e usual, mas procura realizar-se numa experiência própria” (*idem*). Essa separação fundaria a linguagem autêntica, em si contraditória, já que nela uma palavra não é a expressão de uma coisa, mas a ausência dessa coisa, e entre a coisa e o que ela representa, o que passa a se impor é o aspecto físico da linguagem.

---

<sup>2</sup> O assunto é abordado a partir da leitura que Blanchot faz de Mallarmé. Durante sua obra, Blanchot retorna muitas vezes a este tópico, passando a denomina-lo como “mito de Mallarmé”.

É que as palavras precisam ser visíveis, necessitam uma realidade própria que possa se interpor entre o que é e o que elas expressam. Seu ofício é atrair o olhar sobre elas mesmas para desviá-lo da coisa que falam. Sua presença basta para nos garantir a ausência de todo o resto. (Blanchot, 1997, p. 38)

Como exigência dessa condição, surge o conceito de neutralidade para Blanchot, uma vez que, na linguagem da literatura, a fala não é pessoal: “nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’” (Blanchot, 1987, p. 35).

Mas além do reconhecimento de que acontece alguma coisa com a linguagem que é própria da literatura, Blanchot também identifica que a própria literatura começaria com um desmoronamento, começaria “senão por certa incapacidade de falar e de escrever, por uma perda de palavras, pela própria ausência dos meios que tem em superabundância” (Blanchot, 1997, p. 73). A consequência inevitável que o autor é obrigado a assumir, se esta é a condição da literatura, é que “a palavra vem responder a uma falta fundamental, mas a própria palavra é atingida por essa falta, remetida ao seu início (ou também condenada a terminar), e assim tornada possível pelo que a faz impossível” (Blanchot, 1997, p. 76). A catástrofe e o desastre marcam, portanto, a linguagem, e este é, sob um termo blanchotiano, o fenômeno da crise na literatura.

Para trabalhar este conceito, *Orquestra de papel* utiliza duas estratégias principais.

A primeira delas é o modo como assume o jogo da escrita, evidenciando a impossibilidade de narrar pela própria narração. Isso fica evidente, por exemplo, já no primeiro capítulo, em que são usadas diversas tentativas de apreender a Sala de Concertos, e todas elas fracassam. As tentativas partem da descrição física, ao mesmo tempo abstrata – se esta é a condição da linguagem – do interior da sala: paredes, colunas, degraus, numa tentativa de apreender a ‘essência’ do lugar. Na medida mesma em que a condição da descrição parece não ter se cumprido, uma nova tentativa é feita, abordando a Sala a partir de sua história. Novamente, não há um contentamento quanto à satisfação da linguagem em dizer da coisa, e por isso a Sala vai ser contada ainda sob a perspectiva de seus ‘habitantes’. Não apenas a linguagem fracassa, mas é pela linguagem que se dá esse fracasso, essa impossibilidade de dizer das coisas, de descrevê-las. A insistência do discurso é uma forma de afirmar a necessidade da palavra, ainda que seja para dizer de sua própria impossibilidade. Mas o último

parágrafo do primeiro capítulo, visivelmente diferente deste movimento inicial, assinala que o romance assume uma condição de possibilidade para a sua continuidade.

O que acontece em *Orquestra de papel* é que a presença do jogo da escrita aparece não apenas de forma “velada”, isto é, como uma tensão da linguagem consigo mesma, como demonstramos ocorrer no primeiro capítulo, mas o jogo da escrita também vai acontecer exposto na própria trama que ele encerra. O narrador em terceira pessoa, que narra grande parte do romance, é como que desmascarado em um dado momento, e assume a condição de escritor da *Orquestra de papel* “ficcional”, quando então o romance para de ser escrito. O que passa a se escrever é uma outra narrativa, que assume então a condição de fluxo de pensamento (e o espaço interior do pensamento na linguagem também vai surgir no fim do século XIX), a partir da qual a linguagem se coloca em jogo enquanto tema. O fato de que este escritor não consegue mais escrever, de que ele se encontra em crise com a linguagem, passa a ser tema da linguagem que se assume como pensamento do personagem, numa farsa que questiona, no fim, a credibilidade do próprio leitor.

Além de assumir, portanto, o jogo da escrita através de diferentes perspectivas, *Orquestra de papel* utiliza ainda uma outra estratégia. No último capítulo, é retomado o narrador em terceira pessoa (voltaremos a isso no tópico sobre a voz narrativa) e ele vai reconstruir a experiência de descrição que é feita no primeiro capítulo. O último capítulo parte exatamente do mesmo ponto que o primeiro capítulo: que o lugar, vazio, perde o próprio nome. Ele também incorre em descrições, acontecimentos e, por fim, um desfecho. Mas por que este último capítulo, que guarda tantas semelhanças com o primeiro, é, no entanto, tão diferente? A aposta é que aquilo que fracassa pela e na linguagem talvez se cumpra na própria leitura. Diante da imprecisão das palavras em dizer sobre o lugar, no lugar da falta, da impossibilidade de representação, aí mesmo, nessa lacuna, se insere a imaginação do leitor, que só pode se concretizar no processo de leitura. Por isso, o mote do primeiro e do último capítulo é tão importante: o lugar vazio que perde o próprio nome não pode nunca ser habitado pelos personagens do romance, pois não cabe à linguagem da ficção resolver um paradoxo que não pode ser resolvido. Quem deve “devolver” o nome à sala é o próprio leitor, pois ele é o único capaz de habitar a lacuna da linguagem.

#### A voz narrativa

Há uma elaboração em Blanchot de que escrever é passar do “eu” ao “ele”. Essa afirmação é feita pela primeira vez em *O Espaço Literário*<sup>3</sup>, em um ensaio sobre Franz Kafka, se referindo ao poder emancipador da literatura, que liberta o sujeito da auto-observação e de uma realidade mortal, conduzindo-o na direção de um outro mundo (o da liberdade). Cerca de trinta anos mais tarde, Blanchot vai retomar a reflexão para pensar a questão da voz narrativa. Se escrever é passar do “eu” ao “ele” e, no entanto, o “ele” que substitui o “eu” não designa um outro “eu”, vai perguntar Blanchot, “resta saber o que está em jogo quando escrever responde à exigência desse “ele” incharacterizável” (Blanchot, 2010, p. 143). Essa questão começa a ser respondida com a distinção de dois tipos de “ele” da narração: a narração épica, em que há um real “objetivo” a narrar, ou seja, “narra façanhas que se produziram e que ele parece reproduzir, quer as tenha presenciado ou não” (Blanchot, 2010, p. 143); e a narração romanesca, em que o romancista abdica o “eu” delegando esse poder a outros, fazendo surgir uma multiplicidade de egos (de qualquer modo uma ideologia marcada pela particularidade individual, frisa Blanchot). Entre esses dois “eles” cindidos, Blanchot reconhece uma figura que aponta em outra direção: a impessoalidade do romance de Kafka. Kafka é a figura a partir da qual Blanchot vai ler a impessoalidade do romance impessoal<sup>4</sup>, e encontrar o conceito do neutro.

O que Kafka nos ensina – mesmo que essa fórmula não lhe poderia ser diretamente atribuída – é que narrar põe em jogo o neutro. A narração que rege o neutro se mantém sob a custódia do “ele”, terceira pessoa que não é uma terceira pessoa, nem tampouco o simples abrigo da impessoalidade. O “ele” da narração em que fala o neutro não se contenta em ocupar o lugar que em geral ocupa o sujeito, quer este seja um “eu” declarado ou implícito ou que seja o acontecimento tal como se dá em sua significação impessoal. (Blanchot, 2010, p. 148).

O que Blanchot deriva dessa observação é que a voz narrativa é neutra, ela carrega o neutro e nele se mantém. Falar no neutro seria falar à distância, não falando de parte alguma, “sem mediação nem comunidade” (Blanchot, 2010, p. 150). Blanchot diz que a fala neutra não significa à maneira ótica: “isso quer dizer que não significa do modo como significa o visível-invisível, mas que abre na linguagem um poder outro,

---

<sup>3</sup> Blanchot, 1987, p. 68.

<sup>4</sup> Blanchot descreve esse tipo de romance da seguinte forma: “A palavra de ordem é imperiosa: o romancista não deve intervir. O autor – mesmo se Madame Bovary sou eu – suprime todas as relações diretas entre ele o romance; a reflexão, o comentário, a intrusão moralizante (...)” (Blanchot, 2010, p.144).

estranho ao poder de aclaração (ou de obscurecimento), de compreensão (ou de mal-entendido)” (Blanchot, 2010, p. 150).

*Orquestra de papel* buscou um diálogo com diferentes momentos desses conceitos de voz narrativa, a fim de participar de suas possibilidades.

O romance começa com um narrador onisciente, que participa da tradição romanesca, povoando a narrativa de pequenos egos, construindo uma constelação de individualidades. No primeiro capítulo, se anuncia que essas individualidades estão sob o epíteto da Multidão, e é de dentro dela que se desdobram as vidas de Miguel, Marlene, Maria Clara, Eduardo, Ina, Tomas, Frederico, Suzana... Mas o narrador onisciente é também um narrador invisível, ainda que, como demonstra Blanchot, ele aplique uma ideologia individual. Mais do que isso: ainda que o narrador onisciente faça intervenções na narrativa, a voz narrativa do narrador onisciente tende a ser invisível para o leitor, e é justamente este o ponto central do primeiro movimento narrativo. São deixados rastros propositais para provocar o leitor de que há um narrador por detrás deste “ele” (por exemplo, a intrusão na consciência das personagens, que questiona a credibilidade do leitor), até que este narrador é desmascarado dentro da própria trama. O romance que estava sendo lido passa a ser tão somente um romance que estava sendo escrito por um personagem de que nem supúnhamos a existência, e que agora passa a viver. A partir desse ponto, o romance inicial acaba, e o que passa a ser escrito é o fluxo de consciência desse personagem. A atenção recai, duas vezes, sobre a linguagem: se o narrador onisciente invisível é desmascarado, a voz narrativa da qual ele é portador passa a ser aparente? E se o que passa a acontecer na escrita é a consciência de um sujeito, quem está narrando é o próprio sujeito, identificado como “escritor”, ou um outro?

A tomada da narrativa pelo personagem “escritor” é o centro a partir do qual toda a problematização sobre a voz narrativa se dá. Mas, certamente, não se define como centro de significação da obra. Pois se há uma mudança da voz narrativa da terceira para a primeira pessoa, essa mudança quer desestabilizar a leitura, não fundar para ela um lugar.

O último movimento narrativo do romance é a retomada da terceira pessoa por um narrador onisciente, que vai contar a morte do escritor. Se a leitura tenta recompor o lugar a partir do qual se fala, este último movimento pretende quebrar qualquer tipo de expectativa, ou melhor, qualquer possibilidade de resposta. Não é possível responder

quem narra a morte do narrador, da mesma forma que não é possível deixar de perguntar.

A “esse jogo insensato de escrever”, *Orquestra de papel* propõe pôr em jogo o neutro: na medida em que desloca as vozes narrativas, deslocando o centro da narrativa, faz com que ela não tenha mais centro.

### Sob o silêncio

Falamos sobre a crise de linguagem vivida na literatura, e sobre como a palavra da ficção vai assumir uma dimensão contraditória, em que se assume como experiência na medida em que se insere entre as coisas e o que elas expressam. Já falamos, também, sobre como Blanchot realiza um procedimento de leitura, que percorre toda a sua obra teórica, em que ele parte da análise de um autor ou de uma obra para reconhecer movimentos e conceitos, desdobrando-os, incorporando-os à sua própria linguagem, transformando-os por sua vez em novas produções. Assim é que Blanchot vai criar, a partir do “mito de Mallarmé”, o conceito de espaço literário, elaboração que surge como resposta à crise vivida pela literatura.

Devemos, em primeiro lugar, tentar reunir alguns dos traços que a abordagem do espaço literário permitiu-nos reconhecer. Aí, a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível, não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos nela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. (Blanchot, 1987, p. 45).

O que marca a linguagem do espaço literário é essa cumplicidade, que a partir de sua impossibilidade se torna possível, com o silêncio. Diante da crise da literatura, o silêncio aparece como possibilidade derradeira da palavra:

(...) longe de aparecer como o oposto das palavras, ele [o silêncio] é, ao contrário, suposto por elas e como que seu *parti pris*, sua intenção secreta; mais ainda, a condição da palavra, se falar é substituir uma presença por uma ausência e, através das presenças cada vez mais frágeis, perseguir uma ausência cada vez mais suficiente. O silêncio só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau dessa ausência que é toda a virtude de falar (que por sua vez é o nosso poder de dar um



sentido, de nos separar das coisas para significá-las). (Blanchot, 1997, p. 41).

O silêncio da “palavra autêntica” restitui, portanto, o poder de significação que se encontrava abalado pela crise da linguagem. Porque o silêncio não é uma figura negativa, já que é o pressuposto da própria palavra, abolindo a separação entre a comunicação e o poder, entre o eu e o outro. É o silêncio, enfim, que restaura a própria possibilidade do dizer.

A música também vai encontrar na figura do silêncio uma resposta para a sua crise. A experiência de dois compositores, aparentemente contraditórias, nos conduz para essa mesma reconciliação da linguagem com a possibilidade do sentido, de que vai falar Blanchot em relação à literatura.

Quando John Cage vive a experiência de entrar em uma câmara anecoica – uma sala projetada para conter reflexões de ondas sonoras, causando a sensação de total ausência de sons –, tentando experienciar o silêncio, o que ele relata, no entanto, é a escuta de dois sons distintos:

Para certos fins de engenharia, é desejável ter quão silenciosa situação possível. Uma sala destas é chamada de câmara anecóica, suas seis paredes feitas de um material especial, um quarto sem ecos. Entrei em uma na Universidade de Harvard há vários anos e ouviu dois sons, um agudo e um grave. Quando os descrevi ao engenheiro responsável, ele me informou que o agudo era o meu sistema nervoso em operação, o grave o meu sangue em circulação. Até eu morrer haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte. Não é preciso temer sobre o futuro da música. (Cage, 1973, p. 8, *tradução nossa*).

A experiência na câmara anecoica vai marcar profundamente a música de Cage. É a partir dela que ele compõe a polêmica peça 4'33'', que já citamos aqui e que será explorada no romance. Não é apenas que Cage relativiza o silêncio, mas mostra como ele não existe, pois sempre está acontecendo alguma coisa que produz sons. Murray Schafer mostra bem como o ‘mito do silêncio’ passa a ser desacreditado em toda a música:

Na psicologia da percepção visual, fala-se da alternância entre figura e fundo: qualquer dos dois pode se tornar a mensagem visual para o olho, dependendo do que este quer ver. Em certos desenhos, as formas idênticas se combinam para produzir dois objetos, sendo que qualquer um deles pode ser visto em relevo sobre um fundo neutro. É possível que, por muito tempo, vejamos apenas uma imagem, e, então, com

uma oscilação repentina, a relação seja invertida. Semelhantemente, o engenheiro de som fala da diferença entre sinal e ruído, os sons desejados e os não desejados. Por trás de cada peça musical se oculta outra peça musical – o minúsculo mundo de eventos sonoros que temos descuidadamente aceito como “silenciosos”. No momento em que esses eventos irrompem no primeiro plano, nós os chamamos de ruído. Qualquer reavaliação da música terá muito a dizer sobre ruído, pois ruído é o som que fomos treinados a ignorar. (Schafer, 1991, p.132).

Certamente, o jogo que Cage propõe é extremo. Enquanto o ruído no universo musical é ainda acidental, e o silêncio continua sendo denominado (pelo menos enquanto ausência de notas musicais), Cage faz da música o espaço da taxonomia. Ele convoca o silêncio, para que nele se escute justamente o ruído ignorado. Ao longo do tempo, Cage passará a se interessar cada vez mais pela música indeterminada, seguindo o princípio da não intencionalidade e a verdadeira paixão pelos sons: “não é só que eu acho os sons e ruídos que nos envolvem mais úteis esteticamente do que os sons produzidos pelas culturas musicais do mundo, mas sim que, se você prestar atenção, um compositor é simplesmente alguém que diz aos outros o que devem fazer.” (Cage, 1985, p. XXV-XXVI).

Se sob o nome do silêncio passa a existir toda a forma de sons não organizados em uma intencionalidade, se o silêncio nomeia a atenção da escuta ao fundo ignorado, se essa nova concepção do silêncio decreta a própria possibilidade da linguagem, também passará a ser desenvolvida uma outra linguagem em que a figura do silêncio se ocupa ainda mais.

Dentro da crise em que estava mergulhada toda a música, o compositor estoniano Arvo Pärt também se encontrava mergulhado em sua própria crise pessoal. Durante toda a década de 1960, Pärt produzira obras seriais, utilizando inclusive técnicas de colagem. Em 1968, ele apresenta uma obra para piano, coro e orquestra denominada *Credo*. A obra é baseada no *Prelúdio em dó maior* de Bach, e provocou imensa polêmica, não no público, que adorou a composição, mas nos oficiais da União Soviética, que consideraram a escolha do título e o uso do texto latino uma provocação política. Paul Hillier salienta que Pärt já havia utilizado referências a Bach ou ao idioma em outros trabalhos, mas que eles propunham algo intermitente, em que a possibilidade de serenidade e certeza não se cumpria. Em *Credo*, diz ele, os elementos de conflito são mais violentos e “o que parecia catástrofe é agora redimido através da catarse em uma música de uma recém calma intensidade.” (Hillier, 2002, p. 59, *tradução nossa*). Esse

evento marcou uma profunda crise no desenvolvimento criativo de Arvo Pärt, que se manteve, durante um longo tempo, em silêncio. Na metade da década de 70, ele fez a sua tentativa mais radical para “aprender a voltar a andar como um compositor”, mergulhando no estudo do canto gregoriano e da canção monódica, e desenvolvendo uma série de processos para a escrita musical, estabelecendo assim um rito de passagem, que tinha um firme senso de propósito: “como uma tentativa de reconstituir a arte sem um sentido de tempo passado ou futuro, para voar em face da desconexão do pós-modernismo e aproveitar uma meta-narrativa cultural tão distante do tempo, mas tão potencialmente realizada, que tem a força de uma nova vida.” (Hillier, 2002, p. 74, *tradução nossa*). A partir desses exercícios iniciais, principalmente com a monodia, Pärt começa a explorar a construção de combinações de duas vozes tonais que, quase intuitivamente, levam-no ao entendimento de que essas duas vozes sobre as quais ele estava trabalhando eram, de fato, uma só. Esse princípio inicial será a base do tintinnabuli, o modo de composição que Pärt irá desenvolver.

Paul Hillier nos explica que quando um sino<sup>5</sup> é tocado, ele continua a soar indefinidamente, de modo que os nossos ouvidos não conseguem detectar o ponto em que ele cessa de vibrar. Pärt utiliza essa imagem para articular a técnica do tintinnabuli, como explica Hillier:

A combinação de linhas melódicas e notas em tríade fornece dois tipos de continuidade: um que conduz passo a passo de uma coisa para a próxima, e um que gira como um objeto único que está sendo visto de diferentes perspectivas. Uma vez que esses princípios foram fundidos em uma técnica unificada, o primeiro tintinnabuli pôde ser escrito. (Hillier, 2002, p. 87, *tradução nossa*).

O primeiro tintinnabuli surge em *Für Alina* – a pequena peça para piano que integra este romance – e demonstra a maneira básica da composição do tintinnabuli. Ela contém duas vozes em uma relação constante, uma ‘melódica’, que se move por etapas, e a outra, ‘tintinnabular’, preenche as notas da tríade tônica; é composta por um ritmo único e não há mudança de tom ou tempo.

Mas se o tintinnabuli é uma técnica de composição, que não apenas tira Pärt de sua crise criativa, mas cria para a própria música uma nova categoria – nem tonal, nem

---

<sup>5</sup> Tintinnabuli é uma derivação do termo tintinnabulation, que designa justamente esse som persistente de um sino, depois de ele ter sido tocado.

modal, como aponta Hillier (2002, p. 92) – ele convoca, também, uma escuta que desafia, mais uma vez, o estatuto do silêncio.

Em *Alina*, a voz tintinabular faz soar duas oitavas de ‘si’ graves, sustentadas pelo pedal do piano, o que permite uma acumulação dos harmônicos tanto na voz tintinabular (tocada pela mão esquerda) quando na voz melódica (tocada pela mão direita). Para que possamos precisar o significado disso, lembremos que o som dos sinos quando são tocados continuam indefinidamente. Essa acumulação tem o efeito, portanto, da reunião da continuação dos sons de todas as notas (tocadas, no entanto, dentro de um mesmo tom), formando um contínuo que passa a ocupar, assim, o lugar que sempre fora o do silêncio.

Da mesma forma que o silêncio é ocupado pelo tintinabular de cada som, Pärt também problematiza – e talvez por isso mesmo – o silêncio que existe por fora e além da existência daquilo que soa. Ele faz brotar muitas de suas músicas imperceptivelmente a partir do silêncio, e também assim as esmorece, seja no meio das peças, seja fazendo-as morrer ao final. Coloca-nos no limiar da audibilidade.

De qualquer um dos modos, o que sempre acontece é um deslocamento da escuta em relação ao silêncio: nunca sabemos ao certo onde começa e onde termina o som, onde começa o silêncio, e se é que podemos usar esse nome.

A partir de uma figura tão improvável como o silêncio, vemos a literatura e a música se movimentando para além de sua crise. *Orquestra de papel* também responde a este movimento. Além de trabalhar com as composições mais importantes para este conceito no campo musical (*4'33''*, de John Cage; *Für Alina, Spiegel im Spiegel e Stabat Mater*, de Arvo Pärt), trabalha a linguagem para evocar a relação com o silêncio de que fala Blanchot. Já falamos (no tópico ‘A voz narrativa’) sobre os movimentos estruturais que dividem o romance. No último deles, que coincide com o último capítulo, há uma mudança de linguagem, que propõe esse diálogo com o conceito de silêncio, na medida em que a voz narrativa passa a jogar com o conceito de neutralidade.

Mas o conceito de silêncio se reúne, tanto em Blanchot quanto em Cage e em Pärt, sob um denominador comum, que é também a medida da participação deste trabalho. Quando Blanchot nos fala da dignidade do silêncio, quando Cage nos mostra a sua inexistência, quando Pärt o ocupa e questiona seus limites, eles nos convocam. Por isso, *Orquestra de papel* lida com o silêncio na linguagem também convocando o leitor,

obrigando-o a preencher lacunas, quebrando as vozes narrativas, questionando a própria leitura.

Costuma-se dizer que todo o som nasce do silêncio. Cage já provou que isso está errado. O que talvez possa se pensar, como mostra Pärt, é que a forma com que nos relacionamos com a música depende, sim, de como nos relacionamos com o silêncio. Mas não é que o silêncio seja uma questão de linguagem, mas, pelo contrário, que a linguagem é uma questão de silêncio.

# **Orquesta de papel**

(todo lo que se puede decir es mentira)

el resto es silencio

sólo que el silencio no existe

Alejandra Pizarnik

Completamente vazia, era quase como se ainda não pudesse ser chamada de lugar. Como se sua existência, ditada por sons e silêncios, não suportasse a ausência, perdendo o nome. Não era o silêncio o que habitava aquele inominado espaço – como em qualquer outro chão sem função ou pertencimento nas faces desta terra. Pois que cada parede milimetricamente erguida em sua localização exata, cada coluna de sustentação amenizada por cada painel de madeira, que descia do teto em alturas mais ou menos elevadas, cada um dos assentos, enfileirados em seus veludos azuis-escuros, nesta espécie de composição noturna, cada degrau de escadas e escalas, tudo, absolutamente tudo fora construído para fundar lugar, que se inquietava na incontida espera por ser. Ali, silêncio seria tempo e duração. Inominável, o espaço se enchia de ruído branco. Benevolente.

A Sala de Concertos não passava de uma idiossincrasia urgida pela própria cidade. Erguia-se em imponência e mutismo numa praça centenária que já fora palco de doridas reconstruções – fora quase margem de rio, abrigo de passarinho, fora terra batida e trânsito de ouros retirados de tumbas, fora entrada de vilarejo, ponto de encontro, fora nada, fora estação de trem, fim da linha, pátio de abrigar conversa de velhinho, parque de brincadeira de criança, fora apenas chão nos imemoriais tempos por detrás das histórias. Num cínico presente, era um edifício numa praça no meio de uma cidade, que talvez se quisesse templo de louvar o que a cidade, ela mesma, não comporta: silêncio e sentido. Da praça, via-se uma imensa torre de relógio, bem no centro da construção demasiadamente barroca, como se aquele lugar quisesse aludir à sua própria história inventada, ligando-se às naves das igrejas que abrigaram as primeiras composições dos trabalhadores do ofício musical, antes que pudessem sequer sonhar que suas anotações em papéis de pão fossem nomeá-los, um dia, gênios. Vitrais coloridos, sem nenhuma imagem de santos, desciam angulares da abóboda principal, que abrigava um imenso salão de pé direito altíssimo, onde cada voz, dita ou imaginada, se tornava espaço inteiro, ocupando tudo. Para quem entrasse, seria como se todo o ruído da cidade pudesse se ressignificar. Mas, daquela praça, o relógio continuava a martelar os imprecisos instantes contidos num tempo que insiste em sua progressão. Exposta como a própria contradição, era uma torre que abrigava o tempo e o contratempo.

A cada noite, porém, o espaço resgatava o nome, enchendo-se de propósitos. Atravessava-se todo o percurso da história para desembocar ali, onde a história era ápice e celebração. Noite após noite, apinhada de gente, tendo de conter seu próprio discurso



e o tempo, incontável pelo relógio, sentido por cada um que formava a multidão. Era como se a Sala prescindisse de cada indivíduo no exato lugar em que ele se fazia necessário. E era com uma bonita inconsciência que se via a multidão chegar, lotando, pouco a pouco, o saguão. Um pequeno café convidava os visitantes à transição necessária, da rua ao seu quinhão de eternidade forjada. Servia-se de um tudo, emulando talvez o requinte de tempos áureos, entre taças de licor e gestos demasiados. Parecia fazer parte do *ethos* do lugar, aquele espetáculo para ninguém. As mesas, no entanto, inundavam-se da expectativa: ouvia-se, entre o burburinho das conversas de café, que narram os pequenos feitos diários cheios das desimportâncias que formam uma vida, fragmentos de diálogos que tentavam antecipar a noite por vir, como se dizer fosse já experimentá-la. Ainda inominado, o espaço começava a pulsar, como se previsse os que, do lado de fora, o aguardavam. Eram instantes cheios de delicadeza, para quem pudesse, de fora, olhar. Os dois se querendo, Sala e Multidão.

Encostada à pilastra, que marcava o que era praça e o que era privado, uma mulher apressava os tragos de um último cigarro, enquanto dois policiais tacanhos faziam a ronda impossível, naquele lugar, e a pé. De lá de dentro, o som do primeiro sinal esvaía-se pelas frestas, ganhando a rua e inaugurando a noite.

Miguel sentava-se sempre no mesmo lugar. Camarote superior número doze, lado direito, poltrona oito. Permitia uma variação de duas poltronas, para trás ou para o lado esquerdo. O ingresso na mão, o lugar ideal. Esta seria mesmo uma grande noite. Ansiava ouvir a *Eróica* de Beethoven ao vivo desde que, menino, entrara escondido em um ensaio da Orquestra Sinfônica, bem a tempo de presenciar a transição do *allegro* para aquela *marcha* tão *fúnebre* que coroara despedidas de grandes como Toscanini e Mendelssohn. Havia apenas começado a pressentir, dentro da leveza de criança, a aflição que era a morte – o som daqueles violinos pareciam sussurrar-lhe essa ruína, que tocava um lugar muito efêmero de seu corpo. O oboé, tão opaco e solene, surgia por cima do sussurro, soando como se fosse sua própria voz, que falava como se dissesse de sua própria morte. O menino escondido atrás de uma fileira de poltronas, ouvindo a massa sonora da Orquestra: estava mesmo dentro de si, sentindo, sentindo. Neste momento, que guardava um pouco de sublime junto com o grande medo, veio um segurança bronco para retirá-lo dali, que aquele não era mesmo lugar para criança, ainda mais que entrava escondida. Ficara a sensação de uma profunda melancolia, suspensa como a resolução da música, que jamais pôde terminar de ouvir. E a própria morte antecipada, na pequenez de menino. O transitório, para sempre. O saber-se, desde então, alguém prestes a não ser. Mas hoje não. Hoje, a *Eróica* seria sua.

Havia uma certa tensão, que acompanha momentos como esse – esperados uma vida inteira. Ali se desdobraria a incógnita. Uma esfinge decifrada. Foi munido dessa grande coragem que Miguel se postou em seu lugar. Observava a Sala sendo lentamente preenchida, tentando ler o que cada um dos rostos não revelava. Sentia-se o homem mais vulnerável e grandioso daquele lugar. Quando o terceiro sinal tocou, estava tão abstraído consigo que nem se deu conta do velho casal que se sentara ao seu lado. Evitava ao máximo velhos casais, com seus palavrares e pigarreios, que produziam ruídos cavos no imaculado silêncio. Somente quando o maestro levantou as mãos, ordenando a sinfonia, foi que ele percebeu que havia perdido o momento sacro. Com isso, não podia evitar de sentir que algo havia se perdido para sempre. Desejava ardentemente voltar atrás, estar mais atento, iniciar o cortejo de palmas que saudavam o dirigente. Mas a música começara, arrastando-o para dentro de seu tempo, num fluxo que não permitia paradas. Durante todo o primeiro movimento, Miguel apenas aguardava aquela sequência de notas, tão marcadas em sua memória. O homem que era e o menino que um dia foi se encontrariam naquela partitura em aberto, perdida na escuta interrompida de sua infância. Foi como se Miguel começasse a ouvir no exato

ponto em que o menino parara de escutar, anos atrás. E quando o exato ponto o alcançou, soava tão diferente da recordação que ele não soube precisar se a lembrança é que distorcera ou se era culpa do maestro, talvez uma pequena rebeldia pela ausência de seu aplauso. O oboé veio tão claro e brilhante que ele chegou a pensar se fora mesmo a *Eróica* que ouvira no último dia de sua infância. Mas então a música começava a esmaecer, trazendo de volta aquela profunda sensação, como se a morte não terminasse de acabar. A partir daquele ponto, tudo seria novo, inédito, e Miguel se petrificava em sua poltrona, num misto de temor e clamor pelo que poderia haver depois da morte anunciada.

Os violinos surgiram num movimento lento e desmedido, que parecia infestar o mundo de dor. Miguel sentia que sua força se esvaia neste som. A cada instante, o som o exigia mais e mais, carregando-o para um estado de exaustão que o aproximava do limite. Até que viesse outro instante, e ele exausto, neste ciclo sem fim. Quando parecia condição da própria escuta esse cansaço, a vida mesma inversa numa experiência do que não acaba, os violinos em uníssono, em um movimento forte e repentino, simularam a sua morte, com dois ataques finais. Ele sentiu um aperto no peito, a violência dos arcos em seu corpo. E isso era a vida: a morte. Uma série de notas pulsantes começou a soar, o esmagando. Da certeza da morte, desabou para um abandono tão absoluto que ali compreendeu: a morte jamais poderia ser a sua. Devastado, compreendia sem entender. A infância nunca reencontrada. E a solidão.

Cogitou levantar-se, em seu abandono. As pernas não obedeciam. Ou o cérebro não estava certo de mandar. Prostrado, na poltrona número oito, sequer tinha forças de perguntar o motivo de tudo aquilo; a música lhe abatia infinitamente. O corpo pesando. Um silêncio interior se estendia na mudez da Sala de Concertos.

No limiar deste silêncio, barulhinhos sibilantes mostravam-no criança, a pele quente debaixo do sol, as cores da infância tão vivas. A pequena casa de sua mãe, para onde sempre retornara. Recordava-se correr pelas ruas, o mundo e seus pensamentos. O verão, as flores abertas, o sabor do quintal e aquele cheiro tabaco das mãos da mãe, a afagar-lhe a face. Agudo, agudo, o melhor dia de sua vida. Esboçou um sorriso, logo antes de os ruídos altos e amplos dos violinos tomarem-lhe a boca, num susto que o fez reconhecer que a sinfonia continuara. Então seria assim, depois da morte? O retorno à infância, divulgado por um trio de trompas, dizia-lhe que a imaginação é o que torna tudo possível. A música florescia, enquanto ele imaginava a infância que poderia ter sido. A sinfonia e ele, apressando-se para abraçar a vida. Num súbito desdobrar, sequer

imaginado, a peça fazia-se uma grande improvisação, como se viver fosse feito de riso e de brincadeira. Não o heroísmo da humanidade, em face da morte. Mas a morte como o fim impossível, enchendo a vida de uma ternura quase triste.

Pouco a pouco, a música encontrava seu caminho de volta, fazendo soar aquelas latejantes e longas notas do início da sinfonia. Miguel as reconheceu e nomeou reminiscência: a infância redescoberta, a vida crescendo, o som pulsante de toda a vida, um sol imenso a aquecer a pele. A despeito da distração anterior, foi o primeiro a levantar para aplaudir o fim impossível da sinfonia. Aplaudia a execução e o seu próprio heroísmo, e o heroísmo contido em cada homem que insiste em permanentemente se reinventar. “Viva Beethoven”, viu-se bradar, do alto de seu contentamento, enquanto se redimia com o maestro através da fúria de sua paixão. Só então notou o casal ao seu lado, que parecia ter envelhecido uma vida inteira naqueles cinquenta minutos, embora se encontrassem de algum modo comovidos, não se sabe se pela música ou se pela efusiva reação do vizinho. Encarou-os com benevolência, tentando decifrar o semblante aborrecido de quem já há muito sente o tempo passar. Sorriu um sorriso sem graça, como não pudesse atingir o indivíduo por detrás daquele casal tão sedimentado, enquanto sentava-se, novamente, na sua poltrona número oito, pronto para louvar o sagrado dos momentos por vir.

Mal teve tempo de pensar em como seria repartir a existência inteira em um par, o silêncio novamente se fez. Dentro dele, pesava ainda uma incerteza cheia de enlevo, um tormento imiscuído do sublime, as poltronas e os dentes rangendo pequenos incômodos, corporais, tênues. Via-se se alastrar pela Sala: cada um se afundava em seu assento, constituindo um mar calmo e profundo, como se diz acontecer depois da tempestade. Mas a entrada do maestro foi feito vento, a insuflar as águas. A *Metamorphosen* de Strauss parecia sugerir a cada um a possibilidade da transcendência, ainda que o resultado da composição não fosse propriamente a realização do divino – ou, como em qualquer metamorfose, esteja muito mais próxima à bestialidade: aquilo que ainda não é, o que está em vias de tornar-se, o desconhecido, enfim.

Na Sala, soava o pequeno abafar de cada uma das mil bocas entreabertas de ansiedade, a respiração quente que produzia uma frequência um pouco acima do silêncio, e em cada corpo o próprio mecanismo de salvação. Tudo isso composto dava à Sala uma atmosfera eletrizada, mergulhada em sua própria mudez. Da multidão, se destacava uma mulher morena, com um ar de concentração deleitosa. Tinha um bloco de notas aberto sobre o colo, a caneta em prontidão. Pôs-se a escrever convulsamente,

desenrolando a escuridão, enquanto os violinos se afinavam, nessa cacofonia preñe. Escuras as primeiras notas, a luz da Sala, o dentro. O som se estendia pesaroso, cansado, descendente. Também crescia assim, avolumando. Desdobrava e depois retornava para o mesmo tema, esse lamento rasgado. A música era a própria metamorfose, o giro no impossível. O violoncelo perguntava num grave, o violino rebatia em crescendo: respondendo um ao outro. Ela seguia escrevendo, lutando com a transformação como se abrisse a página à faca. Ouvia pela ponta dos dedos, rasgando sentires com a sua razão. A possibilidade aberta pela literatura se efetivava também na música. Strauss seria como uma espécie de prova. A multidão, por sua vez, ouvia como se uma casa abandonada. Respiravam quando a música permitia, cada um entornando a sua solidão. E expiravam esse escoamento, retornando sempre ao desespero. Era como se percorressem todas as possibilidades da vida e retornassem ao mesmo ponto; como se a música usasse todas as notas da escala apenas para afirmar a tonalidade triste, e cinza, e menor.

A música terminava como um último sopro. Esvaindo. A música, a morte. Sem que ninguém soubesse direito quem morreu. Como não houvesse lugar para o silêncio, um último dó que se confundia com o fim, limite entre o nada e a música, sem que pertencesse a algum dos dois. Cada um com aquele dó por dentro. Mas o dentro dela parecia ainda ecoar, o sorriso no canto da boca, olhos baixos, entretidos em pensamento. Não se levantou para aplaudir o fim do concerto. Esperou que a Sala se esvaziasse, sentada com o mesmo olhar, as mãos pousadas sobre a página escrita. Olhou uma última vez para o palco, agora vazio. Mas não sabia dizer em que se transformara.

Sentada ao pé da cama, Maria Clara calçava os sapatos com dificuldade, curvada sobre si mesma. Os joelhos já não eram os mesmos, a coluna tampouco, as articulações pareciam enrijecer, quanto mais passavam os anos. Levantou-se, alisando com a palma da mão a colcha bordada, eliminando os vestígios de seu corpo. Eram seis horas, e o tempo meticulosamente calculado dava-lhe mais quinze minutos antes de partir. Faria um café e se sentaria de frente à renda portuguesa que fora de sua mãe, fruindo da luz do entardecer, que dava às folhagens um aspecto ainda mais delicado e desvanecido, como a memória. Antes, acertou o alarme da cozinha: doze minutos e meio. Seria o tempo da bolsa, das chaves, do último retoque no batom.

Embalada pelo cheiro morno da bebida, pensava no dia que tivera, na vida espaçada entre as coisas pequenas da casa, que lhe davam uma alegria tímida, adolescente. No marido, quando retornava, sorrindo-lhe um sorriso renovado, acalentado pelo aroma de lavanda, que ela regara à sua espera, o cansaço deixado do lado de fora da porta. A impressão, tão vaga e tão concreta, de que o mundo participava-lhes de uma forma obtusa, somente evocada. De que era sempre tão possível fechar a porta atrás de si. E o tempo da casa feito de sagrado, dessa tardia e lenta composição dos que já não têm mais metas, apenas regozijos, já semeados.

Se a vida já se apresentasse assim, minuciosa e branda, não teria como fruto um casamento fracassado. Teria sido feliz da primeira vez. Saudava as histórias da mãe, mulher fiel como ela, e lastimava que a vida fosse feita de paixões tão violentas, arrastando-nos para o abismo, antes de chegar o tempo do entendimento, e nos furtando dos finais almejados das histórias da infância. Mas o entendimento chegara para ela ainda a tempo, junto com a figura desse Eduardo, que a fazia desejar ser uma mulher melhor, em posse de si. Tudo isso viera num mesmo pacote afetivo: a casa, o nome, a mudança no estado civil, o homem a acompanhá-la, a aposentadoria, o casamento do único filho, as horas vagas dedicadas só ao que quisesse. E os dias passavam, e ela só queria dedicá-los a esse Eduardo, que a salvara do íntimo abandono.

O alarme da cozinha apitou três vezes, até que ela, retirada da introspecção, levantasse para desligá-lo. Mas nessa nova configuração, era como se nada no mundo a retirasse por completo de si. Era isso, enfim, o que Eduardo restituíra. Mesmo desligado, o alarme continuou soando em sua cabeça, aqueles agudos lhe dizendo, precisos, de uma urgência tão da ordem dos fatos. O batom, a bolsa. A chave virando lentamente o segredo da casa, a intimidade reinventada nesse mínimo gesto. Descia de escadas, a despeito dos joelhos, para evitar qualquer olhar que se tornaria cúmplice de

sua saída. “Manda um abraço pra tia, dona Clara!”, saudava seu Francisco da portaria, em tom quase mecânico, como em todas as quintas iguais àquela, mas com algum enlevo na voz, por aquela dona tão decente que despencava a ir ver a tia doente no asilo. Ela agradecia com um aceno de cabeça, pesaroso, pela mentira necessária. Andava de olhos baixos, detendo-se nas rachaduras da calçada, que pareciam esgarçar-se mais a cada novo dia, como prova de que o tempo corre para todos, até entrar no táxi, já parado na esquina, no lugar de sempre, como combinado e consentido. Dentro do silêncio cúmplice daquele carro, ela seguia devaneando miudezas. E experimentava sempre o impreciso de um tempo desocupado, no trânsito entre esses dois lugares tão essenciais, em que se deixava levar por aquele motorista de que nada sabia, e que nada sabia também de si, num acordo tácito. Pagava o dinheiro de sempre: a corrida e mais um pouco, por aquela discricção.

Havia o inevitável temor de que Eduardo descobrisse sua ausência na casa. Bastaria um retorno antecipado do trabalho para que sua imagem tão límpida despencasse aos pés dele. Certamente, ele investigaria com Francisco sobre o paradeiro da mulher, e o porteiro mencionaria a tia, o asilo, a bondade dela. Chegava a medrar mais ser desmascarada pelo guardião do prédio, que jamais entenderia os ardilosos caminhos que uma mulher percorre por amor. Era um receio que corria por dentro das veias, dilatando-as, insuflando a vida do sabor ardido de uma pequena aventura.

- Boa noite, senhora. Tenha um bom concerto! – desejava a bilheteira, enquanto ela passava pela catraca, aceitando a ventura.

Quase ninguém assistia às palestras que antecediavam os concertos. Principalmente às quintas-feiras. Fato que a resguardava, mas que ao mesmo tempo gerava uma sensação de desperdício. Todos aqueles fatos elucidativos, as explicações das obras e as peculiaridades sobre os compositores, que tornavam a escuta tão adorável. Comovera-se profundamente da primeira vez que Eduardo a levou a um concerto. Mas tudo aquilo que se moveu por dentro não encontrou correspondência nas palavras. Ansiava dizer-lhe o quanto estivera enternecida, e as palavras pequenas, dentro da boca. Teve de olhá-lo de dentro da sua mudez. Ele beijara carinhosamente a sua testa, como um pai faria com uma filha arrebatada. E no desejo de ser a mulher dele, Maria Clara jurou que procuraria, dali para frente, ter o que dizer. A descoberta das palestras se transformou em seu júbilo secreto, sua pequena artimanha clandestina. Sorvia todas as explicações no dia anterior, e se fazia pronta para a noite seguinte, onde, ao lado de seu homem, contaria pequenos gracejos e faria análises lúcidas, entremeadas

por uma sincera lágrima de paixão verdadeira pela música. Ele beijaria as suas mãos, com um olhar oblíquo direcionado ao dentro dos olhos dela, e todos saberiam da grandeza daquele homem e de sua mulher.



Ela chegara mais cedo, como de costume. Seguia as providências de sempre – banheiro, um gole de água, três balas de eucalipto, das que eram oferecidas no saguão central. Uma bala direto na boca, fazendo crescer a cavidade íntima que encerrava os desejos. As outras duas para depois, com sorte. Enquanto sorvia a imensidão forjada entre o céu da boca e a língua, que duraria apenas mais alguns instantes, perambulava pelo *foyer*, ainda vazio. Depois, escolhia o melhor lugar e aguardava o início do espetáculo.

O melhor lugar era sempre algo entre a máxima discrição e a possibilidade máxima de bisbilhotar. A primeira parte de seu rito se cumpria assim, na espera pelo que a noite traria. Dali, se seguiria o prazer: mais de uma hora para observar a transição daquele espaço, que trazia à sua vida a mesma medida em completude. O prazer consistia não apenas em assistir a entrada, mais ou menos triunfal, de cada pessoa no *foyer* da Sala de Concertos, mas, sobretudo, em imaginar toda uma vida por detrás daqueles poucos passos e daqueles poucos gestos, vislumbrados entre o estreito corredor para onde direcionava seu olhar e o imenso salão, onde o indivíduo virava multidão inteira. A verdade era que Marlene, depois de ter ficado pra tia, resolveu assumir essa condição, tão privilegiada quanto execrável, de ser a solitária louca mais elegante das redondezas. As irmãs, do alto de seus bem sucedidos casamentos, resolveram parar de interferir quando Marlene anunciou, numa véspera de ano novo, que havia largado o emprego de secretária – cargo que ocupara há mais de vinte anos e nos quais, quase os mesmos vinte, tinha sido cortejada pelo chefe – para passar uma temporada em Oslo. Na Noruega? A verdade era, também, que foram as irmãs que aguardaram os vinte anos pelo casamento promissor, alimentando, nas reuniões semanais da família, uma esperança que, aos poucos, ia se misturando ao desespero. Era verdade que Marlene se divertia intimamente com essas irmãs, tão perturbadas com suas vidas milimétricas, proferindo, semana a semana, falsas pistas de seu envolvimento com o chefe, porque era a mais pura das verdades que o que fazia Marlene feliz era mesmo isso: imaginar. Mas a Noruega tinha sido mesmo demais. Um capricho, que lhe custou o título mais feliz de sua vida. *Solteirona*, daquele ano novo pra frente, resolveu simular a loucura, fazendo só o que quisesse, sem precisar explicações.

Os concertos vieram anos mais tarde, dentro desse mesmo contexto. Uma coincidência, dessas em que se misturam trechos de conversas ouvidas no metrô com um cartaz de rua e um anúncio de revista. E assim surgiu a ideia de visitar aquele lugar, tão inédito quanto a própria vontade. Tudo havia sido tão agradável naquela primeira

noite que não demorou para que Marlene voltasse, e voltasse de novo, e voltasse tantas vezes que começasse a criar os rituais de solteirona louca e elegante, que passaram a definir e orientar a sua vida.

Havia uma questão mais profunda, que caminhava por detrás da diversão. Pois se era certo que aquilo tudo era felicidade para Marlene, também era certo que ela, a felicidade inventada, vinha cobrir os outros desejos – aqueles que não se pode manipular. Durante a execução das peças, Marlene se ocupava em devanear sobre os dois estranhos que, propositalmente, colocava a seu lado. A música de concerto criava uma atmosfera excelente para essa artimanha, tão própria de Marlene, que era criar a vida que ela tinha vontade. Parecia que, nessa circunstância especial, envolta por aquelas sonoridades, aquela penumbra, e sempre dois estranhos ao seu lado, parecia que o imaginado se podia tocar. O que era comum, nas imagens que vinham à cabeça de Marlene sob essas circunstâncias especiais, era um arrebatamento amoroso que acontecia sempre com um dos estranhos, propositalmente sentados ao seu lado. O primeiro ritual que se cumpria, ainda no saguão, era o de tentar imaginar quais seriam os dois estranhos que, propositalmente, cairiam ao seu lado. Tivera a audácia, até agora, de comprar ingressos sempre em poltronas do meio, o que obrigava a terem sempre, propositalmente, dois estranhos ao seu lado. Mas se esse mistério era parte do regozijo inicial, a repetição do ritual acabou por mostrar suas falhas inerentes. Cansava de lembrar quantas noites perdera ao lado de duas estranhas, que em nada prometiam à sua imaginação. Já havia separado mais de uma dupla de casais apaixonados, na sua inconveniente poltrona do meio. Nessas horas, acabava sempre sendo mais elegante do que louca, e cedia à pressão silenciosa – e a poltrona do encontro.

Como ainda não havia conseguido criar um método que apresentasse mais chances de sucesso, restava-lhe, na maioria das vezes, o rito inicial, de desejar dois estranhos só para si, e encontrá-los, por acaso, ao lado de sua poltrona do meio. As peças, nesses dias, eram surpreendentes. Sorvia a escuta junto com as balas de eucalipto da sorte, e sentia que podia alimentar-se durante meses dessa única sensação. A música, o estranho, a bala sobre a língua – e sua cabeça, maravilhosamente lúcida.

Do melhor lugar de hoje, ela podia avistar todo o estreito corredor que levava ao *foyer*. Aquela era, até agora, a visão mais privilegiada que já tivera. Percebera, ao longo dessa sua experiência, que havia um caráter em todo performático em pisar o salão que antecede a Sala de Concertos. Da portaria, adentrava-se em um saguão central que, apesar da imponência, não era mais do que um lugar de passagem. De certo modo, cumpria uma função ritualística, protegendo os novatos do constrangimento de serem vistos admirando a arquitetura, e protegendo também todos os demais de suas circunstâncias demasiado mundanas, visto que abrigava um par de *toilettes* e um *concierge*. Depois dos concertos, é claro, o saguão central adquiria nova aura, com a saída dos músicos e os cumprimentos, dignos da mais alta corte. Depois dos concertos, também, cumpria a ritualística função de ambiência até a rua, como se todos os espaços projetados para o sublime contivessem os portais de onde se vislumbra o inferno. Adjacente ao saguão central, o corredor estreito levava ao *foyer*, e era ali que o sortilégio acontecia. Marlene observava a tudo do melhor lugar do hoje. De início, os passos tímidos pareciam se aprumar quando a pisada alcançava o salão. Os naturalmente corajosos alçavam uma elegância inaudita. E era como se aquele chão fosse feito menos de terra – o salão e toda aquela gente pisava uma espécie de *éthos* heroico que, aos poucos, ia preenchendo o lugar, deixando tudo prestes a acontecer. Quanto mais perto estivesse do horário de início do concerto, mais o burburinho do *foyer* invadia o corredor, preparando o visitante para a grande entrada naquele mundo bruxo.

Marlene já gastara duas balas de eucalipto nesta alegria inicial que, pelo visto, seria muito mais alegre do que o que prometia a imaginação. Nos dias em que o lugar se enchia de pares, todos muito absortos consigo, como parecia ser o caso de hoje, Marlene enfiava a segunda bala de eucalipto dentro da boca, junto da primeira, fazendo um esforço concentrado em não revelar a parrelha disseminando os intensos sabores. Junto do esforço, ia crescendo o próprio gozo, quanto mais as balas abriam o palato e misturavam-se à quentura desejante da saliva. E assim, observando os outros de dentro de seu trunfo íntimo, que ora também vinha imiscuído de uma delicada penitência, que Marlene viu chegando, do alto do corredor, este imponente homem que tudo prometia à imaginação. Uma das balas escorregou salgada pela língua, e ela a engoliu. A outra sobrou na boca, onde foi lentamente se diluindo, formando um pequeno rio onde Marlene passeava a espera, confiando na justeza do tempo.

A largos passos, como para driblar sua pequena traição, vinha ele, que também sabia ser o tempo feito de íntimas e imponderáveis medidas, e que diante dele, um homem poderia apenas aproximar-se com a sua medida de ternura ou agressividade, colhendo para si maior ou menor equilíbrio e retidão nos instantes que se somam a isso que, amontoado, chama-se vida. A largos passos, ainda assim, cheios de probidade com o tempo, Eduardo alcançou sua mulher no instante em que se fez soar o segundo sinal. Beijaram-se um tempo feito de lascívia e acalanto e foram, os dois, a lentos passos, para suas poltronas.

Marlene observou a tudo inundada da íntima certeza de que o seu tempo ainda havia de chegar. O terceiro sinal anunciava que a *Fantasia em dó* estava prestes a apresentar ao público os grandes amores da vida de Schumann, o que dava à vida de Marlene mais desígnio e mais alusão. Lançada à fortuna de um tempo feito quase todo de ocaso, ela se dirigia a sua poltrona, sem apressar o passo, alegre, confiante.

A música iniciava com uma nota grave, a partir da qual se abria uma torrente, tão desmedida quanto a própria imensidão que, há pouco, habitara sua boca. Marlene reconhecia qualquer coisa de sua loucura forjada, qualquer força de sua própria paixão nessas notas que eram mistura de dor e fúria, e seguiam debatendo, irrefreáveis. Reconhecia o avesso de si, esse outro que morava escondido, por ocasião de hábito e não de recusa, um outro agora revelado, como se a fizesse mais delicada saber-se tão complexa quanto inteira. Ouviu todo o segundo movimento fantasiando-o como sua anunciação, e os sons que saíam daquele piano, tão diversos como se de uma orquestra, abriam-na mais e mais para a vida. Mas, na sequência, a música a convidara a retornar para dentro de si, fazendo-a experimentar o inaudito: o mesmo tema era agora apresentado com uma quietude profunda, e todas aquelas sensações tão turbulentas vinham então dentro de uma serenidade que a fazia pensar que estar dentro da vida poderia também ser conter a própria tempestade. Aceitaria esta como todas as outras experiências que pudesse nomear de seu quinhão, particularíssimo. Ao seu lado, sentavam-se dois belos moços, extremamente promissores à imaginação – mas a fortuna é uma roda que gira, e neste ponto Marlene se encontrava completamente abstraída. Mas, através do rosto deles, podia-se ver que, para a maior parte do público, a *Fantasia* já havia terminado. O mesmo pianista executaria as *Quatro peças para piano* de Brahms, pelo qual se notava que o rapaz à esquerda parecia especialmente entusiasmado.

Também entusiasmada estava Maria Clara, que desejava ardentemente descobrir o som desse Brahms de que sua erudição já sabia tanto. De tudo o que ela sabia, o que ela não pôde sequer imaginar era que o tal Brahms soaria assim, tão suave e brando nas primeiras notas, delicado talvez, ou antes de uma obscuridade terna, e isso a surpreendia, todo esse labirinto que a música do Brahms trazia para dentro dela. Maria Clara seguia ouvindo, aquilo de uma interioridade que beirava a sua incapacidade de comunicação, e ela pondo em xeque as quintas-feiras, a palestra, o arдил. Imaginava um Brahms confuso entre o mestre Schumann e o amor proibido por sua esposa Clara, imaginava que isso soaria nas entranhas de sua música, e que poderia dizer a Eduardo que ouvira nitidamente a passagem em que a dialética entre a paixão e a amizade impediu que a música se resolvesse. Imaginava até ousar dizer que sabia que aquela resolução evidenciava que Clara e Brahms tinham consumado sua admiração mútua, para desespero do pobre Schumann, que enlouquecera de desgosto. Mas o que a história especulava, a música dilacerava tão fundo que Maria Clara foi, pouco a pouco, emudecendo.

De dentro dessa mudez, havia o grande medo de perder a capacidade de comunicação com Eduardo. Esse era o motivo das quintas-feiras, que agora pareciam um esforço desperdiçado. Mas havia, nesta mudez, um medo ainda maior de não conseguir se comunicar com o mundo, coisa que talvez Maria Clara nem se desse conta, mas que pulsava em seu íntimo naquele instante. E se fosse tomada de uma ternura que não coubesse em palavras? Como fazer para que Eduardo participasse do inominado que era o universo dela? Quando surge a quarta peça, que se inicia com uma série de notas assertivas, tocadas com extrema intensidade, Maria Clara, de dentro de suas perguntas, ouviu como se fosse uma tomada de posição: uma fala. Ela ouvia o discurso de Brahms, perguntava-o, e ele respondia a mesma coisa de outro modo, para que ela entendesse na quietude o que não fosse possível na veemência. E seguiam dizendo urgências, o piano era linguagem em que até o silente se contava. E quando Brahms terminou o que havia de dizer, sem triunfo grande e sem alarde, a música também cessou.

Maria Clara não conseguiu encontrar motivos para recusar a descida ao foyer, tão típica daqueles minutos de intervalo. Em verdade, ela mesma desentendia o íntimo desinteresse. Sabia apenas daquela satisfação profunda que corria pelo seu corpo, como parte de um alimento que se devora e, então, torna-se parte de si. Deveria dizer a Eduardo do banquete que tivera no jantar?

- Schumann é mesmo um grande artista, que escreve poesia em sons musicais.
- Sabia que você iria preferir Schumann à Brahms, Clara.
- Não se trata de preferir, querido. Aliás, além do nome, não tenho intimidade para escolher nenhum dos dois.

Eduardo achava esses pequenos gracejos de Maria Clara encantadores. Surpreendia-se com a acuidade dessa mulher, que no auge de sua idade ousou chamar de sua, e admirava a forma com que nela se compunham a singeleza e a finura, dando-lhe um tom marcante, de um colorido imprevisível.

Maria Clara sabia agradar o marido, dizendo exatamente aquilo que ele esperava ouvir. Sabia que as anedotas, que tão tipicamente ocupavam o espaço do intervalo, a preveniriam hoje de dizer sobre seu íntimo entendimento da música de Brahms, que afinal não ocupava um lugar na linguagem de que dispunha. Passou o intervalo contando sobre Schumann e Clara, sobre o amor deles, tão estranho e tão complementar. Pela primeira vez, no entanto, sentia que privava Eduardo de uma parte muito importante que se movia dentro dela. Privava-o do incomunicável, que ao mesmo tempo queria guardar para si e oferecer a ele, como presente sagrado.

O intervalo, como todas as coisas que habitavam aquele templo regido pelo grande relógio, tinha um fim anunciado, que ora comungava com os íntimos desejos, ora era de tamanha violência com um tempo interior que se ouvia o corte da facada no ar. Para Maria Clara, o fim do intervalo representava a anuência com sua própria dúvida. Para Marlene, o retorno à música era um mergulho de volta em si. As duas mulheres se encontravam ligadas, sem sequer supor, pelo tempo da música, permissivo com suas próprias naturezas. Infinitamente, se encontravam também distantes, na alteridade própria sob a qual cada uma delas estaria sendo. Maria Clara afundou em sua poltrona o peso de uma linguagem, cultivada durante uma vida inteira, que não dava conta de dizer o mínimo de seu sentir. Já Marlene experimentava uma quietude profunda, mergulhada em um não saber dizer que se constituía em uma porção de imagens profícuas que ocorriam em sua mente.

A *Fantasia em fá menor* de Schubert, uma peça para piano a quatro mãos, era a imagem que formava essa espécie de poesia silente a ponto de acontecer. Um virtuoso pianista da República da Macedônia havia sido convidado a participar do dueto, e a ansiedade era tão pulsante que a frequência do silêncio dentro da Sala parecia eletrizada. No palco, o imenso piano e duas banquetas. Miguel, de sua poltrona número oito, foi o primeiro a aplaudir a entrada dos pianistas. O já muito aplaudido João Vainboim, que

executara as peças anteriores, cedeu os aplausos a Tomas Basitt, o forasteiro deste estranho canto do mundo, donde nem se imaginava haver alguma coisa, quem dirá um excelente pianista.

Enquanto Tomas era bradado por seu estrangeirismo, Ina Loeb – que era brasileira, apesar do nome – tentava entrar discretamente no palco, para se posicionar e se preparar para cumprir sua tarefa de viradora de partituras durante o dueto. Ina havia sido escolhida, dentre um seleto grupo de jovens estudantes, não apenas por ser considerada uma exímia pianista para a parca idade, mas por possuir uma concentração inabalável e um domínio fluente da língua inglesa, que possibilitaria a comunicação com o estrangeiro. Apenas Maria Clara notou sua entrada. João e Tomas se posicionaram, Ina permanecia invisível como mandava o ofício, e assim as primeiras notas da *Fantasia* soavam, a mão direita de Tomas e a mão esquerda de João naquela melodia lírica que evocava de uma forma esquisita essa terra do forasteiro que nunca ninguém tinha ouvido falar.

Marlene notava que as mãos dos dois pianistas agiam como se fossem um único ser, mas a música seguia e se desdobrava numa espécie de fuga, as mãos se perguntavam uma à outra, e as perguntas iam se complexificando cada vez mais, e as respostas atingiam vezenquando graus de agressividade, outras vezes uma obstinação dolorida. Ela viu também chegar um novo tema, tão cheio de tensão e agressividade que parecia nunca se resolver. A tensão se dissipava, porém, com a entrada de um outro mote, tão divertido e brilhante que era como se as mãos estivessem a fazer cócegas, numa brincadeira tão alegre quanto infantil. Mas a música retornava às suas questões, como a memória, que contém seus labirintos, mas não se furta ao entendimento. Era a sua própria mente que se evidenciava quando Marlene ouvia o retorno do primeiro tema, e a fuga que o imiscuía ao segundo tema, e como os dois temas, juntos, criavam um terceiro e atingiam um clímax que levava a uma resolução completamente imprevista. “Assim é a vida”, sentia Marlene profundamente, enquanto um instante de silêncio preparava-a para o fim da fantasia, com aqueles últimos compassos que condensavam toda a dicotomia do mundo e de seu próprio ser.

Tomas Basitt recusou polidamente o convite de João Vainboim para um jantar após o espetáculo, dizendo que haveria de preparar-se para o concerto da semana seguinte – a estreia do *Concertino para piano* de Leoš Janáček, o convite que o trouxera ao Brasil. Tomas Basitt recusou o convite de João Vainboim por pura preguiça aos jantares sociais a que os músicos se prestavam, ainda mais em língua e terra estrangeiras. Mas Tomas Basitt nunca imaginou que sua recusa instintiva fosse abrir veredas tão vastas em sua história. João insistiu para que Ina Loeb, a jovem estudante que auxiliara no concerto desta noite, permanecesse à disposição de Tomas, o tempo que fosse necessário. E já que a menina o ajudaria nos ensaios, ele mesmo faria os preparativos para que ela se apresentasse novamente como auxiliar no concerto da semana seguinte. Ina não ousaria abjurar, a qualquer proposta que fosse. João providenciaria um carro para os dois, e a permissão de usarem a Sala de Concertos pelo tempo que fosse necessário.

Tomas Basitt gostaria de estar sentado em sua cama de hotel, vestindo um roupão felpudo, comendo misto quente com guaraná, esta bebida que descobrira há pouco mais de algumas horas, e que só poderia desfrutar aqui, neste presente. Ele ligaria a televisão em algum canal local e ficaria rindo dos vocábulos que não faziam sentido algum, enquanto fruiria a alegria inocente do descanso após uma noite de bom trabalho. Mas Tomas Basitt estava agora no centro de uma imensa cidade, dentro de uma Sala de Concertos praticamente vazia, a exceção de uma pretensa pianista de pouco mais de dezesseis anos, que sugava o resto de suas energias com seus olhinhos brilhantes e admirados, em um falso ensaio de uma peça que ele sabia mais do que de cor. Tudo por conta de seu extremo polimento macedônico.

Viu-se obrigado a executar a peça uma dezena de vezes, antes de encerrar a noite. Em cada uma das execuções, Ina estava lá, discreta e precisamente, virando página por página. Ao final da décima repetição, Tomas recolheu a partitura com descaso e perguntou, quase arrependido, se Ina tinha gostado da peça. A menina respondeu que a peça era muito interessante, e que era uma pena que a primeira audição no Brasil tivesse sido tão displicente.

Tomas a olhou do fundo de um espanto. Sentou-se novamente ao piano. Do começo ao fim, executou a peça brilhantemente, enquanto a multidão contida dentro dela bradava a solidão dos dois naquela madrugada.



- Miguel, sai debaixo desse piano menino, deixa sua irmã tocar em paz!

A irmã continuava martelando as teclas, subindo e descendo o pé direito no pedal, enquanto Miguel, obediente, se arrastava por entre o som e as saias dela, entre o desejo de permanecer ali e o grito da mãe, lá da cozinha, que não precisava ver para descobrir o paradeiro do menino. Bastava Olivia sentar ao piano, que por sinal era um piano armário, desses pequenos, de apartamento, para que Miguel se enfiasse debaixo do teclado, espremido entre a coluna do móvel e a própria irmã, que parecia se espalhar o quanto podia só para ver o menino se encolher.

Debaixo das notas graves do teclado, Miguel sentia a música tocar-lhe o corpo. As mãos da irmã tocavam as teclas, que tocavam as cordas, que por sua vez vibravam em suas costas, seus braços, sua cabeça. Havia notas que chegavam a tocar lugares nunca antes descobertos do seu próprio corpo, como um pedaço no meio da coluna, lá dentro, e desvendar o próprio corpo era sempre sabê-lo, sem nunca conseguir acessá-lo novamente. Miguel gostava de observar os braços de Olivia, que eram de uma leveza tão precisa, se movimentando pela extensão do piano e criando o som ao redor. Tinha a sensação de que toda a música do mundo começava nos dedos dela, e que o seu pequeno corpo era uma caixa de ressonância que fazia dizer o que ela estivesse sentindo. Sim, a música de Olivia era uma forma de linguagem, e era em seu corpo que essa comunicação acontecia. Os gritos da mãe, lá da cozinha, só o confirmavam, pois era dado que a música de Olivia, sem Miguel a seus pés, ficava sempre mais triste e pesada. Isso o menino continuava a ouvir e entender, sentado no batente da porta de seu quarto, com a música ao longe, misturada aos ruídos da casa.

Olivia tomava aulas de piano duas vezes na semana, com uma senhora de nome Mafalda, cuja postura rígida não combinava em nada com o engraçado de sua alcunha. As aulas de Olivia eram o tempo de sagrado da casa. Tudo entrava num suspenso, onde só se ouvia a voz de dona Mafalda aplicando as lições, e o resto da casa permanecia num tempo parado, feito de sem tempo. Miguel sentava-se na beirada de sua cama, olhando sempre para um ponto morto, e ouvindo a voz dessa senhora a contar o ritmo enquanto a irmã executava as lições cada vez mais exigentes. Aos poucos, os sons todos iam sumindo e Miguel ficava muito concentrado neste ponto onde o olhar pousara, como se uma fenda pudesse se abrir a qualquer momento. A mãe se apoiava no mármore da cozinha e fumava um cigarro atrás do outro, em silêncio, concentrada na espessa camada de fumaça que sugeria intensas associações inconscientes. Quando Olivia baixava o tampo do piano, era como se Miguel e a mãe saíssem de um transe,

devolvendo à casa seu tempo habitual, feito de ruído e de presença. Olivia nem sequer imaginava que suas aulas de piano emprestavam certa solenidade àquela casa. Para a menina, aliás, aquele era um tempo em que seu quarto estava fora da casa e ela, fora da própria família, tempo tão íntimo, tão seu.

No mais dos dias, a casa oscilava entre as tardes em que Miguel e Olivia se metiam nessas brincadeiras de irmãos e as noites, sempre um pouco turvadas pela solidão da mãe. Os três se sentavam juntos após o jantar, mas a tristeza da mãe doía nos dois meninos, apagando a leveza deles. Isso ocorrendo dia após dia, compondo um quadro de família que ia ficando incapaz de se comunicar.

Mas na música de Olivia tudo isso mudava. A mãe fumava um cigarro após o outro, esquecida de ser triste. O corpo de Miguel transmitindo o indizível das mãos dela. E a casa, feita de sons e sentido.

Quando Miguel chegou para pegar o ingresso do concerto daquela noite, foi informado que, devido à presença do prefeito e de outras autoridades locais, teria de ser realocado. O camarote superior número doze, o primeiro camarote do lado direito da Sala de Concertos, lugar cativo de Miguel, era também o camarote reservado a qualquer presença ilustre que estivesse no recinto. “Mas o senhor não precisa se preocupar, pois reservamos um lugar na primeira fila do mezanino superior, o melhor local para ver e ouvir o concerto, para que o senhor possa se sentar”. Até parece! O melhor lugar, para Miguel, era a poltrona oito do camarote superior número doze. Isso havia sido milimetricamente testado, provado e aprovado. A poltrona número oito era o exato ponto em que Miguel via o regente entrar ao palco antes de qualquer outra pessoa do recinto, e podia assim iniciar o cortejo de palmas que aclamava o maestro. Da poltrona número oito, também, ele podia ver as nuances do regente, suas expressões de fúria e de paixão, que muitas vezes salvavam a própria música, ao invés de ficar olhando para uma casaca a se mover. Da sua poltrona número oito, escutava a Orquestra a partir das cordas mais graves, já que ficava mais próximo dos contrabaixos e dos violoncelos, e isso filtrava o som dos violinos, que sempre o pareceram de uma pungência dispensável.

O tal do mezanino superior, lugar que o haviam designado, era um local de frente para o palco, ligeiramente elevado da plateia baixa, o que tornava a visão da Orquestra um pouco mais suportável. Imaginou que, dali, a massa sonora chegaria toda de uma só vez e por igual, o que seria, no mínimo, uma experiência interessante, demovendo-o da ideia de abandonar a Sala de Concertos e dar a noite por encerrada. Seu lugar era na primeira fila e exatamente no centro. Sem ter mais o que examinar e lamentar, sentou-se.

A estreia do *Concertino para piano* em terras brasileiras dava à noite certo ar pomposo. À parte a presença das autoridades, no ar pesava qualquer antecipação estranha à música, uma espécie de adrenalina, como fosse um menino prestes a fazer uma prova. Tudo era tão mais estranho devido à presença desse pianista vindo de um lugar do qual ninguém nunca ouvira falar. Cada um ia se questionando em silêncio sobre sua própria ignorância, e querendo saber onde ficava essa tal República da Macedônia, e que língua falavam seus estranhos habitantes. Cada um, em silêncio, ia preenchendo um *mapa mundi* mental com uma República da Macedônia imaginária, alocada em um canto do mundo. E, em silêncio, cada um ia preenchendo a Sala de Concertos, até ocupar quase todos os seus assentos.

No palco, o piano de cauda ocupava o centro da cena. Tomas Basitt entrou acompanhado por Clarissa Berio, a violinista que faria com ele o dueto de *Spiegel im Spiegel*, a música que inauguraria o programa desta noite. Um pouco atrás e praticamente invisível, entrava também Ina Loeb, que já se posicionara ao lado do piano, pronta para executar sua tarefa. Curiosamente, o estrangeiro macedônio tinha aparência absolutamente convencional, e foi saudado calorosamente, junto à violinista, pela multidão apaziguada.

Quando o silêncio se fez, Tomas se pôs a tocar. Do silêncio, irrompeu um som que parecia iniciar o mundo. Era uma cadência muito simples, que caminhava de três em três notas, e ia inaugurando o tempo mesmo. Ia inaugurando o tempo para que, de dentro dele, a vida pudesse surgir. E a vida surgia num violino, muito longo e suave, como partícula de um obstinado estremecimento.

Pela primeira vez na vida, Miguel se emocionou profundamente com o som de um violino. Aquela sequência de notas ascendia e descendia, como um longo suspirar que o rasgava. Não havia tensão, senão um único estar no mundo. Miguel inspirava e expirava junto àquela melodia, profunda e profundamente exigido por ela. Sentiu-se impelido a fechar os olhos, e sentia seu corpo expandir-se lentamente, como se participasse de uma energia vital da própria vida contida dentro dele. Ele era o corpo de um homem, um homem e seus vazios.

Eduardo sentava-se na poltrona atrás de Miguel, tendo Maria Clara a seu lado direito. Logo a música começara, sua mulher deu-lhe a mão. As primeiras notas do piano fizeram Eduardo se identificar – essa constância com que sempre levava a vida, esse ritmo inabalável, persistente, com que seguia os dias, até a entrada de sua mulher, que fora um verdadeiro acontecimento para a sua existência. Estava claro que o dueto eram eles próprios, Maria Clara com a sua pungência de violino, e ele com o ritmo dos dias. A mão dela sobre a dele parecendo confirmar a ocorrência da percepção. O coração dos dois batendo ali, entre os dedos entrelaçados. Eduardo se comovera pensando na sorte que um piano tem de encontrar um violino que o acompanhe. Olhou para o rosto de sua mulher, que se mantinha muito concentrada na execução, e achou linda a forma com que os olhos dela meditavam a cena, tão ensimesmados.

Maria Clara ouviu a tudo com um pranto engasgado na garganta, uma tristeza sem sentimento, uma vontade de desaguar naquele gotejo sonoro. Queria subir para o lugar aonde a música levava a sua alma, queria ir de corpo ao encontro daquela elevação

consternada. Via a cena por detrás da água empoçada de seus olhos. Cada nota prosperava uma emoção absoluta. Ela estava tomada.

A música terminava do mesmo modo como havia começado, sem que ninguém soubesse, exato, o limite entre o começo e o fim, assim como é condição do próprio tempo que ela inaugurou. Terminara, mas continuava acontecendo como uma espécie de eco desvanecido, e cada um levava por dentro a compreensão daquele mundo, que continuaria depois que cada um deles não estivesse mais ali.

Dentro de um pequeno interlúdio, o palco era agora preparado para receber os músicos que executariam a *Fantasia para piano e orquestra* de Debussy. Miguel tentava se ajeitar em seu assento, preparando-se para a grande entrada do maestro, que poderia se dar a qualquer momento. Ele não se conformava com o fato de seus companheiros estarem tão distraídos, podendo perder o ápice do espetáculo.

Uma salva de palmas se iniciou no camarote superior número doze, e foi percorrendo a Sala de Concertos, da direita para a esquerda, em um átimo de segundos, enquanto o maestro adentrava o palco. Miguel, que olhava fixamente para a cena, só pôde perceber o regente quando o som das palmas já havia chegado aos seus ouvidos. Num susto imiscuído ao desespero, ele arfou o peito e bateu as mãos com força. Continuou a aplaudir mesmo quando todas as palmas já haviam cessado, para que fosse, ao menos, o último a cumprimentar o dirigente.

Durante toda a execução da *Fantasia*, o maestro Frederico Ortenblat não conseguiu tirar os olhos daquela pequena Ina Loeb, com seus gestos silenciosos e precisos, cortando como faca a necessária atenção requerida a um regente de orquestra. A graciosa menina não fazia mais do que o seu dever, mas o fazia com tal perfeição que Frederico Ortenblat chegou a se perder uma ou outra vez, quase deixando cair o andamento do *molto espressivo*, na segunda parte da peça. Frederico respirou aliviado quando ouviu as palmas que anunciavam que o seu dever, fosse como fosse, tinha se cumprido. Virou para a plateia para receber os aplausos, e quando retornou o olhar para a sua Orquestra, Ina não estava mais lá.

No intervalo, Maria Clara comentava com Eduardo que a *Fantasia* representava tão bem o gosto francês, com seu fraseado elegante, mas que ela preferia o Debussy tardio, aquele que iria explorar individualmente os muitos timbres. Enquanto isso, Miguel tentava falar com a moça da bilheteria, pois, apesar da qualidade do som, ele não estava satisfeito com a visão que tinha da Orquestra no novo lugar que lhe arrumaram, nesse tal mezanino superior. Cerca de 900 cafezinhos eram preparados, um

a cada vez, no *foyer*. Frederico Ortenblat procurava aquela menina por todos os cantos dos longos corredores e salões que formavam a coxia por detrás do palco. Não poderia perguntar por ela, e não saberia o que dizer se a encontrasse, mas procurava para vê-la, simplesmente, entre o desejo e a proibição. Enquanto isso, Ina Loeb estava escondida dentro da cabine do banheiro feminino que ficava ao lado do palco, esperando que o terceiro sinal a demovesse dali.

E como o tempo a tudo sucede, o terceiro sinal soou, e Ina Loeb entrou no palco, desapercibida. Miguel continuava sentado no mezanino superior, a contragosto. Maria Clara e Eduardo davam-se as mãos, depois de aplaudir a entrada de Frederico Ortenblat ao palco. E Tomas Basitt sentava-se ao piano, para fazer a grande estreia.

Juntaram-se a ele Clarissa e mais uma violinista, um violista, um trompetista, uma clarinetista e um fagotista, nessa estranha formação que se posicionava em forma de “u” no palco, tendo o piano, justamente, ao fundo. A música começava num estranhíssimo diálogo entre o piano e a trompa, que desdobrava o tema da conversa em grandes abismos de melodias sobrepostas, que guardavam os silêncios de quem não sabe ao certo dar as respostas. Depois, o piano, incisivo, começava a perguntar ao clarinete, que parecia não entender o tema da conversa, mas ansiar por participar dela. Todos os outros instrumentos se juntavam na parte seguinte da música, numa atmosfera que sugeria o encontro noturno daquela conversa. E foi como se, então, todos os instrumentos comesçassem a discutir, cada qual com seu ponto de vista, inflamando pouco a pouco a conversa, e tornando tudo cada vez mais difícil de se ver. Era preciso participar daquela cacofonia, como quem toma parte em uma discussão. A babel ia crescendo, avolumando, e como se alguém simplesmente desse o assunto por encerrado, a música acabou.

Frederico Ortenblat cedeu todos os aplausos para o virtuoso Tomas Basitt. A plateia aplaudia a estranheza e o maravilhamento que aquela pequena peça causara. Tinha-se a impressão de querer dizer algo, que quase escapava da língua, mas que permanecia grudado à boca. A essa impressão inominada é que muitos aplaudiam, sem sequer saber. Mas a essa mesma impressão é que muitos, também, cultivavam seus incômodos, como formigamentos no céu da boca. Miguel era um deles. Tinha ficado com o inominado preso entre os dentes, e mais o incômodo da poltrona, que o deixava com a sensação de um deslocamento irreparável.

Nesse dia, a Sala se esvaziara rapidamente. Pela cidade, podia-se quase ouvir os pequenos rangeres do inominado estalando dentro das bocas.

Frederico Ortenblat deixara a Sala de Concertos pensando na jovem menina que fizera a sua imaginação delirar. Não sabia ao certo para onde conduzir o próprio carro, no desejo de aportar no corpo de Ina. Dirigia sem rumo pela cidade, a cabeça vagueando imprecisões que pareciam despertar um corpo há tanto descuidado dos próprios anseios. As luzes noturnas da cidade eram de um brilho intenso, como o desejo.

“Ela poderia ser a minha filha” – lhe ocorreu, enquanto atingia os noventa quilômetros por hora na via expressa. Olhou para o painel do carro, desacelerou. “Mas não é”, lembrou-se num ímpeto de salvação. A imagem daquela menina ficara pregada em seus olhos. Tinha de arranjar motivos para vê-la novamente.

Frederico cogitou retornar ao apartamento provisório em que morava desde a separação. A ideia da cama vazia em uma noite como aquela chegou a causar-lhe um arrepio na espinha. Ao invés disso, se dirigiu, quase sem querer, para a sua antiga casa, como se lá ainda houvesse uma mulher a esperá-lo. Só se deu conta do velho hábito depois de ter percebido que as suas chaves não abriam o segredo daquela porta. Assumindo o risco, resolveu tocar a campainha.

– Frederico?

– Oi Suzana, precisava te ver .

A ex-mulher abriu um sorriso, como se esperasse por aquelas palavras desde sempre. Um pouco constrangida pela falta de aviso, que a pegara desprevenida com a arrumação da casa e o cuidado de si, fez sinal para que ele entrasse. O seu velho piano continuava no canto da sala, que parecia não ter sido usada desde a sua partida.

– Quer uma água, um café?

– Quero um vinho. Ainda temos?

A mulher sorriu novamente. Sem dizer palavra, desapareceu pela porta da cozinha. Frederico permaneceu no centro de sua velha sala, sem saber ao certo como havia parado ali, tanto tempo depois. Depois das brigas, da mudança, depois do longo hiato de silêncio, depois da solidão acumulada desses meses longe de Suzana e tão mais próximo de si mesmo, do que havia se tornado, depois ainda daquela menina que o fazia desejar, desejar, desejar... O retorno de Suzana não interromperia este seu pensamento. Pegou as taças de cristal das mãos dela, apoiou-as sobre a mesa de canto, despiu-se da casaca, da calça e da camisa e olhou firmemente para aquela mulher, que sempre fora toda dele, ainda que o tempo procedesse suas discontinuidades. Em seguida, desfez o nó do robe de seda que cobria a pele dela, revelando a nudez quase esquecida de sua ex-mulher. Puxou-a pela cintura e carregou-a até o corpo de madeira de seu velho piano,

deitando o seu tronco contra o corpo do instrumento. Percorreu a pele quente de Suzana com o gelo lascivo de sua boca, deixando um rastro de saliva que ia da nuca ao cóccix. Penetrou com força o próprio desejo embaralhado. Segurava a cabeça de Suzana contra o piano, enquanto adentrava em seu corpo, de olhos bem fechados. Sob o seu gozo, restava o corpo estendido da ex-mulher.

Afastou-se dela, conforme recuperava a consciência. Suzana, com um sorriso saciado, pegou novamente as duas taças de vinho e, sem se vestir, ofereceu uma delas a Frederico.

– Não esperava que você fosse aparecer hoje, por isso a casa está desse jeito. Você devia ter telefonado.

Frederico, ainda confuso, ouvia a voz de Suzana a falar-lhe, mas sequer se dignou a entendê-la. A mulher, arrependida do que acabara de dizer, optou por um ataque mais direto.

– Eu senti muito a sua falta. Não consegui fazer as coisas direito, sem você a andar pela casa. Foram meses muito difíceis, Rico, ainda bem que você veio hoje, porque não sei quanto tempo mais eu iria conseguir ficar sem te procurar. Mas do jeito que as coisas terminaram entre a gente, ficava difícil pegar o telefone, te ligar.

Frederico olhava pela janela, a madrugada aberta na cidade. Não havia uma forma honesta de sair daquela situação. Muito menos um modo possível de permanecer nela.

– Eu até pensei em aparecer pra um concerto, a gente ir jantar depois. Mas não sabia o que você ia achar. Mas são águas passadas, não é?

Suzana esperava uma confirmação que não veio. Lá fora, a cidade parecia nunca perder a memória.



– ☉ que Chopin teria dito, minha filha?

– Ele teria aprovado, pai.

O pai acenou com a cabeça, consentindo a entrada da menina a casa. Ina subiu as escadas e foi direto para o seu quarto. Largou as cópias das partituras sobre o criado-mudo, desfez o coque do cabelo e deitou-se na cama, pegando o retrato da mãe que ficava guardado na gaveta. Segurou a fotografia desgastada acima do rosto, e narrou para ela o concerto daquela noite.

– A senhora teria ficado orgulhosa, mãe. Eu me mantive sempre quatro compassos à frente do pianista. Ele nem precisou acenar com a cabeça para que eu virasse as páginas. E além do mais, eu consegui ficar sem falar com ninguém a noite toda.

A menina, orgulhosa de si, deu um beijo de despedida no retrato, que continha a mancha borrada de seus lábios, há tanto marcado pelo hábito e pela saudade. Depois, fechou os olhos e repassou mentalmente os detalhes daquela noite, como quem quisesse guardar muito fundo uma lembrança. Ter sido escolhida como viradora de páginas era um grande passo em sua pequena carreira de aspirante a pianista. Aquela noite fora a consagração dos longos anos do árduo treinamento paterno, que a levava à escola da Orquestra Sinfônica. O pai nunca deixara, porém, de supervisionar seus estudos, embora Ina já estivesse muito adiante dos conhecimentos de seu velho pai. E como a música fosse a única comunhão entre eles, a menina continuava a errar na frente do pai, propositadamente, submetendo-se à hierarquia familiar.

O pai sempre dizia que uma boa pianista era aquela que desaparecia para fazer a música aparecer. Não admitia o conceito do virtuoso, porque não era o intérprete que deveria se sobressair. Deveriam se comover com a música, e não com a execução dela. Era como contar uma história. Ina cresceu aspirando desaparecer por trás do som.

Aquela noite havia sido assim. Mesmo que não tivesse sido ela a tocar. Ela também era parte da engrenagem da música. Como todos eles, nem mais, nem menos. Via-se no centro do palco, unida a esses trabalhadores, para fazer a música acontecer. Via a partitura a sua frente, as notas se iluminando na medida em que eram tocadas, o corpo atendendo ao ritmo da melodia. Respirou fundo essa memória, cravando-a para sempre no dentro do peito.

Ina se dirigiu à cozinha, e se serviu da sopa de beterraba que o pai havia preparado. “Quer um pouco?” – perguntou ao pai que estava na sala, embora já soubesse a resposta. “Eu comi mais cedo, Ina, agora vou me deitar.” O pai levantou-se

do sofá, subiu as escadas e cerrou-se em seu quarto. Só quando ouviu o barulho da porta, Ina sentou-se à mesa. A sopa de beterraba era de um roxo intenso, e ela sorvia o sabor insípido daquele caldo frio enquanto pensava em como seria aquela casa se a mãe estivesse ali. A casa não era mais que o denso dentro de todas as coisas.

Levou o prato à pia, e viu escorrer o aquoso resto de sua refeição noturna. Quis enfiar as mãos e seguir o líquido por dentro do cano. A pequena mão de Ina não passou pelo orifício do ralo, e ela ficou ali, em pé, ouvindo a água escoar pelo cano, como o sangue circulava pelas suas veias.

A casa tinha um silêncio vertiginoso durante a noite. Ficava no fim de uma rua sem saída, e a rua toda parecia respirar o mesmo sono. À exceção de Ina, que usava as noites para praticar em seu piano desligado, a fim de que seu velho pai não escutasse os progressos da filha. Passava um par de horas da madrugada martelando as teclas e ouvindo em sua cabeça o som brotado de suas mãos. Ensaiaava sinfonias inteiras dentro desse silêncio audível que aprendera a tocar. E entendia que todo o som tinha o silêncio como o seu pressuposto, e que para sempre ela tocaria dentro dele, mesmo quando os outros pudessem ouvir.

Olivia corria pela rua com o vestido florido que a mãe acabara de coser, e Miguel corria um pouco atrás. O sol espalhava uma quentura doce na pele do menino, que ria um riso de irmão a persegui-la. O vento a esgarçar o sorriso em sua boca. Olivia sempre correndo, sem jamais olhar para trás. Miguel a brincar com ela.

A rua não era mais a rua em frente à casa, e agora Miguel gritava à irmã para que parasse de fugir. Exausto, continuava a correr atrás dela, que se distanciava mais e mais da casa materna. O sol já se punha por detrás dos telhados, deixando a silhueta de Olivia esvaecida. Os pés de Miguel doíam cada passo inútil que dava na direção da irmã. A voz despregada da garganta, gritando por ela.

Ofegante, Miguel parou no meio da rua, as mãos apoiadas nos joelhos, a irmã correndo sem nenhum cansaço, se afastando até a vista não poder mais ver.

Acordou lembrado do acontecido, e o nó imediatamente voltou-lhe à garganta, aquela vontade imensa de ter alcançado Olívia, tê-la trazido de volta para casa. Foi correndo até o quarto da irmã. A cama desfeita, a partitura aberta sobre o piano, um par de sapatos no chão – tudo como ela havia deixado. Tudo esperando o seu retorno, que a morte interditará, mas que a família nunca deixaria de esperar. Miguel deitou-se embaixo do piano, que agora parecia demasiado espaçoso, e ficou ouvindo os ruídos do quarto da irmã. Como tudo se aquietara com sua ausência.

Noite após noite, Miguel tinha o mesmo sonho. Olívia e ele corriam até ela se afastar infinitamente. Noite após noite, Miguel ia para o quarto de Olívia, certificar-se de sua morte, e abjurá-la. Noite após noite, Miguel deitava-se embaixo do piano de Olívia, com a ausência da irmã abatendo-lhe imensamente.

Dia após dia, o menino tinha de enfrentar o silêncio em que se transformara a casa materna. A mãe e ele, encarando o impossível que era dividir essa solidão.

Cerca de um século se passou desde a estreia da *Sagração da primavera* e a execução da obra nesta noite. Um século que foi capaz de incorporar aos ouvidos todas as inovações em ritmo e dissonâncias com que a música fora primeiramente recebida. Era um século inteiro que se amontoava naquela sala, preparando em cada um as condições de escuta. A *Sagração* era um clássico, e a multidão ansiava ouvi-la. A condição de clássico fazia com que ela fosse a peça que encerraria o programa de concertos da noite. Antes do momento esperado, o não menos reconhecido *Bolero* de Ravel faria companhia ao praticamente incógnito *Scherzo Fantastique* de Josef Suk.

Miguel chegara cedo, para garantir que poderia se sentar em sua poltrona número oito, no camarote superior número doze. O afamado programa desta noite poderia ensejar visitas de outras autoridades, e Miguel não estava disposto a abrir mão de seu assento. Para isso, imprimiu a longa carta que havia escrito para a ouvidoria da Sala de Concertos, e a breve resposta que lhe enviaram, assegurando-lhe o seu assento pelo resto da temporada. Ele se aproximou da bilheteria com a disposição dos vencedores. Felizmente, o camarote superior número doze estava disponível para os meros espectadores. Com a sensação de que seu mundo estava refeito, Miguel adentrou o saguão central.

O *foyer* estava praticamente vazio. Alguns casais de aposentados comiam crepes debaixo do grande arco que emoldurava a antiga estação de trem desativada. Jovens estudantes passeavam com os seus instrumentos, como fossem casais apaixonados. Miguel costumava entrar direto na Sala de Concertos, mas a chegada antecipada o obrigou a gastar o tempo com esses preâmbulos, já que a porta da Sala ainda estava cerrada. Uma simpática atendente serviu-lhe um pedaço de bolo de laranja e um chá, que a seu ver pareciam combinar tanto com o começo de noite naquele lugar. Logo na primeira mordida, recordou-se de Olivia e da porção feliz de sua infância. Sorveu a quentura do chá na saudosa reminiscência de algo quase apagado, mas que a delicadeza de momentos como aquele sempre faria retornar.

O tempo a tudo sucede, e quando Miguel percebeu, o *foyer* estava apinhado de gente. A porta da Sala já aberta. Ele pagou pelo lanche e correu para o seu lugar. Algumas pessoas já se acomodavam na Sala. Sentou-se em sua poltrona número oito e, de lá, observou o palco e cada um dos assentos que compunham essa imensa estrutura. Aquele era mesmo um bom lugar. “O melhor!” Respirou, recostou-se. Bastava aguardar.

O tempo a tudo sucede. A Sala ia se enchendo de gente, e cada um adentrava o espaço com a sua história e a história do mundo acumulada dentro de si. Os ouvidos de cada um acontecidos de dentro de seu próprio ser, que acontecia dentro de um mesmo tempo. E cada um ia ocupando um lugar, único e singular, dentro daquela Sala, que era também o próprio mundo. Quando o maestro entrou, Miguel foi o primeiro a aplaudi-lo. O cheiro do bolo de laranja estava impregnado em suas mãos, e se dissipou junto ao som das palmas. Mas o gosto do bolo impregnava também os seus lábios, não o deixando esquecer a própria história que o constituía, este edifício frágil e tão próprio que é cada homem.

A primeira peça começara num clima de passeio ensolarado, como se um grande parque estivesse à disposição dos ouvidos. Cenas quase pastoris eram narradas por aquele sobrevoado acústico, cujo tema principal sempre se repetia, como as melhores brincadeiras da infância. Era como um descanso de si. A multidão aplaudiu veemente aquela tela que fora pintada com os sons da Orquestra. Tinham gostado da imagem.

Marlene estava sentada na plateia central, ao lado de um jovem casal muito apuradinho, e de um belo solteiro que tinha enlouquecido a sua imaginação. Viu-se dançar nua em torno do homem por longos campos verdejantes, num clichê deliciosamente sedutor. Só abriu os olhos quando as palmas já inundavam a plateia.

O *Bolero* chegava em seguida, e vinha tão brando que era uma surpresa ele se tornar o que viria a ser. Era como o esqueleto exposto da própria música, uma espécie de desconstrução às avessas. Começava pela unidade básica do ritmo, que se mantinha inalterado durante toda a peça. A ele, se somava o tema, sendo tocado por um instrumento a cada vez, baixinho, como se experimentasse. Os instrumentos iam se revezando, o tema avolumando, até que se dava, sem que se notasse, essa explosão magnífica do som, tornada possível porque todos tocando juntos. E era como se o som crescesse dentro do peito de cada um, o modo como expandia o próprio corpo. Algo que só estar ali poderia descrever.

Maria Clara sentia seu corpo agigantado pela música. Precisaria do intervalo para fazer a transição entre o alumbramento de seu corpo e a preparação para sagrar o que ainda estava por vir. Mais do que ninguém, ela ansiava escutar o que Stravinsky havia criado. Na palestra da noite anterior, ela não conseguira se conformar ao saber da repercussão negativa que a *Sagração da primavera* causara em sua estreia, e ficara sem entender se fora a música de Stravinsky ou o balé de Nijinsky que os franceses não gostaram.

De tudo o que poderia brotar, surgiu um pequeno tema, tão ancestral e ritualístico que faltava-lhe a linguagem para dizê-lo. A ele, iam-se somando outros sons, de anunciação, de convocação, de chamamento. A terra seria louvada e a ela seria ofertada a dança insana dos ciclos: a eleita dançaria até a morte, fecundando a primavera. Maria Clara ouvia o drama de tensões que os sons narravam, como se fossem a distensão do absurdo. O som produzido era de uma força tão grande que convocava o corpo para uma escuta quase convulsa. Ela não negava o chamado, sentindo-se ligada a um passado sem nome e sem quando, que a fazia conectada com um pulsante presente. Ouvir aquela música era como bater os pés na terra, em adoração, e dançar a alucinada dança da vida, cuja morte é a única impalpável certeza. Ouvir aquela música era ser também a eleita a se sacrificar pelo acontecimento mais bonito da terra, dançando-o à exaustão.

O corpo de Miguel também havia sido convocado à escuta. Os ritmos sobrepostos pareciam solapar seu peito por dentro, enquanto as dissonâncias deixavam a inspiração em suspenso. O retorno do tema não reconstituía a ordem sonora – trazia uma escuta ancestral, convocando fantasmas inominados. O silêncio ficava habitado por eles. Era como se o perscrutassem. Não havia como fugir àquela terrível experiência. Então Miguel ouvia, na esperança de ser salvo. Mas todos participavam do ritual, incluindo ele próprio. E não havia céus para os pagãos.

Com a fúria do sacrifício, os sons faziam uma oferenda final, tão bela quanto terrível. Maria Clara sente seu corpo quase desfalecer junto ao último acorde tocado pela Orquestra, como se uma força a atraísse em direção ao chão. Miguel tenta puxar o ar, buscando sobreviver apesar de sentir que algo definitivamente se rompera dentro da ordem de seu mundo interno. As palmas demoram um compasso ainda para soarem, como se um último fôlego do ritual ainda pairasse naquele silêncio. Mas vêm inequívocas, provando que o tempo a tudo sucede, e que a multidão esteve pronta para receber a obra, graças ao que a própria obra construía na duração deste século.

Era como se uma longa conversa tivesse chegado ao fim. E como se saíssemos profundamente comovidos com o conteúdo dessa fala, mais do que com a forma com que as coisas tivessem sido ditas. Finalmente.

As palmas demoraram a cessar. Miguel, que sempre fizera questão de demonstrar o seu apreço pela Orquestra e, principalmente, pelo maestro, permanecera impassível em sua poltrona, como se tivessem cravado um peso no peito. Algo nele se rompera para nunca mais voltar. Eduardo e Maria Clara se olhavam de dentro de uma

estupefação que se expressava em uma mudez quase desesperadora, mas em tudo também cúmplice. Arrebatados, não sabiam se retirar dali, de volta para as suas vidas, e por isso estenderam em alguns instantes, incontáveis nos relógios, a permanência na Sala de Concertos.

Viram a Sala se esvaziar por completo. Permaneceram só os dois ali, naquele templo vazio, que continuava ecoando a força dos ciclos de vida e morte, e a sagração do instante a que se submetiam em sacrifício a cada quando. E agora novamente. Sem precisar dizer palavra, os dois se levantaram, deixando a Sala a sós.

Pela primeira vez, Maria Clara sentia que não precisava dizer nada para se comunicar com Eduardo. Eles compartilhavam uma comunicação íntima que vinha do silêncio e voltava para o silêncio, sem precisar passar pela palavra. Ela não precisava mais temer a linguagem e a sua falta. Sentia que os dois estavam vivendo essa espécie de comunhão, que era o ponto máximo a que o relacionamento poderia chegar, em que dividiam o silêncio e isso era mais do que dizer qualquer coisa. Stravinsky os movera para este lugar.

Caminharam até o carro, Maria Clara deixando-se levar pelo marido. O estacionamento estava vazio. Tudo parecia um deserto, onde eles percorreriam as veredas criadoras do silêncio.

– Dá uma grana, dona.

– Eu não tenho.

– Você não tá entendendo: passa a grana, dona.

Era um pivete baixinho, com a mão enfiada no bolso da jaqueta, segurando a arma que brilhou num relance, enquanto Maria Clara se abaixou para pegar a bolsa no chão. “Rápido!” – ele gritou, apontando a arma pra ela, enquanto Maria Clara procurava a carteira. “E você não acelera, senão eu mato ela” – disse, se dirigindo a Eduardo, com o cano da arma apontado para o pescoço da sua amada esposa. Maria Clara encontrou a carteira e quis dá-la inteira ao assaltante. “Só o dinheiro, dona. E vê se agiliza esse negócio”. “Fica calmo, ela está pegando” – Eduardo interveio numa tentativa vã de tranquilizar o delinquente. Maria Clara abriu a carteira e jogava as notas de dinheiro em cima do moleque, uma a uma. O pivete ia pegando-as no ar, como se fossem confetes de carnaval. Dado por satisfeito com a pequena folia, ele já ia saindo quando Maria Clara gritou que havia ainda mais duas notas, e jogou-as pela janela do carro. Eduardo acelerou, enquanto Maria Clara caía no maior choro de sua vida.

Os dois pararam no primeiro restaurante que consideraram mais seguro e se abraçaram longamente, felizes por nada de mais grave ter acontecido. Dentro daquele abraço, Maria Clara sentiu que, diante de certas palavras, o silêncio seria violentado inexoravelmente.



Abria a manhã a canivete, coisa de menino acontecido num dia renitente ao tempo. Decidido e engenhoso, menino porém, inaugurava a vida novamente, pouco a pouco, a brincadeira que fosse devolvendo no canto da boca um leve sorriso.

Tio Osmar estivera na casa no dia anterior. Desde que Olivia partira, a casa passou a ser frequentada por parentes nunca antes vistos. Chegavam oferecendo vãos consolos, e Miguel sabia que nunca mais iriam voltar. A mãe aceitava as palavras e a cordial visita, até porque não estava em condições de recusar nada. Mas tio Osmar era diferente. Era aviador, e sempre que passava pela cidade, ia até a casa da irmã, com presentes para os sobrinhos e novidades de suas aventuras, que alimentavam a imaginação do menino por meses. Aquela era mais uma visita como as outras, até que o tio descobriu que não iria encontrar a sobrinha, nunca mais.

Naquele dia, a cozinha ficara ocupada da conversa dos adultos, deixando Miguel abandonado ao entendimento pequeno de quem é furtado de uma explicação. Foi assim desde o princípio. A diferença era que a presença de tio Osmar deixava o peito de Miguel cheio de um desejo inaudito de conversa, uma vontade de perguntar ao tio tudo o que o silêncio da mãe não dizia, e dizer a ele o que a ausência da irmã calava na garganta.

A tarde ia caindo cinza quando tio Osmar adentrou o quarto de Miguel, com um pacote entre as mãos.

– Como está indo tudo, Miguel?

– Ah, tio... – balbuciou o menino, querendo explodir de uma vez todas as palavras do mundo, apertadas contra o peito pequeno.

– Você sabe que não é sua responsabilidade cuidar de sua mãe, não é? Que você tem que cuidar é de você mesmo, não é?

O menino abaixou a cabeça, como quem consente.

– Miguel, eu trazia hoje uma coisa para você. Eu não sabia o que tinha acontecido com a sua irmã, mas eu trazia um presente só para você. Vamos, abra!

Miguel pegou o pacote das mãos do tio. Começou a desembulhar, depois parou.

– Tio, mas o que aconteceu com a minha irmã? Eu ouvi a mãe dizer que ela...

– Miguel, foi a morte que aconteceu pra tua irmã, e a gente não tem explicação para a morte. A gente tem é que encontrar explicação pra vida. Veja, abre logo esse presente.

O menino Tateou, quis encontrar as palavras do tio, que pareciam cheias de significado. Foi abrindo o embrulho devagar. Dentro da caixa, descobriu uma pequena

vitrola portátil com uma dúzia de discos, que traziam importantes gravações do repertório da música de concerto.

– Sua irmã tem o piano. Eu queria que você tivesse a música também.

A vitrolinha era da cor laranja, a preferida de Miguel. O tio ensinou como colocar a agulha e ficaram os dois deitados no chão do quarto do menino, ouvindo. Os dois choraram a saudade de Olivia. E só quando Miguel pegou no sono, o tio levantou-se e foi embora.

Miguel acordou no meio da noite, com o mesmo sonho. O prato da vitrola ainda girava, produzindo um ruído baixo e cansado. O menino voltou a agulha para o começo do disco, recomeçando a sinfonia. Passou a noite a ouvir os discos dados pelo tio, pensando na grande orquestra que havia gravado aqueles sons, para que ele ouvisse. O sonho ia se distanciando dos olhos abertos do menino, enquanto a imagem daquela orquestra começava a ocupar a cabeça da criança. Seu corpo ia se enchendo de um novo propósito. Foi com as primeiras luzes da manhã que surgiu a ideia.

Um a um, Miguel desenhava e recortava com seu pequeno canivete. Imitando a formação da orquestra que estava na contracapa de um dos discos, ele desenhava os instrumentistas e os seus instrumentos, recortava-os e colava cada um deles a um palito de fósforo. Montava uma pequena orquestra em volta de si, num fervilhante exercício de ser criança. Passou a manhã embebido da tarefa.

Quando o último dos instrumentistas foi colocado em seu lugar, Miguel deu um longo suspiro, como se ali tivesse acabado a sua infância, colocou o disco na vitrola e, munido de seu canivete, regeu aquela sinfonia executada por sua orquestra de papel.

☉ dia correria numa agitação confusa, como se a presença do coração batendo no peito fosse notada a cada instante. De quando em quando, a imagem do pivete lhe assaltava a cabeça. “Você não tá entendendo”. Maria Clara esfregava os olhos e seguia fazendo o que quer que fosse. Mas da mesma forma com que o moleque chegou naquela noite silenciosa, ele continuava acometendo a mente de Maria Clara, que tentava se esquivar da imagem, dizendo que nada de mais grave tinha lhe acontecido. Naquela tarde, porém, ela se dera conta de que precisamente o mais grave lhe acontecera: a morte esteve neles adiada. A ciência de que ela poderia perder a própria vida ou a vida de Eduardo a qualquer momento tornava a existência tão delicada que era praticamente insuportável.

Mas a felicidade demorou tanto para chegar à vida de Maria Clara que ela não estava disposta a perdê-la. Se arrumaria para acompanhar o marido em mais uma noite de concertos. Mas quanto mais tentava abafar o coração batendo-sangrando e as imagens tortuosas daquela noite, que vinham acompanhadas do cheiro de chorume e da luz amarelada e difusa da madrugada, mais o ar lhe faltava. Tanto mais sufocada, mais lhe ocorria a noite que a esperava. E ia ficando mais e mais afogada pelas imagens, num ciclo impossível de se romper.

O telefone tocou. Eduardo chegaria em alguns minutos. Ao colocar a chave para o lado de fora da porta e dar uma última olhada na casa vazia, Maria Clara teve a nítida sensação de que aquela poderia ser a última vez que veria a sua casa. Um formigamento quente subiu-lhe pelos braços e ela viu a mão tremer ao tentar trancar a porta. Tentou se acalmar na descida do elevador engolindo diversas vezes a saliva que se formava na boca. As pernas trêmulas demoravam a responder ao comando de andar, e Maria Clara teve uma leve tontura até alcançar à porta da rua, onde o carro de Eduardo já estava encostado.

Ela entrou no lugar do passageiro, deu um beijo no marido, e perguntou-lhe como tinha sido o dia, enquanto ele dava a partida no carro. Eduardo não contava muitas minúcias de seu trabalho, mas relatou o essencial à esposa. Em sequência, devolveu-lhe a pergunta. Foi então que Maria Clara desabou, chorando copiosamente, e pedindo para que Eduardo a deixasse em casa e fosse sozinho para o concerto. O marido, assustado com aquela resolução, pegou o primeiro retorno em direção a casa, e tentou conversar com a esposa, que a essa altura chorava um soluço tão fundo que era impossível elaborar qualquer entendimento.

Eduardo dirigia obstinado a voltar para casa e permanecer com a sua mulher, à procura de entender o que estava se passando. Enquanto dirigia, tentava decifrar aquela crise tão súbita, procurando razões e associações obscuras em sua cabeça.

Quando chegaram à garagem do prédio, o choro era tanto que Maria Clara não conseguira subir. Ficaram os dois sentados no carro, sem saber direito o que estava acontecendo. Maria Clara chorava o seu medo misturado à frustração de ter sido impedida de fazer o que desejava. Chorava também a ruína da grande mulher que havia sido, aquela fortaleza com quem Eduardo se casara. Chorava a culpa por Eduardo presenciar toda essa sua desconstrução. E chorava ter chegado a um ponto em que estava tão no descontrole de si mesma que só lhe restava chorar. Enquanto essas sensações misturadas e doloridas aconteciam no íntimo de Maria Clara, Eduardo permanecia completamente assustado de ver a mulher a ponto de desabar e sem ter a menor ideia do que estava lhe ocorrendo. Ele permanecia ali, sem saber como consolá-la, e sem saber que a sua presença já era uma forma de acolhê-la. Maria Clara via nos olhos de Eduardo que o seu olhar sobre ela mudara para sempre. Ela nunca mais seria um grande acontecimento na vida deste homem, mas alguém que passara a precisar de cuidados. Tinham lhe devolvido sua humanidade.

A humanidade vinha com o gosto amargo de fragilidade e com a certeza inerente de que estava exposta à morte permanentemente. Era isso o que lhe abatia num choro sem forma e sem nome, tão misturado a tudo o que dói. Queria guardar a vida num lugar muito sagrado e precioso, e tudo o que conseguiu foi desabar na frente de seu homem, sentada no subsolo de um prédio.

– Me desculpa...

– Desculpa por que, Clara?

– Por ter chorado assim.

– Você pode chorar o quanto precisar – Eduardo envolveu-a num abraço.

– Eu fiquei o dia todo lembrando do assalto. E aí, quando a gente estava indo pra lá, acho que não aguentei.

– Então foi por causa do assalto?

– É. O que você pensou?

– Eu não sabia, não tinha entendido.

– Eu fiquei lembrando daquele menino, e pensando que podia acontecer de novo.

– Mas não vai acontecer de novo Clara, já passou.

– Eu fico ouvindo a voz dele, lembrando da cena. Eu sei que não vai acontecer de novo, mas eu não consigo evitar.

– A gente não precisa mais voltar lá se você não quiser.

– Mas eu quero. E eu quero que você vá, você gosta tanto.

– A gente não precisa pensar nisso agora.

– Mas eu não quero deixar de fazer as coisas porque eu sinto medo.

– Mas Clara, você só tá assustada com tudo o que aconteceu. E não há nada de errado em você sentir isso. Vai passar.

Eduardo apertou-a contra o peito, como para fazê-la acreditar no que acabara de dizer. Ficaram abraçados, tentando dirimir o abismo que separava a solidão de cada um. Tentando fazer com que o amor ocupasse o lugar da morte, anunciada no fato de estarem vivos.

Não se sabe se fora a ausência de Maria Clara e Eduardo naquela noite de concertos, ou se a própria música que seria executada, mas havia qualquer peso no ar quando o maestro estendeu a baqueta em direção à sua Orquestra. A baqueta cortou o ar em duas camadas distintas quando ele iniciou a sinfonia, e o som ritmado que saía dos violinos viajava através da fenda aberta entre os blocos de ar até os ouvidos de Marlene, que se encontrava abandonada em um grupo de poltronas. A Orquestra produzia uma massa sonora que ia povoando a fenda e esgarçando os seus limites. Logo, não havia mais os blocos de ar, pesados com o peso daquela antecipação, mas apenas a música, ocupada nos entres do impossível.

A música que agora tomava a Sala de Concertos não era mais leve do que o peso antes instaurado pelos ouvintes em espera. A *sexta sinfonia* de Mahler, conhecida pelo subtítulo de *trágica*, era o trabalho mais fatalista e austero do compositor. Maria Clara teria adorado saber que Alma Mahler dizia que este era o trabalho mais pessoal do marido, e que infelizmente ele teve um caráter premonitório, com os três golpes do destino revelando a morte de sua filha, a demissão de Mahler da Opera de Vienna, e a própria sentença de morte que Mahler recebeu, após ser diagnosticado com um problema fatal no coração. A ausência do sorriso de Maria Clara para estas pequenas anedotas talvez contribuisse para a densidade do ar naquela noite.

Por mais que houvesse beleza, e havia, era explicado que de todos os mundos que Mahler criava com suas sinfonias, este era o mais difícil de se ouvir. Ainda assim, a Sala apinhada de gente presenciava a marcha implacável que abria a sinfonia, com um fundo militar que revelava o caráter brutal que seria decisivo neste mundo.

Marlene era uma entre os muitos ouvintes da noite. Estava sentada sozinha em uma fileira de poltronas e isso ampliava a sensação de que a sua vida íntima se encontrava em um maior abandono do que o habitual. Talvez porque as noites de concerto preenchessem a sua rotina com o sabor das possibilidades, e o acaso desta noite a tivesse relegado à sua condição. O fato é que Marlene ouvia o início daquela sinfonia como se o tema do Destino, contido naquelas primeiras notas, a abatesse irremediavelmente. Não era propriamente a morte que estava anunciada naquele tema, como se poderia pensar, mas uma vida em que a solidão pesava como fim último e inevitável, antes da morte poder ser a própria redenção.

Assim como Marlene, muitos outros ouvintes dispunham de seus próprios pesos para valorar a experiência que era ouvir a sexta sinfonia de Mahler. A música movia algo muito intestino no dentro de cada um, e isso era também estar vivendo uma

experiência musical. Um estudante de composição, sentado na terceira fileira, era acostumado a analisar formalmente os movimentos e a orquestração das peças, até perceber que havia perdido a conta, depois do compasso 43, e se encontrava completamente abstraído em uma teia misturada de pensamentos, que iam da saudade que ele sentia da casa de seu avô até a lembrança do barulho seco e metálico que os trens fazem quando rasgam os trilhos. A música progredia, dizendo a cada um a sua medida de particularidade, mas criando um mundo que era próprio e inegável.

Miguel, que também estava na plateia naquela noite, notou com comoção a mudança daquela coloratura dramática para um tema crescente e particularmente encantador, que parecia desafiar o seu sentimento contra a brutal inexorabilidade do destino. Aquelas notas o faziam sentir em posse de um cavalo bravio percorrendo as areias do mundo como se as esporas do destino estivessem fincadas em seus pés. Ele levaria essa sensação até o fim da sinfonia, desafiando a fatalidade da música com a grandeza que ela o incutira.

Já Marlene, talvez motivada pelo seu estado de espírito, se encontrava muito mais submissa aos movimentos que a sinfonia propunha, e acompanhava com langor os quadros desenhados pela música. Mas Marlene vivenciava aquela gama de emoções como se fosse a própria vida representada, vivida e rememorada, como se diz que acontece nos instantes finais. E se assim fosse, a sinfonia representaria também a verdade sobre a vida, e a verdade entre a vida e o destino estava contida em três golpes secos de martelo que entoavam o fim. De algum modo, o fim parecia estar próximo, com o tempo ligeiramente dilatado, o som longo e lento da Orquestra que a fazia sentir como se o presente estivesse macroscópico, esse mesmo instante de estar presente e ouvir e ao mesmo tempo ser alguém no mundo, que ama, teme a solidão, e continua vivendo. O som das cordas no final deste movimento era do tamanho do seu cansaço e da sua obstinação pela vida, e isso era de uma delicadeza tão triste que Marlene achou graça. Deu um longo suspiro antes de começar o movimento final.

Enquanto os músicos viravam as páginas de suas partituras, como se uma rajada de vento fizesse soar a dança de folhas secas sobre o chão, Marlene se deu conta que sua vida estava ainda por se fazer. Ela não possuía a antevisão do futuro e, daquele ponto, só poderia assegurar o caráter inacabado de sua própria partitura. De certo modo, medrou pelo fim da sinfonia, pela forma com que ela iria resolver o que deixara inacabado no passado dos outros movimentos. Um arpejo das cordas, acompanhado por uma dupla de harpas, interrompeu o pensamento de Marlene, que foi surpreendido por

uma explosão dos metais e do tímpano, como se uma grande porta se abrisse para iniciar este movimento final. Não haveria mais espaço para temer, pois a música já se encontrava com o presente, e o que estava prestes a acontecer, somente a justa experiência do tempo poderia dar.

Enquanto regia o decisivo movimento final, a atenção do maestro se desdobrava entre as necessárias instruções à sua Orquestra e a imaginação dos sentimentos da plateia. Ele tinha a consciência de que a forma musical era responsável por conduzir grande parte da jornada estética e emocional de uma obra. Justamente por isso, ele se preocupava com a reação do público. E se eles entendessem a sexta sinfonia de Mahler?

Quando o som da primeira martelada despencou do meio de uma profusão crescente de acordes da Orquestra, Miguel expandiu o peito, como se aquilo fosse um triunfo da vida sobre as adversidades. Marlene ouviu o som seco da segunda martelada misturado aos metais, e sentiu o chão tremer, chamando-a a sua solidão e ao resto da vida que ainda tinha para ter-se com ela. No momento de dar a entrada para a percussionista executar a terceira e fatal martelada, o maestro se conteve. A percussionista, empunhando o imenso martelo no ar, congelou ante a autoridade do regente. Sem saber como baixa-lo, deixou que o martelo pendesse sobre suas costas. O peso liberado de seu silêncio era maior do que todas as marteladas que já havia dado.

O terceiro golpe do destino não foi ouvido naquela noite. No hiato aberto pela ausência da derradeira martelada, talvez houvesse a esperança de um homem em não destruir a fé na própria jornada de cada homem. E devolvendo a vida ao criador, por duas vezes, ele reestabelecia a sua fé esquecida, empunhando a baqueta e finalizando a sinfonia, como se fosse uma respiração que cessasse, lentamente.



Eduardo esperou Maria Clara adormecer, depois de vê-la chorar até a exaustão. Assistia, agora, seu corpo se entregando a um sono cada vez mais fundo. Os braços amoleciam rente ao colchão, enquanto as feições passavam lentamente do terror de sua vigília ao secreto universo do sonho, que dava ao rosto de Maria Clara uma tranquilidade quase serena. Ficou olhando o corpo de sua mulher, pesquisando os detalhes, sabendo-o de cor. Pela primeira vez, sentiu que aquele corpo lhe pertencia, como nos pertencem todas as coisas a que devemos cuidado. Quis abraça-la muito forte, protege-la do mundo e de si mesma. Encostou seu corpo contra o corpo de sua mulher e respirou profundamente a expansão desse sentimento, enquanto sincronizava com ela a sua respiração. Passaria a vida envolvendo-a em seus braços.

Quanto mais a noite se prolongava, mais esse pensamento adquiria intensidade. Passaria a vida envolvendo-a em seus braços. Quanto mais a noite se prolongava, mais e mais ela o tragava para os seus abismos, transfigurando a doçura desse pensamento ao trágico fim da humanidade contido em cada homem. Não lhe importava que logo a vida passasse, e não houvesse mais abraços e amores a celebrar, nem morte a temer. Aquele era um caminho sem volta, que já havia levado sua Maria Clara na noite anterior, e ao qual ele não cederia. Levantou, resoluto a dar um fim ao rumo imprevisto que aquele afago tinha tomado.

A casa tinha uma solidão inventada naquela madrugada. O silêncio misturado com as coisas que Maria Clara deixara por fazer, a tristeza dela ainda pesando no ar. Eduardo com aquela necessidade de salvar aos dois. Abriu a janela da sala, deixando entrar uma brisa fria, e despertando em seu desejo um cheiro de café recém passado. Enquanto a água aquecia no fogão, pegou um dos blocos de anotação esquecidos na gaveta e começou a rascunhar alguns versos. As palavras saíam pipocadas, como ofício deslembado, mas a sensação ao grafá-las na página era de que aquelas palavras poderiam, um dia, ultrapassá-lo.

se eu morrer  
nesta madrugada  
terei abandonado  
o medo da morte  
pelo prazer  
inenarrável  
de escrever  
este poema

Quando a irmã ofereceu-lhe a carona, Marlene teve um primeiro impulso de recusar. Ela sempre gostava de voltar para casa de metrô e esperar que um desconhecido se sentasse ao seu lado. Além disso, naquela noite específica, Marlene sabia que não encontraria nenhum prazer na companhia da irmã, que passara a noite evocando os piores assuntos possíveis durante a reunião da família. Mas, numa tentativa de provocar uma trégua, resolveu aceitar o convite. Além do mais, a presença do cunhado no carro, ainda que não fosse mudar os ares, ao menos lhe asseguraria uma certa zona de paz.

Logo que sentou ao volante, o cunhado ligou o som e perguntou se ela gostava de *new age*, pois havia comprado um excelente disco da Enya. Marlene mal teve tempo de esboçar uma reação; sua irmã atirou as mãos no botão de volume e disparou a falar com o marido:

– Augusto, você está lembrado que na quinta-feira tem que levar o carro pra revisão, não é?

– Tô sim, bem.

– E na sexta-feira de tarde você tem aquele exame com o cardiologista, aquele que tá marcado há mais de um mês.

– Eu sei Zuleica.

– E amanhã de noite as crianças vão jantar em casa, então vê se chega do trabalho mais cedo.

– Zuleica, o Pedro já tem 32 anos e a Carolina vai fazer 28. Até quando você vai ficar chamando eles de crianças?

Marlene sorriu no banco de trás do carro pensando que aquela era a máxima rebeldia a que Augusto se permitia.

– Mas eles sempre vão ser minhas crianças! Falando nisso, você soube que a filha da Ivete, aquela que a gente foi no casamento o ano passado, sabe? Então, eles não conseguiam engravidar e resolveram adotar, mas aí deram uma criança japonesa, justo pra ela que é loira daquele jeito, e o marido também, mais pra italiano. Deviam dar uma criança mais parecida. Se fosse eu, mandava devolver.

Marlene teve vontade de voar na boca absurda da irmã, mas Augusto se precipitou:

– Que é isso, Zuleica, tá maluca, tá falando de uma criança.

– É, mas se você tá adotando, devia poder escolher, não é?

– Claro que não, mulher, não diz uma coisa dessas. Eles devem é ter ficado felizes com a criança.

– Sei lá... Parecia mesmo que a menina tava doida por um bebê. Vai ver que ficou feliz mesmo com esse.

Marlene não conseguia acreditar que era irmã de suas irmãs. E, pior, que as irmãs a cobravam ser mais parecida com elas. O que havia para almejar em suas personalidades rasas, em seus casamentos de conveniência, em suas vidas superficiais? A cada reunião familiar, Marlene se sentia mais e mais deslocada. E isso ao mesmo tempo ampliava e fortalecia a sua solidão. Se ela se tornava mais só, se tornava também mais convicta.

– E você já conseguiu terminar o nosso imposto de renda? – continuava Zuleica, martelando o marido como se fosse uma agenda.

– Esse ano tá meio complicado por conta daqueles imóveis que a gente vendeu, então eu pedi pro Bulhões lá da firma fazer pra gente.

– O Bulhões é sempre tão prestativo... Você bem que podia apresentar o Bulhões pra Marlene.

– Eu não quero saber do Bulhões.

– Mas você nem conhece o Bulhões, Marlene.

– Mas eu não quero saber de Bulhões nenhum.

– Tá vendo como você é? Eu tô tentando te ajudar e você continua insistindo em ficar assim.

– Zuleica, não vai começar de novo. Já basta o que você fez na casa da Zenaide.

– É você que tá começando, Marlene. Você é muito inflexível.

– Eu não sou inflexível. Eu só não quero saber do Bulhões. Ainda mais de um Bulhões que faz imposto de renda.

– Olha aí! Olha aí! Tá vendo como ela é Augusto? Ela nem conhece o Bulhões e já tá achando que ele é um chato só porque ele faz imposto de renda. Pois fique você sabendo que o Bulhões é um sujeito muito decente, aliás muito mais decente do que você merece.

– Calma, Zuleica, não é pra tanto...

– E você Augusto, se não tem nada de bom pra dizer, é melhor ficar quieto.

Marlene sentia o sangue correr nas veias. Seria capaz de apertar aquele pescocinho miúdo da irmã até ver o seu corpo se contraindo, o rosto vermelho, a boca buscando o ar que lhe faltava. Faria de Augusto o cúmplice silencioso. Eles levariam o segredo para o túmulo.

– Aliás, Marlene, você foi muito grossa com a Zenaide hoje – continuou Zuleica, que insistia em recriminar a irmã.

– Pelo amor de deus Zuleica, fica quieta.

– Mas é que você não pode continuar assim Marlene, a Zenaide recebeu a gente com todo carinho e você foi dizer que a comida dela parecia com a da mamãe.

– Foi uma brincadeira Zuleica, a Zenaide deu risada.

– Mas você sabe como a Zenaide é, ela sempre quer agradar todo mundo. Ela pode até ter dado risada na hora, mas eu sei que ela ficou chateada. O problema é que você sempre precisa criticar alguma coisa.

– Não sou eu que estou criticando, Zuleica.

– Você sempre é amarga com a vida e isso é porque você está sozinha.

– Você é que não tem senso de humor Zuleica.

– Isso não é verdade, pergunta pro Augusto o quanto a gente dá risada junto, não é Augusto?

Augusto dá uma olhada desconfiada para Marlene pelo retrovisor do carro, no que ela solta uma sonora gargalhada.

– Você também Augusto? Vai me dizer que agora está do lado dela?

– Mas eu não disse nada...

– Nem precisava, né?

– Você tem senso de humor sim, Zuleica, olha como você é engraçada.

Augusto olhou de novo para Marlene, com um olhar cúmplice de sua pequena artimanha, que no fim tinha deixado sua mulher feliz. Por sorte, o carro estava a duas quadras do apartamento de Marlene, e não haveria mais tempo para iniciar outra discussão. A irmã, que parecia ter engolido o calendário do mundo, voltou a disparar:

– Daqui a três semanas é aniversário do Mateus. Eu falei pra Zenaide que a gente podia sair pra jantar pra comemorar, em vez de fazer na casa dela. Assim fica mais alegre. Mas a gente te liga pra dizer o que combinamos. Quem sabe a gente leva o Bulhões também.

Marlene fez um sinal de consentimento, pois as palavras pareciam não penetrar na cabeça oca da irmã. Esperou o carro encostar na porta do prédio, deu um beijo no rosto do cunhado e desceu o mais rápido que pôde daquele carro. Enquanto subia de elevador, pensou que o cunhado teria que aguentar toda a volta para a casa com a doida da sua irmã no carro. Pensou que o pobre do cunhado passava a vida aguentando a doida da sua irmã falando sem parar.

O elevador parou no quinto andar. Ela abriu a porta de casa. O silêncio era límpido, leve, delicioso. De repente, a solidão passou a ser uma benção.

Frederico Ortenblat acordou naquele domingo na cama de sua ex-mulher. Era a quinta vez que isso acontecia nas últimas duas semanas, e ele temeu que Suzana acabasse por compreender mal a situação. O relógio marcava quinze minutos para o meio-dia, e isso seria a desculpa perfeita para não prolongar a sua estada. Procurou suas roupas, que estavam perfeitamente arrumadas na poltrona, a despeito da noite anterior. Suzana já começara a cuidar de suas coisas.

Encontrou a ex-mulher na cozinha, com a mesa de café da manhã posta, espremendo laranjas e com um sorriso lavado no rosto. Era vital encenar a sua pressa, pois a ex-mulher já começara a viver como se o passado fosse novamente o seu presente.

– Não vou poder ficar para o café – disse, dando um beijo de despedida em seu rosto. Tenho um ensaio da Orquestra a tarde e ainda tenho que passar em casa para me trocar.

– Ah, que pena. Achei que íamos passar a tarde juntos...

– Pois é, eu já estou atrasado.

– Não quer só tomar um suco?

– Não dá, eu tenho mesmo que correr.

– Então leva uma maçã – Suzana estendeu a fruta e deu um beijo demorado em Frederico. O maestro retribuiu o beijo, e se desvencilhou o mais rápido que pôde de Suzana, caminhando em direção à porta.

O caminho todo que percorreu até chegar em casa foi povoado pela lembrança daquela menina viradora de páginas. Sua presença silenciosa era um descanso para os ouvidos tão fatigados pela sonoridade incansável de sua Orquestra. Precisava vê-la novamente.

Assim que entrou em seu apartamento, tratou de ligar para o assessor da Orquestra, e pedir para que ele contatasse o pianista Tomas Basitt para um ciclo de concertos.

“Isso mesmo, eu quero que ele venha já na próxima semana”. “Sim, diga para ele que ele pode tocar o que ele quiser”. “Eu sei que ele gosta do repertório contemporâneo”. “A gente chega em um acordo, o importante é que ele venha”. “E diga que eu providenciarei para que aquela menina que vira as páginas que ele gostou esteja à disposição”.

Pronto. A semente estava plantada. Bastava aguardar uma confirmação do pianista. Se ele viesse para o ciclo de concertos, seriam pelo menos os dias de récita, e

mais os ensaios. E ele poderia convidá-los para jantar, pois o pianista não teria como recusar um convite do maestro e a menina teria de ir junto, por educação. Aliás, sua experiência dizia que essas meninas não costumam recusar nada, seja por educação ou por qualquer motivo que fosse. Só de pensar nisso, sentiu seu corpo ferver. Enfiou a mão dentro da calça, sentindo-se rijo, teso pelas ideias que o rondavam. Tocou-se rítmica e sincopadamente, como se regesse o próprio desejo, gozando ali mesmo, no meio da sala. Depois, jogou seu corpo amolecido no sofá e ficou entretido em não pensar em nada.

O telefone tocou e Frederico, num salto, correu para atender. Devia ser o assessor, com uma resposta sobre a vinda de Tomas Basitt.

– Alô Danilo?

– Não Frederico, é a Suzana.

– Ô Suzana, desculpa, é que eu estava esperando uma ligação.

– Desculpa eu. Tô te incomodando?

– Não, não, é que eu estava esperando o assessor da Orquestra ligar.

– Ah... Eu imaginei que você ainda estava em casa, então resolvi ligar pra ver se você não quer jantar hoje.

– Hoje? É que hoje vai ficar complicado. A gente convidou um pianista da Macedônia para um ciclo de concertos e eu tô justamente esperando a confirmação dele.

– Mas ele chega hoje?

– Não, eu acabei de convidá-lo para vir.

– Mas, então?

– É que se ele aceitar temos que aprontar um monte de coisas. Ele já esteve aqui tocando, eu não te falei sobre ele? – de repente, Frederico se deu conta de que não poderia ter falado sobre o pianista, justamente com Suzana.

– Não, você não me falou nada de nenhum pianista.

– Pois é um pianista da Macedônia que esteve aqui e todos gostaram muito. Estamos tentando trazê-lo de volta.

– E que tal se depois que você terminar tudo o que tiver de fazer você vir pra cá, quem sabe podemos tomar aquele café da manhã que não tomamos hoje?

– Poxa Suzana, eu agradeço o convite, mas hoje eu tô com a cabeça mergulhada nos concertos, vou ficar trabalhando até amanhecer.

Do outro lado da linha, Frederico ouviu um amplo e intermitente lá, que dizia que Suzana havia desligado o telefone. Ficou em dúvida se a linha poderia ter caído,

mas dado o teor de sua resposta, desconfiou que a ex-mulher tivesse ficado um tanto contrariada. Surpreendentemente, o telefone voltou a tocar.

– Alô, Suzana?

– Não Frederico, é o Danilo, da Orquestra.

– Oi Danilo, eu estava esperando sua ligação, mas a Suzana me ligou no meio.

– Você quer que eu te ligue depois?

– Não, por favor, pode falar.

– Olha, eu consegui falar com a Macedônia, e o pianista aceitou vir.

– É mesmo?

– É. Agora só falta pedir pro pessoal amanhã ver a questão das passagens e aí a gente acerta isso.

– Mas que boa notícia! E quando ele chega?

– Ele disse que pode vir na quarta-feira, pra fazer o concerto de sexta. Assim teria um dia pra ensaiar com a Orquestra.

– Então já vou pedir pra avisarem a menina.

– Que menina?

– A viradora de páginas. A que ajudou ele da última vez. Parece que eles se deram bem.

– Ah, isso é o de menos. Ele me disse que faria o concerto que está programado para essa semana, mas que queria tocar um concerto de John Cage e Arvo Pärt. Eu disse que tudo bem, como o senhor me orientou.

– Tudo bem sim, o importante é que ele viesse.

– Então amanhã eu já vejo os outros detalhes e na hora do almoço ligo pro senhor para dizer como está tudo, tá bem?

– Está bem sim, Danilo, muito obrigado.

– Não tem o que agradecer, Frederico, boa tarde.

– Boa tarde pra você também.

Frederico abriu um imenso sorriso, satisfeito com o rápido rumo que os seus planos tinham tomado. Em seguida, sentou-se em sua escrivaninha e escreveu, de próprio punho, uma carta endereçada à viradora de páginas, solicitando os seus serviços para o ciclo de concertos que seria executado pelo pianista macedônico Tomas Basitt. Exaltou o bom trabalho feito pela menina e a satisfação do estrangeiro para com ela, e disse ainda que o maestro subscrito fazia questão de sua presença, e ficaria honrado com a sua aceitação. Só faltava descobrir o nome da menina e escrever na primeira linha da



carta, deixando o envelope lacrado na escola da Orquestra na manhã do dia seguinte. Certamente a menina ficaria tocada com o gesto do maestro e aceitaria com comoção a prestigiada tarefa. Certamente, ficaria também muito agradecida pela oportunidade...

O maestro se recostou em sua cadeira e imaginou os dias de glória que estariam por vir. A casa povoada de jovialidade e júbilo, o seu próprio corpo povoado.

Maria Clara colocou a cadeira ao lado da janela, de frente para a renda portuguesa que fora de sua mãe. A luz do entardecer dava às folhagens um aspecto desbotado e desvanecido. Mais de sessenta anos que aquela planta insistia em brotar. Clara passou a mão pela folhagem e lembrou do toque delicado da planta em seus braços, enquanto corria no jardim de sua infância. Agora, o contato rude das folhas com as suas mãos a fez perceber que a planta sobrevivera às mais tênues violências, e a fez invejar essa obstinação, que a fazia renascer e transformar-se em outra. A tarde ia sumindo por trás da janela, o barulho da noite começava a entrar no apartamento. Maria Clara espichava a cabeça para ver a calçada, voltava o olhar para dentro, balançava as pernas. Os segundos apertando, demorando a passar. O portão do prédio fazia um *tlec* quando abria. Maria Clara espichava a cabeça, quase levantava da cadeira para olhar sobre a mureta da janela, voltava. O relógio da sala soava alto, como fosse um metrônomo. Mas a sinfonia era a espera dela, a angústia dela.

Anoitecia. As luzes dos carros descendo a ladeira provocavam um ofuscamento que era ao mesmo tempo dor e esperança. O coração de Maria Clara ficou feito bateadeira no peito. Uma aflição sem nome a tomava por inteiro, deixando a respiração curta, o corpo todo urgente. Ela paralisada naquela cadeira, ao lado da janela, esperando. Esperando o pior.

De repente, o telefone tocou.

– Alô, Clara?

– Eduardo, onde você está? – respondeu num balbúcio que era a sua salvação.

– Eu acabei de chegar na Sala de Concertos. Está uma loucura aqui, parece que um pianista macedônio veio tocar, a Sala tá lotada, tá todo mundo comentando.

– Ah... eu estava preocupada com você. Mas que bom que você chegou bem.

– Eu estou bem sim. Queria que você estivesse aqui.

– Aproveite o concerto, meu amor. E tome cuidado!

– Pode deixar, Clara. Depois eu te conto tudo. Até breve.

Maria Clara sabia que era dia de concerto. No fundo, ela esperava que Eduardo voltasse para casa. Esperava que ele reconhecesse a sua dor e voltasse para salvá-la. Ela nunca pediria isso a ele. Não sabia sequer reconhecer se era legítimo querer que ele não voltasse à Sala de Concertos. O que ela sabia é que seu medo era real e era legítimo. E que, diante dele, Eduardo encontrou ainda alguma motivação para negá-lo.

Agora restava enfrentar a noite, com aquela espera no peito. Com a sua solidão. Com o seu medo.

A chegada de Tomas Basitt para o ciclo de concertos que seria iniciado nesta noite fora anunciada com grande entusiasmo, não apenas pela assessoria da Orquestra, mas também pelos veículos de comunicação da cidade, que dispararam notas sobre o pianista macedônio e até uma entrevista sobre a carreira de Tomas, que contava ainda com depoimentos do maestro Frederico Ortenblat, que fora responsável pela descoberta do jovem virtuose. Havia um rebuliço geral na noite daquela sexta-feira: o público atrás de ingressos que já estavam esgotados, a plateia dentro da Sala ansiosa por ver o estrangeiro, a Orquestra preocupada com a ausência de ensaio junto ao pianista, o próprio maestro irrequieto – por motivos óbvios e velados. O único que parecia excepcionalmente calmo era o estrangeiro Tomas Basitt, que aproveitava o tempo que restava antes de entrar no palco para passar a ferro sua casaca, amarrotada pelas longas horas de voo que separavam a sua Macedônia das terras tupiniquins.

Cinco dias antes, Ina Loeb foi recebida na escola da Orquestra com um rebuliço semelhante ao daquela sexta-feira à noite. A carta que o maestro Frederico Ortenblat havia deixado em seu nome causara a curiosidade, e a especulação, de todos. Falava-se em todo o tipo de proposições, de viagens ao exterior a visitas noturnas para fazer arranjos numa partitura. Todas as propostas consideradas, no entanto, colocavam em dúvida as intenções do maestro. Ina não cedeu à pressão das bisbilhotices alheias; colocou a carta na bolsa e esperou chegar em casa, para abri-la junto à presença da fotografia materna, que até hoje presenciara todos os grandes feitos de sua carreira. A atitude da menina foi como a subida da maré, destruindo o frenesi das fofocas em torno da misteriosa carta. Ina pôde aceitar o convite com a sua discrição habitual. O contentamento que pulsava dentro dela, porém, não tinha nada de comum.

Alheia a toda agitação daquela sexta-feira, Marlene se dirigiu à Sala de Concertos como em qualquer outra noite. Talvez não como em todas as outras noites, já que Marlene, pacificada com a sua solidão, se encontrava mais disposta a ouvir a música do que a encontrar dois estranhos que se sentariam ao seu lado. Não que ela não estivesse aberta ao acaso do mundo, mas, pela primeira vez, Marlene olhou no seu ingresso o nome das obras que ouviria naquela noite, e ficou a imaginar como elas seriam, e se ela gostaria ou não do que iria ouvir.

Ainda assim, ao adentrar no saguão central, Marlene procedeu seu ritual, enfiando a primeira bala de eucalipto na boca. Para sua surpresa, menos de dois minutos depois, um jovem rapaz, que devia beirar os trinta e cinco anos, pediu licença para sentar em sua mesa. Ele pediu uma taça de espumante à garçonete e perguntou se

poderia oferecer outra a Marlene. Apesar de não saber ao certo como aceitar, nem a bebida e muito menos o galanteio, Marlene fez um sinal qualquer, que a garçonete conseguiu entender como positivo. O rapaz perguntou o seu nome e, por sorte, era um daqueles faladores, de modo que Marlene não precisou fazer muito mais do que ficar admirando-o e imaginando o que ele poderia querer com ela. Quem sabe ele imaginasse que ela seria uma senhora rica, que daria tudo por uma companhia? Ah, como ele iria se decepcionar quando soubesse que, não só ela não tinha dinheiro nenhum como, pior, estava era muito contente de estar sozinha. Mas, olhando o rapaz falar daquele jeito, Marlene se deu conta de que ele parecia um menino implorando por atenção. E se deu conta, também, de que ela não tinha nenhuma vocação para a maternidade.

Quase nesse mesmo momento, Eduardo adentrou o saguão central. Marlene notou a sua entrada, e ficou esperando pela mulher que o acompanhara da última vez. A voz do jovem rapaz ficava cada vez mais distante, enquanto Marlene observava o senhor distinto, que dessa vez parecia mesmo desacompanhado.

Eduardo reagiu quase maquinalmente à recusa de Maria Clara a não participar mais dos concertos. Ele era um sujeito de hábitos, e os concertos faziam parte da sua rotina há um tempo tão longo que ele deslembrava de onde surgiu o próprio desejo. Maria Clara não iria, e isso significou para Eduardo simplesmente não ter mais a sua companhia. Não podia mensurar o que este ato automático representaria para sua mulher.

Marlene não fez mais do que notar a sua presença e a ausência de Maria Clara. Era óbvio que ela não ousaria nenhum tipo de aproximação, mas ela nem sequer ousou, naquela sexta-feira, imaginar o distinto senhor sentando-se ao seu lado.

Quando o primeiro sinal soou, foi como se o apito do trem se anunciasse na estação.

A primeira peça da noite era o *Concerto n° 1 em mi bemol maior para piano e orquestra*, de Liszt. Tomas Basitt estava prestes a entrar no palco quando notou a pequena menina viradora de páginas sentada ao lado de seu piano. Como grande pianista, o *Concerto* de Liszt fazia parte de seu repertório mais do que obrigatório, memorizado e executado com extremo virtuosismo. A menina era, não apenas dispensável, como praticamente uma afronta aos seus dotes pianísticos. Cogitou pedir a remoção da moça. Mas ali, na beira daquele palco, com a Orquestra afinada, a Sala repleta, tudo aguardando a sua presença, Tomas preferiu encarar a situação como um extremo zelo por parte da organização da Orquestra. Adentrou o palco armado de seu

orgulho. A multidão aplaudia toda a expectativa contida em horas de uma espera que estava prestes a se romper. Quando as palmas cessaram, Tomas sentou-se ao piano e trocou um olhar cúmplice com Frederico. A música iria começar.

Não havia música melhor para corresponder ao burburinho causado pela chegada do estrangeiro. O *Concerto* de Liszt já iniciara com um tema fervoroso, onde o piano era o protagonista – e as habilidades do pianista eram vistas a olho nu. Mas, como se quisesse mostrar a outra faceta do próprio piano, ele desdobrava em um diálogo extremamente poético com o clarinete, que se abria em uma conversa com o violino, até o retorno do primeiro tema, que ia sendo exposto pelos vários instrumentos da Orquestra. Depois, os violoncelos e contrabaixos sugeriam o segundo tema, que era retomado pelo piano num crescendo, criando uma melodia em que o piano parecia cantar. Quando a música parecia querer voltar para a melodia do início do movimento, ela se interrompe, com um breve silênciar e o tilintar de um triângulo, que conduzem para uma terceira cadência, em que o piano se mistura ao pulsar do triângulo e o dedilhado das cordas, crescendo até se transformarem na recordação do início do concerto. Mas essa lembrança passa a ser uma reelaboração, uma transformação dramática, com um final tão apoteótico quanto o começo.

Tomas Basitt já estava quase em pé quando tocou as últimas notas, inflamadas de paixão. A plateia aplaudia-o catarticamente, encantada pelo modo como o estrangeiro imprimia verdade em sua execução. Tomas abraçou Frederico e o levou para o centro do palco, onde ele foi bradado por sua grande descoberta. Todos estavam agradecidos e maravilhados. Era o começo de uma noite memorável.

Ina se retirou do palco junto de toda a Orquestra. Entraram cerca de dez homens, que se encarregavam de empilhar cadeiras e juntar estantes de partituras, deixando o palco praticamente nu. O piano restou ao centro, acompanhado de três cadeiras, uma a sua esquerda e duas à direita.

Voltaram para o palco três mulheres. Cada uma delas empunhava um instrumento: clarinete, violino, violoncelo. Pareciam muito seguras do que iria acontecer e, ao mesmo tempo, quase horrorizadas. Em seguida, voltou Tomas Basitt. O clarinete inaugurou o *Quarteto para o fim dos tempos*, de Olivier Messiaen. Marlene não soube se fora sua nascente predisposição para a música, mas aquela sonoridade lhe parecia completamente nova. O piano salpicado se misturava com o clarinete, que fazia uma melodia junto ao violino como fossem dois pássaros num voo alucinado no ar.

Marlene tentava entender o desenho formado por aquela dança aérea quando o som enérgico do piano irrompeu. O piano vinha agressivo, forte, com as notas todas aglomeradas umas sobre as outras. As cordas e o clarinete vez ou outra o interrompiam, em tom de anúncio. Depois, o piano parecia se diluir, como gotas de chuva, caindo numa melodia longa e quase misteriosa das cordas, que ia se abrindo pouco a pouco, como se quisesse fazer conhecer o silêncio. E quando o silêncio se instala, os instrumentos entram numa espécie de convulsão final, que povoa a música de agressividade. Marlene nunca ouvira uma peça como aquela, tão brusca, tão inundada de paradoxos e conflitos. Não sabia entender por que, mas aqueles sons a deixavam abismada com o mundo e muito interessada na própria música e no que mais ainda iria vir.

O que houve depois foi a coisa mais triste que Marlene já ouviu na vida. Naquele palco imenso o clarinete sozinho fazia um som desmedido, cheio de silêncios, e a Sala inteira ouvindo aquilo com a respiração presa, como se um suspiro pudesse quebrar aquele peso. Marlene queria chorar um choro inominado, porque não era sua a tristeza; era uma coisa nunca sentida, uma angústia sem personalidade, como se aquela tristeza fosse toda a experiência humana da tristeza, e por isso tão maior e tão mais sua.

Quando o dueto do piano e do violoncelo começou a tocar, parecendo esgarçar o tempo, Marlene sentiu que aquela música poderia estar tocando há séculos, mas contida em um mesmo instante de que ela se fizesse refém. Que a música era o domínio do tempo, e ela própria caminhava em direção ao seu silêncio, como uma tensão que fosse aos poucos se afastando do instrumento, e se rompesse, afinal.

As últimas notas do *Quarteto* se esvaíram até que o silêncio se transformasse em eco e lembrança. A plateia demorou a aplaudir, pois ninguém sabia ao certo como quebrar aquele silêncio. O som das palmas não chegou a abafar, no entanto, a sensação que aquilo tinha causado. Era como se o burburinho em volta da chegada do estrangeiro finalmente se justificasse: ele havia dado àquela plateia profundidade e comoção.

Eduardo havia pensado em Maria Clara em muitos momentos desde a sua chegada. Pensara que a mulher não vira a decoração do *foyer* naquela noite. Pensara nos olhares cúmplices que eles não trocaram ao fim das peças. Pensara no quanto ela se emocionaria com a densidade daquele silêncio. Pensara que provavelmente ela não iria aplaudir. Mas, durante o intervalo, foi o momento em que Eduardo mais pensou em Maria Clara. Quase podia vê-la ali, ao seu lado, quase podia tocá-la, podia ouvi-la dizer que o *Quarteto* estreou no campo de prisioneiros alemão Stalag VIII e que Messiaen

disse que nunca foi escutado com tanta atenção e compreensão. Eduardo riu ao se dar conta de que a ausência de sua mulher era vivida com uma espécie de alucinação. Bebeu o último gole de café e voltou para a sua poltrona.

*A era da ansiedade*, sinfonia para piano e orquestra de Leonard Bernstein, baseada em um poema de W.H. Auden, encerraria o programa daquela noite. O argumento – a busca da fé em um mundo desconstruído – parecia, desde o princípio, instalar certo mal-estar no público. Não é que a música fosse incapaz de traduzir a jornada do herói, ou menos ainda que alguém duvidasse do encontro de qualquer ser humano com a sua própria fé. Talvez se tratasse de um conhecimento excessivo do estado em que se encontrava o mundo.

Pelo menos era assim que Eduardo desconfiava. A voz de um dos personagens soou através do clarinete, a jornada começara. À medida que Eduardo escutava aquelas variações, o percurso dos sons pelos instrumentos, a mudança de ritmos, de melodias, ele ia sentindo uma gama de inquietações, de interrogações, de vazios, e projetava essas sensações em Maria Clara, já que estava em paz com a sua vida. Tentava se colocar no lugar da amada, e sentir no seu corpo as suas aflições. Parecia que aquela música tinha-lhe aberto um buraco, e esta era uma forma de acessá-la.

Com aquele buraco aberto no peito, Eduardo continuou seguindo os personagens, que pareciam afundar mais e mais num abismo existencial. Do fundo do abismo, eles olharam para cima e alguém os tirou de lá. Eduardo pensou que essa narrativa era fácil demais, simples demais, até para o que era inventado. Ele estava em paz com a sua fé. Estava verdadeiramente em paz com a sua vida e com a sua fé. Mas imaginava Maria Clara em casa e não havia forma de ela fazer o percurso que a música descrevia. Como ela poderia reconstruir o mundo que havia ruído em face ao mundo real com o qual ela havia acabado de se deparar? Diante desse mundo que Maria Clara conheceu, toda a fé seria cega.

Muitos aplausos foram ouvidos ao término da sinfonia. Ao que parece, muitos foram capazes de se reencontrar com algo perdido, fosse uma crença na vida ou uma confiança na arte. Eduardo não esperou nem a Orquestra se levantar. Saiu tão logo o último acorde soou, e foi correndo para casa, ver a sua Maria Clara.

Frederico deixou o palco com uma eletricidade que lhe percorria o corpo todo. A mistura entre o sucesso imprevisto que o estrangeiro causara e a delicadeza da menina que permanecia quase incógnita no palco fora capaz de produzir um efeito enérgico e revigorante que corria em sua pele. Sustentava um sorriso largo e os braços pareciam não conter a dimensão dos gestos, se fazendo excessivos e amplos, em contradição com a precisão do maestro. Recebeu Tomas na coxia com um abraço desmesurado, e destilou elogios àquela noite, que fora a mais mágica de todas as noites da sua carreira. Disse a Tomas que jantariam para comemorar e, sem dar tempo para o estrangeiro reagir, Frederico começou a procurar pela menina viradora de páginas. Os músicos se aglomeravam na coxia, entre os comentários e despedidas e as tentativas de sair pelo parco espaço dividido entre as tantas gentes e seus instrumentos. Ele abria veredas na multidão de sua Orquestra, ignorando as vozes que lhe parabenizavam, temendo que a menina já tivesse ido embora. No canto do pequeno cômodo, estava Ina Loeb.

– Senhor maestro, eu estava esperando o senhor. Queria saber se ainda precisam de mim para alguma coisa.

– Não me chame de senhor, me chame de Frederico. Você gostou do concerto?

– Achei maravilhoso, senhor Frederico.

– Não senhor Frederico, só Frederico.

– Desculpe maestro. Parabéns pelo concerto, foi belíssimo. Vocês ainda precisam de mim hoje?

– Eu e Tomas iremos jantar. Gostaria que você fosse conosco.

– Agradeço o convite, senhor, mas meu pai está me esperando em casa.

– Mas esta é uma comemoração menina, e você fez um grande trabalho. Precisa ir conosco!

Ina ficou em silêncio. Manteve os olhos fixos nos olhos de Frederico. Ninguém poderia demovê-la de uma decisão.

Frederico não aguentou ficar olhando para os olhos dela. Os olhos dela tinham uma verdade e um abismo. Ele desviou o olhar e disse:

– Tá bom, menina, mas da próxima vez você diz pro seu pai que vai jantar com o maestro. É compromisso de trabalho, viu?

Ina lançou mais um olhar a Frederico, longo e questionador. Depois, sem dizer palavra, se retirou.

“Que menininha petulante!” Frederico sentia agora um leve estremeamento que corria pelas veias e parecia ferver o sangue. “É uma menina muito insolente mesmo”,



dizia para si, tentando se convencer da verdade de seu pensamento. “E agora vou ter que levar esse pianista pra jantar.” Frederico dava passos largos e pesados, seu corpo já transfigurado pela rejeição inaudita, os braços colados ao corpo, o rosto retesado, a boca em lua minguando. Tomas o atravessou, ainda em leve euforia, e disse que a comemoração deveria começar imediatamente. Não aguentaria brindar com o estrangeiro o fracasso que se tornara aquela noite. Pediu desculpas, disse que subitamente se sentia mal, devia ser a pressão, era melhor ir para casa hoje e deixar a comemoração para amanhã, você não se importa, não é? O pianista disse que não, que amanhã comemorariam ainda mais, e se cuide, tá bem?

Frederico entrou no carro. Vagou pelas ruas do centro da cidade. As luzes amareladas tornavam a noite ampla e imprecisa. Ao pegar a avenida, percebeu que atingia os noventa quilômetros por hora. Desacelerou.

Chegou na porta da casa, tocou a campainha.

– Oi Suzana. Desculpa vir sem avisar.

– ☉ que Chopin teria dito, minha filha?

– Eu realmente não sei, pai.

A menina subiu as escadas, entrou no quarto e fechou a porta. Durante anos, o pai esperava a filha no sofá da sala, lançando a mesma pergunta quando ela chegava. Durante anos, a resposta fora a mesma: Chopin teria aprovado. O pai então se recolhia e a menina tinha a casa para si. Era uma espécie de organismo, há muito estabelecido e em perfeito funcionamento. A resposta de Ina foi como se quebrassem uma vértebra, ou como se obstruíssem uma veia.

O pai não soube precisar o que aquilo significava. Teria sido muito ruim? Excelente? Pela primeira vez, a lacunar comunicação dos dois pareceu falhar. Será que Ina não sabia o que Chopin teria pensado, ou apenas ela não sabia dizer o que ele teria dito? Ele subiu as escadas com a dificuldade dos anos pesando sobre o corpo, se aproximou do quarto da filha e ficou longo tempo olhando para a porta de madeira escura. Nenhum barulho vinha do interior do quarto. Então ele desceu as escadas e se sentou novamente no sofá, sentindo aquele silêncio que o interrogava até as entranhas.

A casa parecia cindida entre um passado já perdido e um presente quase de sombras, tão difícil de tocar, tão obscuro e vago. O pai sem saber ser, preso naquela lacuna. No que antes bastasse sua presença obtusa, agora parecia exigir-se dele um impulso. Quase sem perceber, ele se levantou e começou a procurar um LP na velha estante. Colocou o disco na vitrola e a casa inteira ouviu o som de Chopin.

Ina sorriu quando o som do disco invadiu as frestas de seu quarto. Entendeu o gesto do pai, e soube-o tão delicado quanto pungente. A menina, agarrada à fotografia materna, sussurrou baixinho, para não quebrar a suavidade daquele momento: “Chopin teria aprovado, pai”.

Pela primeira vez em muito tempo, deixou o seu piano descansar durante a noite. Deitada em sua cama, olhava para o teto de seu quarto e lembrava das palavras do maestro, do convite para o jantar, das insinuações dos colegas da escola da Orquestra. Pensava nos anos de esforço, nas lições paternas, nas madrugadas infindas de estudo, devassados pelo desejo do regente. Sentiu suas mãos sujas. O teto tinha uma rachadura profunda por toda a sua extensão. Ina queria lavar as mãos, mas temeu encontrar o pai. Pensou que nunca mais tocaria piano com aquelas mãos. Olhou para os dedos longos e finos, movimentou-os no ar. Os braços caíram rente às coxas, Ina tocou um acorde em suas pernas, numa brincadeira quase infantil. A voz do maestro lhe solicitando ir da próxima vez não saía de sua cabeça. E se ela não conseguisse escapar? E se ele

realmente a desejasse? E se ela fosse realmente desejável? A rachadura do teto lhe pareceu mais profunda. E se ela fosse realmente desejável? O peso de suas mãos sobre as coxas provocou um arrepio que se estendia pelo corpo todo.

Como fosse um instrumento de carne, Ina adentrou o silêncio daquela noite numa sinfonia íntima.

Quando o carro de Eduardo imbicou na garagem do prédio, Maria Clara quis se atirar em direção ao marido. As horas ao lado da janela pareciam ter se dilatado em uma massa fora do tempo e do espaço, feita só de aflição e ansiedade. A figura do marido ia pouco a pouco se recompondo, tanto mais o tempo passava, enquanto a própria imagem se transfigurava, a ponto de Maria Clara tornar-se irreconhecível para si mesma. Via-se imóvel naquela cadeira, e à idade somava-se muitos anos, como se lhe abatesse o peso de uma longa espera. A casa tinha o tamanho da cidade inteira e ela estava presa lá dentro. A rua em frente a casa não era mais a rua da casa, mas *aquela* rua. Só havia no mundo a casa e aquela rua. Ela estava dentro e Eduardo fora. As horas eram aquela alucinação.

Quando ouviu o barulho da chave de Eduardo abrindo o segredo da casa, Maria Clara levantou da cadeira e correu para a porta. Os olhos dela encheram d'água antes mesmo que a porta se abrisse. A sensação de que eles estavam salvos inundava-a de um desmoronamento, como se ela não precisasse presenciar a sua salvação. Eduardo encontrou sua mulher em frente à porta. Abraçou seu pranto, quis dizer sua saudade, quis contar o mundo que ouvira e que tanto lhe dizia respeito. Mas teve medo de quebrar a dor de sua mulher, e então calou. Ficaram abraçados até que o corpo de um se confundisse com o corpo do outro.

Clara olhou fundo nos olhos do marido. Eles eram de um marrom que não conhecia a espessura das dores. Apesar de fundos, como se neles contassem os ventos de muitos dias, eram de um puro que era a própria cor feita no dentro deles. Ela beijou cada um dos olhos, querendo guarda-los para sempre daquele jeito, querendo mantê-los cheios da beleza ingênua e certa de que eram feitos. Não poderia nunca dar o seu mundo a Eduardo. Não poderia nunca estragar-lhe o olhar.

Pouco a pouco, os instantes pareciam pertencer de novo ao tempo. O próprio corpo de Maria Clara reconquistava mobilidade, o coração retomava o compasso, a garganta cedia ao peso. Somente a casa permanecia do tamanho da cidade inteira, e a rua em frente a casa não era a rua da casa, mas *aquela* rua.

Ⓢ comandante da 77ª. delegacia de polícia ordenou que intensificassem a rota nas principais vias de acesso e, principalmente, no entorno da Sala de Concertos. “Esses marginais” – anunciou para quem quisesse ouvir – “se não forem contidos, vão dominar a cidade inteira”. No que dependesse dele, não pouparia esforços para eliminar os delinquentes. Ele mesmo foi para a rua junto de seus homens para salvaguardar a população dos maus elementos. Os dias de glória há muito não visitavam o centro daquela cidade. Somente a Sala de Concertos parecia lembrar algum resplendor do passado, há muito deslocado para outro canto qualquer da imensa cidade. Permanecera, no entanto, no centro de uma praça que conhecera o cheiro podre, o desespero, a desilusão. O relógio, no alto da torre, nunca deixara de marcar a passagem do tempo, como se prenunciasse a mudança inevitável que toda a história traz.

Dentro da Sala, era como se não houvesse mundo. A Sala mesma inaugurando um espaço que era seu e era todo. Assim parecia sentir a plateia. Assim parecia sentir Marlene, que fazia daquilo divertimento e refúgio. Assim sentia Miguel, para quem a Sala era a própria infância reinventada. Os dois entraram lado a lado, sem se saberem. Foram cada um para a sua poltrona, em lados opostos.

A Sala estava iluminada. Marlene observava as pessoas entrando. Em sua maioria, casais de sua idade ou mais velhos. Os poucos jovens pareciam estudantes de música, muitos carregavam instrumentos. Aqui e ali, pipocavam homens sozinhos. Pela primeira vez, Marlene não desejou que se sentassem ao seu lado. Via a Sala se enchendo de cabeças e achou bonito todos estarem ali para ouvir a música. Imaginou que a Orquestra devia se sentir lisonjeada. Ao som do terceiro sinal, as luzes da plateia foram diminuindo até que somente o palco se mantivesse iluminado. O público ainda estava em burburinho quando o *spala* entrou. O oboé deu o tom e a Orquestra inteira começou a se afinar, numa cacofonia impossível de entender. Marlene nunca tinha prestado atenção àquilo, e achou maravilhoso que cada músico conseguisse ouvir o seu instrumento no meio daquele barulho. O oboé forneceu de novo o tom e o *spala* rapidamente afinou as cordas. A Orquestra estava pronta. Marlene não entendeu por que o oboé sempre dava o tom para os outros instrumentos, mas antes que tivesse tempo de perguntar, o maestro entrou no palco.

Ele ordenou que iniciassem as *Noites nos jardins da Espanha*, de Manuel de Falla. Marlene esperava uma melodia alegre e pastoril. No entanto, ela entrou numa espécie de bosque misterioso e escuro, difícil de decifrar. Pisava a densidade de folhas várias, o cheiro inebriante do mato misturado ao das flores, que pareciam um aroma

apenas lembrado. O vento agitava o chão, fazendo levantar o som mudo do que já secara. Depois calava todo o jardim, e só restava a mudez dela, olhando tudo. Olhava a tudo e nada mais havia a olhar se não a si. Verteu um copo inteiro daquela emoção, que era também uma espécie de selvageria. A música fazia uma pausa. O segundo movimento sugeria uma dança distante, sinuosa e atraente, que parecia ter viajado muitas terras até chegar aos ouvidos de Marlene. Era um movimento sensual que parecia pertencer tanto àquela terra, caber tão inteiro àquela paisagem. Marlene completamente seduzida por aquilo. De repente, aquela dança se tornava uma espécie de convulsão. Ganhava um caráter possesso, excessivo. Marlene se contorcia junto à música. Depois da violência, uma melodia doce a embalava. “*La petit mort*” – pensou para si, enquanto escutava a Orquestra reinventar o tema final, que era uma forma de encontro do corpo com o espírito, se assim se pode falar do próprio amor.

O público aplaudiu imenso aquilo. Se tivessem flores, teriam lançado-as no palco. Rosas vermelhas.

A Orquestra temia que o mesmo não acontecesse com as peças seguintes. A apresentação das *Cinco peças orquestrais* de Arnold Schoenberg e do *Quarteto de cordas n.º 3* de Béla Bartók poderiam ser um desafio aos ouvidos tonais da plateia. Para a Orquestra, o grande temor seria constatar que o tempo não fora suficiente para transformar a escuta, e que a história ousara se repetir. Como não tivessem saída, se não averiguar, se colocaram a postos para o início da música.

Miguel aguardava ansiosamente a entrada do maestro. Quando viu a sombra de seu pé se insinuando no palco, juntou as mãos numa sonora saudação, que se espalhou pela Sala. Ele gostava de ouvir a onda sonora que se iniciava em suas mãos e percorria o espaço, lentamente, do leste para o oeste.

As *Peças* de Schoenberg se iniciaram com um movimento rápido do maestro, e toda a Orquestra começou a soar. Era como se os temas estivessem numa divisão infinita, num caleidoscópio que entrasse em ebulição. Miguel estranhou a brutalidade daquilo, mas logo veio a segunda peça, que chegava num tom mais confortável e suave, relembrando coisas do passado. Os gestos, aos poucos, iam ficando igualmente estranhos: mudanças de intensidades e de texturas não permitiam que ele permanecesse em lugar algum da memória. Na terceira peça, parecia faltar algum acontecimento. Havia timbres quase sem densidade e sem centro, e Miguel tentava abordá-los, como se eles constituíssem uma paisagem sonora na qual era possível contemplar. Mas nas duas peças seguintes, o ouvido de Miguel voltou a reclamar: *crescendos* que sofriam cortes

abruptos, mudanças de ritmos, e quando ele achava que a música caminhava para o seu final apoteótico, gigantesco em todo o potencial da Orquestra, a música recuava, se envolvia de um silêncio quase sem lugar, e terminava apequenada, despreziosa, quase distante.

O público aplaudiu, e Miguel aplaudiu junto, sem ter certeza do por quê. A Orquestra respirou aliviada, satisfeita que seu bom desempenho tenha sido apreciado por ouvidos esclarecidos. Enquanto o palco se preparava para o *Quarteto* de Bartók, Miguel teve a certeza de que seu aplauso era a medida da esperança que ainda depositava na Orquestra que tanto amava.

Mas Miguel não pôde aplaudir o maestro na última música daquela noite. Os quatro músicos que tocariam o *Quarteto* assumiram o palco e começaram a trovejar os seus instrumentos. Isso deixou um gosto metálico no fundo de sua boca, e a certeza de que alguma coisa estava fora de lugar. Miguel passou os quinze minutos seguintes ouvindo os quatro instrumentos se digladiarem em uma espécie de polifonia onde os temas pareciam se sobressaltar incessantemente uns após os outros. Os sons eram tão dissonantes que Miguel não tinha mais nenhuma expectativa de entender aquilo. E quando a música terminou, com cada instrumento fazendo um gesto e o violino em três ataques finais, as palmas do público soaram em uníssono em toda a plateia.

Miguel se sentiu a criatura mais incompreendida da face da terra.

Lá fora, o relógio continuava contando a passagem do tempo, feliz de presenciar aquele instante, em que o sentido do devir tinha se cumprido.

Éra sábado, amanhecia. Miguel acordou com a luz difusa entrando pela janela. Demoraria na cama como em todos os outros sábados, fruindo da luz quente que aconchegava o seu sono. No entanto, se levantou, ligou a cafeteira e jogou uma roupa sobre o corpo. Passava as mãos no cabelo matinal enquanto esperava pelo café. Despejou a bebida recém passada e tomava tagaladas encostado na pia, de olho no que parecia ser um compromisso inadiável.

Tomou uma, duas, três xícaras, até esvaziar a cafeteira. A bebida parecia abastecê-lo de coragem. Quando julgou que já era a hora, meteu a carteira no bolso e saiu pela porta.

Desceu do ônibus e foi caminhando aquelas ruas com pés vagarosos e olhos muito pousados, sabendo que não se furta de um homem a experiência de seu passado. Pisava as calçadas e a memória, e sabia que não se furta de um menino a experiência das mais imperceptíveis violências. Na esquina, virou para trás e olhou todo o mundo que percorrera.

Ainda tinha a chave da casa materna, guardada desde sempre no chaveiro feito de pinhão, ornado por um delicado desenho que representava um bosque com uma cachoeira ao fundo, que havia ganhado na festa junina da quarta série. O portão da casa, que outrora fora capaz de conter a avidez do menino, agora não chegava a bater em seus quadris. Miguel abriu a porta como se abrem antigos baús. Ouviu a voz da mãe o chamando.

Desde que deixara a casa da infância, Miguel retornou pouquíssimas vezes. No começo, ele chamava a mãe para fora, numa tentativa de dissolver a tristeza dela. Ela até foi, uma ou outra vez, mas depois quis ficar presa naquela amargura.

Enquanto andava pela sala, Miguel podia ver a dor da mãe como uma densidade que pesava no ar. As cortinas fechadas mantinham os objetos numa penumbra triste, que ele não sabia julgar se era excesso de poeira ou excesso de angústia. Andava nas pontas dos pés e fazia um esforço enorme para não violentar nada com o seu toque – no que se sentiu um menino de novo. Seriam todos os homens meninos na presença de suas mães? Não era a mãe, mas a casa da infância, e tudo o que nela havia de júbilo e brutalidade, que o fazia sentir assim, abandonado e desprotegido.

Através do longo corredor alcançaria a voz materna. O seu velho quarto, à esquerda, estava praticamente vazio, à exceção dos móveis de madeira e de um pequeno vaso de violetas disposto em cima de sua mesa de estudos. Parou no pé da porta para observar o gesto da mãe. Será que por todos esses anos ela manteve o vaso a sua espera?



Será que, a cada dia que ele não veio, ela olhou para o vaso, alimentou-o, e esperou um novo dia? E a cada novo dia isso se repetiu nos últimos vinte anos? Uma onda de culpa percorreu o seu corpo, e a voz da mãe soou mais uma vez no fim do corredor. Quis correr até ela e implorar-lhe por desculpas. Mas, no caminho, algo o deteve.

O quarto de Olívia estava fechado. Precipitou a mão na maçaneta, se conteve. Ficou a olhar aquele muro que o separava da parte mais bonita dele mesmo, e só queria abrir a porta, deixar o ar entrar e dizer para a mãe que memória não é uma coisa que se apaga, mas que se abraça. A voz da mãe ficou mais rasgada no fim do corredor. Parecia uma falha aberta.

Miguel caminhou até o quarto da mãe. No fundo, amava a mãe até as entranhas. Tomou toda essa distância porque não quis dizer à mãe que a tristeza dela, que a solidão dela abandonavam ele. Mas ele já tinha perdoado a mãe há muito tempo. Pelo que a mãe tinha feito com ele. Ele não conseguia era perdoar a mãe se agarrar na dor desse jeito. A ponto de estar à beira de morrer.

Da porta, olhou o corpinho da mãe apequenado na cama. Teve vontade de chorar. Deitou ao lado dela e disse que viu as flores. A mãe deu um sorriso, há muito ele não via a mãe sorrindo. Ele passou o braço em volta dela e eles conversaram até anoitecer.

Marlene se arrependera profundamente de ter dado o número de seu telefone para aquele rapaz no último concerto. Eles se esbarraram por acaso no final do espetáculo e ele disse que ficou procurando por ela. Conversa vai, conversa vem, e quase para despistá-lo, Marlene aceitou o pedido. Só que deveria ter dado o número errado. Pois agora, Marlene estava quase pronta para ir a mais uma noite de concerto quando o telefone tocou:

- Alô, eu gostaria de falar com a Marlene?
- É ela mesma.
- Oi Marlene, aqui é o Júlio, do concerto, tá lembrada?
- Oi Júlio, lembro sim.
- Como você está, querida?
- Eu estou bem, mas estou quase de saída.
- Vai me dizer que vai ao concerto hoje?
- Vou sim, por quê?
- Porque agora não vai mais.
- Como assim? – respondeu Marlene em um tom que beirava a indignação.
- É que eu tenho uma proposta irrecusável pra te fazer.

Marlene achou Júlio extremamente abusado, mas ele tinha uma confiança que lhe parecia levemente sedutora.

– Eu duvido muito que haja alguma coisa que você possa me propor que me faça desistir do concerto.

– Ah, Marlene, se você soubesse o que é não estaria me dizendo isso...

– Então me diga logo!

– Mas o trato é o seguinte: eu vou te buscar, e só então te digo o que é. Mas te garanto que é coisa boa. Você não vai se arrepender.

– Ô Júlio, até parece que eu vou topiar esse teu trato.

– Você não confia em mim, Marlene?

– É claro que não, a gente nem se conhece.

– Mas eu aposto que você vai pagar pra ver. Não vai?

Marlene pegou o ingresso em sua mão. A voz de Júlio lhe prometendo uma atraente aventura.

– Vou!

Sentado na poltrona número oito, no camarote superior doze, Miguel lembrava da orquestra em miniatura de sua infância, dos músicos colados ao palito de fósforo, estáticos num movimento perpétuo que fizesse soar somente o silêncio, para que ele regesse o som da vida, que pulsava na imaginação do menino. Miguel olhava, como se já não pudesse esquecer, e lembrava dos primeiros gestos, ainda na casa materna, feitos em direção à liberdade, de romper o silêncio e produzir a música do mundo, que está em cada coração e em cada sopro. Em cada partícula que se agita, pensava ele, há o som. Onde há vida, há ruído. E ele celebrava com sua pequena Orquestra, que aos poucos foi ficando maior e maior, até ocupar aquele palco inteiro.

Na beira do palco, Tomas Basitt espiava a multidão que ia lotando a Sala de Concertos. Desde que chegara para o ciclo, esperava por esse momento. Tinha imposto como condição para a sua vinda a execução das três peças que compunham o programa desta noite. Espiava a plateia com um sorriso irônico no canto da boca. Dela dependia inteiramente o sucesso ou o fracasso daquela noite. Mas não para Tomas. O pianista tinha total convicção de que peças como aquelas eram difíceis até para plateias mais esclarecidas e preparadas. De que, talvez, peças inovadoras não pudessem nunca ser incorporadas pela cultura, e de que seu sucesso residisse justamente na não aceitação do público. Era isso o que ele gostava. Gostava de testar, pelo mundo afora, as reações da sociedade. E isso era, para ele, um modo de avaliar de que forma viviam os seus membros, como encaravam a sua história e de que modo enxergavam o seu dever.

A Sala ia ficando lotada e lotada. Havia certa malícia na forma com que Tomas se divertia observando as poltronas se enchendo de gente. Uma malícia provocadora, é verdade. E também uma satisfação, como se aquilo fosse quase uma pesquisa científica: quanto mais gente, a amostragem seria maior. Já ao segundo sinal, não se viam poltronas vazias.

A Orquestra procedeu o seu ritual costumeiro, embora não precisasse. O maestro Frederico Ortenblat entrou sob muitos aplausos. Depois foi a vez de Tomas, que quase não se conteve ao tomar o seu lugar ao piano. Frederico olhou para Tomas, que fez um sinal de que estava pronto para começar, e então o maestro ordenou o início da peça à sua Orquestra. Os músicos ficaram em absoluto silêncio, sem fazer soar seus instrumentos. A baqueta do maestro em pé, apontada para a Orquestra. As mãos de Tomas elevadas acima do teclado, sem tocar uma nota. A plateia tentando segurar a respiração, mas era um mar de gente, e soavam, aqui e ali, com seus arfares e rangidos. Cerca de um minuto e quarenta segundos depois, o maestro encerrou o primeiro

movimento, abaixando a baqueta. A Orquestra virou sua partitura, e a plateia tossiu largamente, como se tivessem tentado segurar seus barulhos durante aquele silêncio. Frederico se colocou em posição e ordenou o começo do segundo movimento, apontando sua baqueta novamente para a Orquestra. Mais uma vez, a Orquestra silenciou. Tomas com sua mão em estátua sobre as teclas do piano. A plateia muito concentrada em não fazer barulho; mas eram muitos, alguns inconformados com aquilo, outros mandando os inconformados calarem, e tudo isso aparecendo alto quando tudo silencia. Dois minutos e vinte e três segundos depois, Frederico abaixou a baqueta, ordenando o fim do segundo movimento. Tomas desceu as mãos e a Orquestra virou mais uma página de sua partitura. Tosses profundas se espalharam pela plateia, no que parecia agora uma brincadeira infantil. Tomas puxou um pequeno lenço de seu bolso e o levou à testa, limpando o suor do “esforço” que a peça exigia. A plateia, em coro, riu do gracejo. Em seguida, Frederico ordenou o começo do movimento final. Durante os trinta segundos seguintes, a cena se repetiu, colocando no centro do palco os ruídos da plateia, fazendo com que ela produzisse os sons que seriam ouvidos na Sala de Concertos. Quando Frederico baixou a baqueta, totalizando os quatro minutos e trinta e três segundos, a plateia entendeu e começou a aplaudir. Parte dos aplausos era puro divertimento, como se a peça tivesse sido uma grande gargalhada desse tal John Cage. Parte era farsa, para não passar por ignorante diante a outra parte que aplaudia. Mas havia uma porção, misturada e incógnita, que aplaudia de encantamento e descoberta. Essa porção tinha conhecido o silêncio criador. Tinha entendido que não existe o silêncio, senão como possibilidade do som. E tinha sentido que essa linguagem estava lá para ser usada. Por eles.

Tomas Basitt percebia que havia várias nuances naquela plateia. Para além dos aplausos, ele podia ver as faces retesadas e os movimentos incomodados de alguns dos habitantes da Sala naquela noite. Isso aliviava um pouco o peso da massa sonora das palmas, que preocupava o pianista, pois *4'33''* nunca tivera tão boa adesão do público. Talvez fosse um fenômeno de contágio social – elucubrou em seu quase desespero. Tomado desse alívio inventado, se preparou para a execução da próxima peça.

Na plateia, Miguel foi um dos poucos que não conseguiu aplaudir a execução de *4'33''*. Ele não chegou a achar um absurdo, mas tampouco achou uma grande revelação. Caminhava pelo seu corpo uma sensação de que o silêncio fora, de alguma forma, desrespeitado naquela peça. Na sua poltrona número oito, ele tentava acomodar o próprio corpo, entre o que sentia e o que ansiava. Quando Tomas Basitt entrou no palco,

Miguel percebeu que metade de seus desejos escorria pelas mãos. A ausência do maestro tornava seu desconforto quase existencial. Restava saber o destino que aquela peça iria apontar.

Diferentemente da peça de Cage, Tomas tinha particular comoção por essa peça de Arvo Pärt. Já era um versado pianista quando encontrou pela primeira vez com a partitura de *Für Alina*. Eram apenas duas páginas, mas foram capazes de deixá-lo completamente fascinado. Estudou-as à exaustão. Tentou execuções as mais variadas. Considerava-se um dos maiores intérpretes nessa linguagem, tirando, é claro, o próprio compositor. Era uma peça de outra natureza, e o desafio, aos olhos de Tomas, era saber se a plateia estava pronta para sustentar a densidade daquilo, a delicadeza daquilo. Foi firme em direção ao piano, como se só um gesto inequívoco pudesse alcançar a precisão de *Für Alina*.

Um acorde muito grave soou, como um peso, longamente. Em cima dele, duas vozes começavam uma conversa, um encontro. Tudo parecia ter muito pouca gravidade, caminhando ao rés do chão. O encontro era delicado – nem por isso menos intenso. Tão intenso que chegavam a formar uma só voz Subia alturas num leve eriçamento, para retornar à dança circular do silêncio. Como uma respiração, ao último acorde, retornava para o primeiro, e assim poderia continuar até o fim dos tempos. Mas como Tomas decidiu, arbitrariamente, onde encerrar aquele oceano sonoro, ele rompeu o toque no piano, e a música permaneceu soando, por um tempo difícil de definir. A plateia permanecendo calada, ouvindo o esvaír do som que mais e mais ia se confundindo com o silêncio, até que não se soubesse precisar os limites de um e de outro, mas ninguém tendo coragem de nomear. Todos percebendo que durante a música não houve o silêncio, mas sim notas soando tão contínuas que ocuparam o seu lugar, confundindo a escuta. Aquele fenômeno fez Miguel se levantar da poltrona, procurando entender aquele eco, aquela exaustão do som. A plateia acabou seguindo-lhe o gesto, e todos levantaram, numa saudação silente, quase uma sagração.

Tomas levantou do piano e, diante daquela plateia emudecida, se convenceu que a música caminhava para além de suas impossibilidades. Profundamente comovido, voltou para a coxia disposto a dar um presente para a plateia com a última execução da noite.

Enquanto Tomas reinventava sua performance, Miguel descia as escadas que davam para o *foyer* com a intenção de deixar a Sala de Concertos. Ele queria preservar aquela sensação. Ficaria na beira ouvindo o incessante contínuo do mar. Depois

mergulharia. E tudo seria água e amplidão. Miguel caminhava, a passos lentos, pelo estreito corredor que levava ao saguão central, e o som seco de seus sapatos se arrastando pelo chão o distanciava cada vez mais da sonora multidão que já lotava o *foyer*. E a multidão também seria silêncio, agora que ele já ganhava a rua com seus passos.

Os intervalos eram sempre compostos de uma espécie de efervescência, como se fossem a cavidade de um tempo onde era possível partilhar uma alegria ou uma comoção muito próprias daquele espaço. Mas era o tempo exato para que a partilha não fosse nem demasiado excessiva nem insuficiente; era o perfeito interstício que permitia das frivolidades aos grandes encontros. Hoje, porém, o intervalo estava povoado de um incômodo que se alastrava pelas mesas e pelas conversas. Os olhares se cruzavam entre os desconhecidos, como se todos tivessem se tornado cúmplices de alguma coisa. O assunto unânime que circulava pelo *foyer* era a ausência das palmas ao final da última música e, o pior, o que fazer a part

– Ai meu deus, me desculpa!

– Não, não... Tá tudo bem, nem queimou.

– Peraí, deixa eu pegar um guardanapo pra você...

– Fica tranquila, eu já limpei, aqui ó.

– Nossa, desculpa mesmo. Aqui tá tão cheio, eu vim prestando atenção só na xícara, acho que tropecei em alguma coisa.

– Tá tudo bem mesmo, não foi nada.

– Mas olha aqui, sujou todo esse seu caderno...

– Ah, mas quando secar fica bom de novo.

– Ai meu deus, olha só o que eu fiz! Poxa, que absurdo!

– Não liga pro caderno não, é bobagem.

– Não deve ser bobagem, eu já te vi escrevendo aqui outras vezes. Você é músico ou alguma coisa?

– Não, é que eu tô escrevendo um romance que se passa numa Sala de Concerto.

– Ah, que legal! Quer dizer que você é escritor?

– Eu tento. Quer sentar?

– Brigada. Então você vem aqui pra olhar as pessoas e escrever sobre elas?

– Mais ou menos isso.

– E que pessoas você andou escrevendo aí?

– Eu já escrevi sobre você.

- Sobre mim?
- É. Quer que eu te leia?
- Quero, claro.

– “Da multidão, se destacava uma mulher morena, com um ar de concentração deleitosa. Tinha um bloco de notas aberto sobre o colo, a caneta em prontidão. Pôs-se a escrever convulsamente, desenrolando a escuridão, enquanto os violinos se afinavam, nessa cacofonia preñhe.”

- Olha, você escreve bem!
- Imagina, nem dá pra saber só por esse trecho.
- Claro que dá.
- Mas e você, também escreve? Nesse dia estava vendo o concerto com um caderno, me pareceu escrever...
- Não, eu desenho.
- Ah é?
- É, quer ver?
- Quero, quero sim.

Os desenhos dela eram incríveis. Eles pareciam capturar algo da fugacidade do presente, como se enlaçassem o essencial de cada coisa. Ela me disse que ia fazer o esboço do meu retrato quando voltássemos para o concerto, que ela gostava de desenhar com música, escondida no meio da multidão. Ela não disse onde estava sentada, mas disse que dava para me ver. E eu voltei e fiquei procurando por ela, no meio de toda a gente. Só quando as luzes apagaram é que a encontrei, sorrindo pra mim e com o caderno aberto, já rascunhando os meus traços abobalhados. Mesmo na escuridão, eu via os cabelos negros caindo sobre o colo, e aquele riso, que parecia não caber na boca e nos olhos. Aquele riso era dolorosamente sedutor. A música começara e eu não consegui prestar atenção. Nem sabia o que é que estava tocando. Olhava para ela e a concentração dela tornava-a mais inteira, e eu tive vontade de descobrir tudo nela, cada pedaço do corpo dela, cada desvão, cada complexidade. Como é que ela chegou me atravessando assim? Quando todos levantaram para aplaudir, ela virou o caderno na minha direção. Só os meus olhos, espreitando-a, estavam marcados na página. Eu sorri.

É claro que eu estava ansioso para vê-la novamente. Ela me disse que estaria aqui, no próximo concerto, que eu a esperasse. Esse jeito dela de me deixar sem o controle está me deixando louco. Eu teria vindo de qualquer forma. É o último concerto do ano. E além do mais, o que eu mais aguardava. Mas saber que ela pode estar me vendo sem que eu a veja, ficar esperando por ela sem ela nunca chegar... Já faz mais de uma hora que estou no café e não consigo fazer nada a não ser esperar. Nem as outras pessoas me parecem mais interessantes. Esperava que ela chegasse cedo, para que pudéssemos conversar o que não conseguimos na semana passada. Mas agora o *foyer* já está abarrotado de gente, sinal de que a hora do concerto se aproxima. E ela nada. Será que não vem? Ela era toda uma força delicada, sedutora. Não vou negar, isso mexeu comigo. A forma inequívoca com que me abordou, esse mistério de estar distante e ainda tão presente. Pedi um café, para distrair a espera. Logo a xícara chegou, a vi caminhando em minha direção. Nunca tinha visto ela caminhar. Tinha um jeito de mover os quadris, como um ritmo interno, que fazia o corpo dela ter uma melodia própria. E aquele sorriso. Sorri também. E me levantei.

Ela disse que ficou me olhando do andar de cima. Desde que eu cheguei. Que queria perceber meus gestos para poder fazer desenhos meus. Disse que me achava bonito na minha confusão, e me mostrou uma série de desenhos que tinha feito enquanto me observava. Os desenhos eram muito bons, mas aquilo me incomodou. Eu disse para ela que não queria ser um personagem dela, não antes dela poder saber de mim. Ela disse de volta que eu também tinha feito dela um personagem, que ela só estava devolvendo o favor. Nós rimos. Ela rasgou o desenho do caderno, e me deu de presente. Eu entendi aquilo.

Falamos pouco nos instantes que se seguiram. Ela contou que a música a levava para um lugar muito fora de si mesma, e que ela gostava de vir aos concertos para descansar de si. Eu disse que a música para mim narrava universos e me ajudava a pensar no impossível. No mais, falamos algumas delicadezas, e nos olhamos muito, como se para reconhecer o que houvesse de silêncios e ruídos. Quando o segundo sinal tocou, nos separamos, com a promessa do reencontro ao final do concerto.

Fui para a minha poltrona. Tentei encontra-la no meio da multidão. Mas as luzes se apagaram sem que eu pudesse avistar aquele riso nos lábios dela.

Eu sempre gostei desses instantes, em que a plateia não se dá conta de que seu sussurro reunido forma um grande e sonoro rumor que povoa a escuridão. E parece que o ruído da Orquestra se afinando não causa nenhuma comoção nas conversas, gerando



uma imensa massa sonora que ocupa cada pedaço da Sala de Concertos. É só quando a figura autoritária do maestro entra em cena que tudo cala. De repente o silêncio ocupa tudo, de um instante para o outro. Parece até que a escuridão fica mais escura.

Pensando bem, foi até bom que eu não a tenha visto misturada à multidão. Pois agora que o maestro entrou no palco e que a música está prestes a começar, eu mal posso acreditar que estou frente a frente com a noite que eu mais aguardava. Só de pensar em ver o *Erbame dich* do Bach e o *Stabat Mater* do Arvo Pärt ao vivo, já me causa uma espécie de delírio. Acho que conheço cada parte dessas músicas, cada nuance. Mas a experiência de ouvi-las ao vivo é inédita. E está aqui, na minha frente, quase posso tocá-la com os dedos.

Não sei o que fazer com essa sensação. O *Erbame dich* sempre foi para mim uma afirmação profundamente pessoal. O grau de intimidade que ela apresenta é quase difícil de se conceber nessa Sala lotada. Pois quem suplica e dói está diante do sagrado, e a música abre o sagrado em mim.

Mas quando o violino começa a rasgar as lágrimas, tudo desaparece. Sou só eu e a música, num deserto bendito. Tudo amplificado, como se eu não escutasse, mas fosse eu a viver o som. E a sensação de queda! Meu corpo mesmo caindo quando as cordas vão para baixo e para baixo, meu corpo respirando quando elas vêm à tona, só para retomar a queda, que me leva junto. Não achei que fosse possível viver essa música mais intensamente. E era. E foi.

As palmas ao fim da apresentação violentaram aquilo que, em mim, houve de íntimo e de verdade. Como um lembrete que dissesse que não era minha aquela linguagem, não apenas minha. Mas se eu dedicava à música essa espécie de devoção quase religiosa, era apenas por admirar sua forma ante o caos, a beleza de sua construção diante do infinito de possibilidades. A música era como a escrita. E ouvir me ensina a escrever, porque os músicos lidam melhor com o silêncio. Ninguém pensa que o silêncio é pressuposto das palavras, porque quando vocês diz ‘silêncio’, nada silencia. Por trás da palavra silêncio não há o silêncio, e isso é como a música do John Cage. Mas ouvir me ensinou que há um outro silêncio, que não está no nome, mas que cada palavra carrega por dentro, como a música de Arvo Pärt. Talvez para ouvir esse silêncio, seja necessário deixar soar as palavras, como ele faz com as notas: o *tintinnabuli*.

Mas eu sei que eu não posso querer que toda essa plateia tenha o mesmo tipo de emoção estética que eu tenho. Outro dia ouvi uma mulher repreendendo o marido por

cochilar durante uma das músicas. O marido disse que gostava muito de tirar uma soneca ouvindo a Orquestra, que aquela música o acalmava. Quem sou eu para repreender? Até achei gozado, achei que dava um bom personagem.

Antes de começar a segunda peça, vi um braço acenando para mim. Era ela. Num camarote em frente ao meu. Acenei de volta. Ela me atirou um beijo, com pose de boa moça. Achei graça, e achei também que tínhamos avançado uns vinte passos. O maestro entrou no palco, mas a imagem dela ainda ficou impregnada nos meus olhos. A boca. O decote. Os quadris. A melodia que tinha o corpo dela. Logo, a melodia foi substituída pelo som das cordas, que vinham muito distantes, emergindo do vazio. Era Pärt. Meu *Stabat Mater*. O lamento da mãe de Jesus ao vê-lo crucificado. As cordas imitavam as lágrimas maternas, numa linha melódica descendente, como se escorressem do rosto dela. Então surge a primeira voz, como um rasgo; depois a segunda e a terceira, numa dor densa e profunda. Formavam uma polifonia dolorosa. A música segue num movimento gradual, num ritmo contínuo e quase hipnótico, interrompido por breves espasmos que mostram a própria dor de Cristo. Mas o que prevalece é esse curso suave, que é dor, mas também eternidade. Sou levado por ele, como foi no princípio dos tempos, como sempre será. Um mundo sem fim?

Mas eu esperava mesmo era pela parte final da música. Uma melodia, iniciada pela soprano e pelo violino no ponto mais agudo, começava uma trajetória descendente, lenta, e muito suave. Cada uma das vozes ia tomando sua posição, cada vez mais grave, até que a voz do tenor, em pianíssimo, não pudesse mais descer. Mas ela parecendo ainda soar, o ouvido sem saber o que é música e o que é silêncio. Incontáveis instantes entre esse limite. E a música era esse esvaír, que era a morte e também a imortalidade, era o sofrimento e também a paz. Eu esperava ouvir aquilo. Meu coração chegou a palpitar quando a soprano fez a primeira nota da série. Eu sabia que o fim estava para começar. Escutava aquele dissipar como se dele dependesse a minha própria vida. Minha compreensão de um mundo. Minha confiança na arte. E era mágico. Absoluto em sua simplicidade, em sua beleza comovente e cheia de amplidão.

Eu estava tomado de puro maravilhamento. Mas, de repente, um vazio se fez ouvir, interrompendo a série. Era uma lacuna, uma cova de silêncio. Olhei para os lados, para o resto da plateia, para os próprios solistas. Todos continuavam abstraídos, encantados, submergidos na música, que continuava a soar. Será que apenas eu tinha ouvido aquele buraco? O tenor continuava a cantar sua série sem nenhum abalamento. Não era possível que ele tivesse deixado de emitir alguma nota, tanto pelas condições

do canto naquela peça, quanto pela reação dos meus vizinhos e do próprio cantor. Mas eu realmente ouvira a interrupção, eu realmente ouvira essa brecha que parecia ter sido aberta à faca no meio da música, tão violentamente, fazendo brotar um silêncio maldito, que mais se assemelhava à mudez. Eu conhecia aquela peça de cor, sabia cada nota e cada queda, e posso jurar que ouvi uma cavidade, um espaço, um corte, não sei nem como explicar, se não dizendo que ouvi um nada. Como ninguém mais ouviu? Olhei abismado para a plateia, que agora se levantava para aplaudir, e todos estavam muito comovidos, profundamente tocados, alguns tinham lágrimas nos olhos, mas ninguém, nem unzinho mesmo, parecia ter notado o mesmo problema que eu. Só podia ser alguma falha acústica da Sala de Concertos. Só pode ser isso! Eu preciso falar com algum responsável.

Antes mesmo que a multidão terminasse de aplaudir, saí correndo do meu camarote. Desci as escadas e atravessei o *foyer* em fúria, me dirigindo à recepção. Pedi para falar com o gerente, com o maestro, com o técnico de som, com a maior autoridade do lugar. Não sabia bem a quem recorrer naquela situação. Como não me levaram muito a sério, tentei explicar que havia algo muito grave acontecendo na acústica da Sala de Concertos, e que eu tinha detectado a falha durante o concerto daquela noite. Acho que as palavras ‘acústica’ e ‘falha’ provocaram um grande efeito, e as recepcionistas começaram a fazer telefonemas e entrar e sair de portas que levavam não se sabe onde. Me pediram para aguardar. Enquanto esperava, me dei conta que não tinha avisado a ela do meu paradeiro. Certamente ela estava me esperando no *foyer*. Fiquei impaciente. Perguntei se o responsável ia demorar muito, que precisava resolver umas coisas. Então um rapaz minguido saiu de uma das portas, acompanhado por uma das recepcionistas, e se dirigiu até mim. Disse que seu nome era Jaime, que era engenheiro de som da Sala e que estava particularmente interessado no meu relato. Eu expliquei a coisa da lacuna, disse que poderia até procurar na partitura qual foi a nota que o tenor fez que não soou, que eu conhecia aquela música de cor e que de onde eu estava eu ouvi um buraco. Daí que eu achava que devia ser um problema com a Sala, que talvez o teto, ou as colunas, ou sei lá o quê causavam alguma coisa para que aquela nota não pudesse ser ouvida justamente do lugar em que eu estava sentado. Que essa era a única explicação para tudo aquilo, porque eu estava em pleno gozo das minhas capacidades mentais, e além do mais, eu conhecia Arvo Pärt como poucos ouvintes no mundo. Que eu achava que eles, como bons engenheiros de som, podiam investigar isso, porque afinal eu tinha ido até lá para ouvir justamente aquela queda, aquele movimento final, e o maldito buraco

estragou tudo, e toma aqui o meu ingresso, que tem o número da minha poltrona, pra vocês poderem ver o que está acontecendo nesta Sala.

Jaime foi muito solícito. Me explicou que aquela Sala era uma das poucas no mundo com aquela qualidade acústica. Mas como tudo o que é construído pelo homem, é passível de falhas. Então, que ficava muito feliz de eu ter ouvidos tão atentos, e que iria imediatamente checar se havia algum problema. Ele disse que os testes seriam feitos a partir da emissão de diversas frequências do palco e que, da minha poltrona, as frequências seriam gravadas para ver quais eram possíveis de ser ouvidas e quais não. Me pediu para que eu fornecesse os meus contatos porque ele queria, pessoalmente, me dar uma posição a esse respeito.

Senti que o Jaime era um cara bacana. Humano, apaixonado pelo que faz. Dei-lhe um belo aperto de mãos.

Já fazia mais de uma hora que o concerto havia acabado. Voltei ao *foyer* para procura-la. O lugar estava completamente vazio. Puta merda! Fiquei procurando pelas mesas, pelos beirais das janelas, pelos cantos todos, para ver se ela tinha deixado em algum papel um número de telefone. Um endereço, uma pista que fosse. Nada. Nem um rastro. Puta merda, maldito buraco! É claro que ela deve ter achado que eu fui embora, que eu despistei, dei bolo. Não ia deixar o telefone assim. E agora nem tem semana que vem nem nada. Porra de último concerto do ano! O que é que eu faço agora?

Não dava para rastrear a cidade atrás dela. Eu bem queria sabê-la o suficiente para supor os seus lugares, seus percursos, para atravessá-la no meio da rua, cruzando um sinal. Mas dela me restou essa memória povoada de desejos, e os rabiscos de mim mesmo, que me ofertam uma versão triste e solitária, enquanto as mãos dela estejam tão distantes. Já fora uma sorte termos nos atravessado uma vez. Duas, só o acaso. Então me sobra crer na lógica inexistente do mundo que provoque o acidente do nosso reencontro.

Desde o último concerto, não consegui mais ouvir uma música. Ficou um nó estranho, meio na garganta, meio no peito. Parece que eu é que sou o errado. E agora estou com medo de estragar as outras músicas, enchê-las de silêncios inexistentes, de falhas. O mundo está cheio de ruídos, e estou ouvindo todos normalmente. Os passos do vizinho no andar de cima, sempre às oito e meia da noite. A água correndo pelo encanamento, que vai do teto até as paredes do quarto. Os carros, os animais da vizinhança, as crianças. O som grave e contínuo do vento assobiando no vão dos prédios. As folhas das árvores. A brasa do cigarro crepitando enquanto eu fumo. A madeira do assoalho estalando às quatro e meia da manhã. Minha respiração. Meu coração batendo. Mas o fato é que eu estou sozinho neste apartamento, e não tenho como saber se nisso que eu estou ouvindo, falta alguma coisa. Com a música é diferente. Eu a conheço de cor. Com a música eu saberei.

Tenho vontade de continuar escrevendo, mas cada vez que evoco a Sala de Concertos, fico preso naquela lacuna. Não sei como continuar a narrativa com essa falha aberta no meu entendimento. Pego os desenhos dela para olhar uma última vez, na esperança de descobrir, através deles, como me tirar desse buraco. Fico olhando para mim mesmo ali naquele papel. Tentando desvendar um gesto, um ímpeto de salvação. Só consigo ver o olhar dela, tão generoso, a me inventar. Só consigo querer o olhar dela de novo sobre mim. E como fosse o próprio arrojo sobre o meu silêncio, o telefone tocou.

Era Jaime. Estava com uma voz altiva e extremamente entusiasmada. Disse que tinha uma novidade que, certamente, eu adoraria saber. Ele tinha chamado uma equipe e tinham feito todos os testes na Sala. Pois havia justamente uma frequência, de não sei quantos hertz, que não estava sendo ouvida exatamente na minha poltrona e na poltrona atrás de mim, que estava vazia naquele dia. Os painéis de madeira no teto, que eram projetados para refletir o som da Orquestra e fazer com que cada música reverberasse com o seu tempo próprio, acabaram por criar um ângulo com a minha poltrona que

absorveu essa frequência específica. Jaime me explicou detalhadamente sobre como os testes foram conduzidos, contou o quanto a equipe ficou surpresa com a descoberta, e disse que já estavam trabalhando para arrumar a falha. O processo consistiria em uma pequena elevação desse quadrante do teto, que faria o som se refletir perfeitamente até a minha poltrona. Apesar de relativamente simples, o trabalho era árduo, pois era preciso garantir que a elevação desse quadrante não interferisse em nenhuma outra frequência em nenhum outro ponto da Sala. Por isso, trabalhariam duro nos próximos dois meses, para que o primeiro concerto da temporada pudesse ser inaugurado com perfeição. E sabe qual seria o primeiro concerto? – ele me perguntou, com um enlevo na voz que parecia criança em festa. Ele mesmo respondeu, mais maravilhado do que quando perguntou: era o *Erbame dich* e o *Stabat Mater* novamente. Jaime me disse que eles iam repetir o último concerto, que mandariam ingressos para todos os assinantes, que queriam que eu sentasse na mesma poltrona, que eu escutasse de novo, que eu certificasse que estava tudo bem. Queriam que eu tivesse a melhor experiência sonora possível! Me certifiquei com ele que mandariam ingressos para todos, quem sabe eu a veria de novo? Jaime confirmou, e disse que o meu ingresso viria para a minha casa, e que ele próprio estaria me esperando no dia, que ele ia se sentar atrás de mim, na outra poltrona do silêncio. E eu disse, Jaime, se a gente ouvir o tenor, eu vou te pagar o jantar!

Ⓢ relógio marcou cada uma das mil quatrocentos e quarenta horas em que o lugar, vazio, chegara a perder o nome. Cada uma das horas era composta de um tempo duplo, pequeno demais para a vida, mas grande demais para a espera. Inominado, o lugar se inquietava numa incontida expectativa por ser.

O relógio, inequívoco, erguido no centro daquela praça, marcou o retorno do nome quando o primeiro pé pisou a Sala de Concertos naquela noite. A Sala, enchida de propósitos, recebia a cada um como se fossem essenciais no exato ponto onde, de fato, eram. Um a um iam entrando e constituindo aquele lugar.

O relógio mantinha os olhos apontados para a cidade. Mas sua engrenagem, incrustada por dentro, parecia participar da movimentação dos habitantes da Sala, como se ele pudesse residir nessa fronteira entre o dentro e o Fora. E enquanto a cidade lutava contra os seus ponteiros, a Sala parecia domada pelo seu mecanismo, vivendo uma duração própria, composta de muitos séculos e muitos sons.

Cada um dos ouvintes carregava para a Sala a sua história, feita de passado e projeção. Naquela noite, a primeira noite da temporada, o passado e a projeção eram especialmente importantes. Pois quem ouvira o último concerto da temporada anterior, quem soubera da falha da Sala de Concertos e de sua reestruturação, certamente levaria para a escuta uma grande dose de memória e de expectativa. E dentre as muitas pessoas que compunham a Sala, havia uma pessoa cuja história modificou a História da Sala de Concertos. O engenheiro de som Jaime, um dos responsáveis pela reforma da Sala, o aguardava ansiosamente na recepção. Uma mulher morena, muito bonita, olhava para todos que entravam no *foyer* à procura de alguém. O relógio, lá fora, continuou, implacável. O terceiro sinal soou e a música começaria, inexorável, prescindindo qualquer ausência.

A Sala estava lotada. Muitos dos ingressos tinham sido cortesias para os assinantes, mas outros tantos quiseram ver as músicas que tinham causado tamanha confusão, a ponto de exigir uma reforma na Sala. Verdade era que ninguém sabia qual era o ponto da música que havia dado problema, de modo que não saberiam se teria sido solucionado. Nem o próprio Jaime, que precisava confiar nos aparelhos que mediam as frequências, e que nunca tinha testado, dessa forma, os próprios ouvidos. Havia uma confiança generalizada, no entanto, de que os responsáveis não apenas pela reformulação da Sala, mas pela detecção do problema, estariam ali para ouvir o concerto, e que, portanto, tudo estaria garantido.

O clima geral era de grandeza e expectativa. Exceto para o tenor, que estava visivelmente preocupado e abatido. Pesava sobre ele o temor de incorrer em alguma falha em sua execução, depois de todo o esforço em reformular a Sala para que justamente o trecho com a sua voz pudesse ser ouvido. Pesava-lhe ter ouvidos tão atentos na plateia, ao ponto de ser cobrado por algum mínimo deslize. Seria certamente a maior provação de sua carreira. E foi munido dessa ambição que ele entrou no palco.

A plateia ouviu a tudo extasiada. E a queda finalmente se completou naquele templo de louvar o que a cidade jamais comportou: sons e sentidos. Aquela nota soou perfeitamente na poltrona de número 94, que permanecera terrivelmente vazia, pois o corpo que deveria ocupá-la estava caído no chão de seu apartamento, destinado a um perpétuo silêncio, sem mais ser capaz de dizer uma só palavra sobre aquela Sala de Concertos.



## Epílogo

*12 de junho*

Sempre ansioso no instante de escrever. Isso se compreende. Cada termo, na mão dos espíritos – este impulso da mão é o toque que os caracteriza – torna-se uma flecha atirada àquele que fala. E muito especialmente uma observação como esta. E assim até ao infinito. O consolo estaria em que pudéssemos dizer: Tal sucederá, quer o desejes, ou não. E a tua parte de vontade apenas debilmente colabora. Mais do que o consolo, seria poder verificar: Tu também possuis armas. (Kafka, s/d, p. 163)

Graças a Max Brod, o maior amigo de todo grande leitor, tenho a oportunidade de dizer este percurso pela última anotação dos *Diários* de Kafka. Brod não apenas trouxe Kafka a público; ele fez nascer esse conceito do amigo como aquele que responde unicamente à linguagem. Na história, ou no imaginário em seu entorno, Brod desaparece, enquanto Kafka – e seus diários – permanecem dizendo alguma coisa. Não apenas a literatura de Kafka, mas o seu mito: as cartas, diários, fotografias, passam a ser lidos como parte de sua obra, revelando essa espécie de dimensão secreta – este enigma – de que a própria literatura seria feita.

Os *Diários* talvez se configurem como o maior exemplo da luta de Kafka com a escrita. Há numerosas passagens que apresentam uma tensão entre seu cansaço, sua fraqueza corporal, e a necessidade de escrever – ainda que as próprias páginas daquele diário, que o exaurem, ao mesmo tempo em que o revigoram. Mas ler os *Diários* de Kafka é um ato cego; se são diários, jamais poderiam ser lidos, não poderiam dar a ver alguma coisa de sua literatura. Se são literatura, já não trazem a chave que abriria a porta do enigma, que acabaria por destruí-la.

## Um relato para a academia

*22 de maio de 2012*

Dois meses debruçada sobre essa única passagem de Blanchot. A esta temperatura, impossível não sentir que o projeto está falido. Leio e reescrevo, traindo-me a mim. Percorro margens do papel, o grifo da página é ainda o meu grito exasperado, o primeiro susto; meu pensamento fora de mim. Cada dia só traz a exigência de que isso tenha um lugar. O cansaço como a condição de uma traição essencial, convencendo, em seu limite, a fracassar pela palavra, através dela. As noites proliferam o projeto, absurdas, prenes. Mas o dia, com sua estúpida imagem da iluminação, retorna, também no cansaço que é sua condição, tornando visível este paradoxo do qual não consigo mais fugir. Se falo, é para dizer a vertigem que é a linguagem, sua impossibilidade.

Se por acaso, imprudentemente, declarássemos: a comunicação é impossível, deveríamos saber que tal frase, evidentemente abrupta, não é destinada a negar escandalosamente a possibilidade de comunicação, mas a despertar a atenção sobre esta outra palavra que fala somente quando ela começa a responder à outra região que não rege o tempo da possibilidade. Neste sentido, sim, devemos por um tempo dizê-lo, mesmo que o esqueçamos logo: a “comunicação”, para retomar aqui uma expressão deslocada, visto que não há termo de comparação, a comunicação existe somente, (*sic*) quando ela escapa ao poder e quando se anuncia nela a impossibilidade, nossa dimensão última. (Blanchot, 2001, p. 93)

E minto, porque se contam anos ecoando essa passagem, mil bocas que a dizem na obscuridade do desejo, noite após dia. Fui buscar a única fotografia de Blanchot para ver se o reconhecia entre meus fantasmas. Nada, daquele rapaz que vi, se assemelhava à pungência e à retidão daqueles olhos inquisidores, a me espreitar nas entrelinhas. Devo a esta estranheza a compreensão, que finalmente não se efetua pela metáfora do esclarecimento, porque Blanchot enfim me escapou ao poder.

*15 de junho de 2012*

Mas não teríamos herdado uma lógica do discurso, como demonstra Foucault (2007), proveniente do confessionário e, posteriormente, da clínica, para encarar esses

espaços onde os discursos podem ser formulados precisamente como espaços de poder? Porque, na *História da sexualidade*, o que Foucault evidencia são justamente “as instâncias de produção discursivas (que, evidentemente, também organizam silêncios), de produção de poder (que, algumas vezes, têm a função de interditar), das produções de saber” (p. 19) – que, no caso, significam um agenciamento do próprio discurso. E o mesmo não aconteceria com a literatura? Como espaço discursivo, ela não estaria ligada a uma instância de poder que, ainda que não tão frequente se assemelhe à punição do confessor, a cada passo está associada à vontade de saber da análise cuja clínica é o modelo? Em um sentido, enquanto houver crítica, o eco de Blanchot ainda seria a incomunicabilidade. E como dizê-la, como adentrar essa região que está fora do tempo da possibilidade?

Leio, releio. Disponho planos de imanência, entro. De lá, avisto ao fundo uma pequena esfera. Aproximo. *No Espaço Literário, a linguagem, ao mesmo tempo original, originária e encerrada em si mesma, engendra seus paradoxos. A palavra da literatura corresponde a um outro estatuto, que não é mais regido pelo poder, ou que responde às suas próprias leis.* Sento-me num canto da esfera, permanecendo longo tempo a observar-lhe a infinita rotação. Em alguma biblioteca, um leitor desavisado abre um livro de Freud, enquanto uma turma universitária está a analisar os poemas de Drummond sob a perspectiva de Antônio Candido. Os estilhaços do choque são azuis, intensos, filigranados. Volto os olhos para a página.

Enquanto leio Blanchot, ele lia Mallarmé. “*Um lance de dados é o livro por vir*” (Blanchot, 2005, p. 352). Confio-lhe a vidência? 53 anos depois não pode ser mais previsão. Mas a ideia ainda permanece. Sedutora.

Considero, então, o princípio: a partir de uma ruptura na linguagem, que mantém de um lado a fala útil (“instrumento e meio, linguagem da ação, do trabalho, da lógica e do saber, linguagem que transmite imediatamente e que, como boa ferramenta, desaparece na regularidade do uso”) e, de outro, a linguagem na qual “falar não é mais um meio transitório, subordinado e usual, mas procura realizar-se numa experiência própria” (Blanchot, 2005, p. 297), seria possível implicar a escrita num processo de neutralidade, que a inscreveria no Espaço Literário.

***06 de julho de 2012***

Continuo implicada nesta linguagem, que me atormenta em sua necessidade, na pergunta que não cessa de se dizer. Para atingir o ponto de ausência em que a palavra

alcançaria o neutro, tento, em vão, me colocar à distância das coisas, e da própria linguagem. Habitar a fissura é desejar o silêncio, e desejá-lo como a possibilidade da palavra. Me calar – eis o perigo.

Se, no momento em que alcançamos a neutralidade, a linguagem passar a ocupar o Espaço Literário, então, nesse exato ponto, o discurso poderia escapar do poder. Pois então, talvez, seja esta a lei que rege o Espaço Literário: o que estava para além da linguagem, agora suposto por ela, é justamente o que a torna possível pelo que a faz impossível.

É preciso pois tentar situar, na obra literária, o lugar da relação nua, estranho a todo mando e a toda servidão, linguagem que fala somente àquele que não fala para ter ou para poder, para saber e possuir, para se tornar mestre e mestre de si mesmo, isto é, a um homem muito pouco homem. (Blanchot, 2005, p. 46)

Mas bastaria que continuássemos dizendo isso? Que, de cima das ruínas, anunciássemos uma era em que a compreensão advém também da sombra que não pretende a luz; que disséssemos “silêncio”, e que o próprio silêncio não dissesse mais do que a palavra que o nomeia?

### ***19 de julho de 2012***

Tinha resolvido passar o dia ouvindo música, o descanso necessário na loucura. No computador, selecionei uma pasta que continha uns bons pares de horas, com vários compositores, para diversificar. No meio da tarde, interrompi um telefonema para ouvir com atenção a *Sagração da Primavera*, este arroubo de força e terrível beleza, porque não me furtaria à experiência da escuta, ainda que eu a saiba de cor. Iria retornar a ligação quando o computador, maquínico, continuou, apresentando aos ouvidos a estranheza do *Pierrot Lunaire*. Apenas um ano distanciam no tempo as estreias das duas composições. A de Schoenberg veio antes, em 1912. Foi inevitável pensar em como, 100 anos depois, determinadas percepções foram completamente alteradas, como se a cultura pudesse incorporar os elementos de ruptura. Inevitável, também, pensar naquilo que permanece estranho – inabordável? Ou ultrapassado? O fato é que, naqueles anos que faziam de Stravinsky e Schoenberg contemporâneos, o fundamento daquilo que se conhecia como música – o sistema tonal – passa a ser questionado. Começa a ser composta uma música feita de seus próprios paradoxos e impossibilidades (tornada possível pelo que a faz impossível?). No caso de Stravinsky, a partir da composição da

música politonal e polirrítmica. No de Schoenberg, na não-repetição e na não-altura do serialismo. Blanchot nasce em 1907. É uma partitura em *anacruse*.

### ***01 de agosto de 2012***

Acordei disposta a levar a cabo a ideia de apresentar a pesquisa entre a linguagem na música e na literatura concebendo-as como dois sistemas de pensamento que entram em crise e que apontam saídas, que vezenquando se encontram, outras distanciam. Não importaria demonstrar os pontos de convergência ou as cesuras, pois análises comparativas só interessaram às metrópoles. Não me parece difícil provar as similaridades entre as questões, ainda que as áreas permaneçam violentamente separadas. O que é mais desafiador, por incrível que pareça, vai ser demonstrar que “música” e “literatura” constituem de fato sistemas de pensamento, pela tendência que há de serem observadas como manifestações artísticas derivadas de um impulso subjetivo, e não como construções de linguagem. E, mesmo como construções de linguagem, há o risco de estarem sujeitas a análises psicologizantes – seja do autor, seja do receptor –, fardo que a filosofia, por bem, se livrou.

### ***26 de agosto de 2012***

Passei a madrugada pensando em uma estratégia que pudesse limar a possibilidade de uma recusa inicial à experiência do projeto, que poria todo o jogo em risco. Não posso me esquivar do que parece ser óbvio: é preciso levar a experiência ao limite. Só poderei provar que a literatura *pensa* se eu puder escrever literatura e se eles, lendo, puderem provar.

### ***15 de setembro de 2012***

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis. (Blanchot, 2005, p. 298).

Estou debruçada em papéis há três dias, completamente obstinada em forjar aquilo que ainda não existe. Preciso descrever, o mais minuciosa e precisamente possível, o que irei alcançar com este trabalho que só se realizará no momento em que

eu o escrever. Nesse ponto, a ourivesaria: modelar o porvir, elaborando o passado. Os pratos da balança, ouro e prata – fundir trabalho e invenção. Pois, *se eu invento, já virou realidade*.

Uma Sala de Concertos, o templo burguês do silêncio. Lá, não apenas um percurso musical, que representasse essa crise “real”, mas também um percurso de escuta. Só de narrar, já poria em jogo o neutro.

### ***30 de setembro de 2012***

Passei os últimos dez dias imersa na catalogação do percurso musical do romance. É evidente que o princípio norteador se constitui no que há de mais histórico, e quase didático, na música de concerto. É preciso que se caracterize o que é o tonalismo para que se possa falar sobre sua crise.

Comecei com uma extensa lista dos principais compositores desde o fim do Renascimento. Dentre eles, terei de ouvir o que será mais profícuo para a narração. Neste ponto, cabe salientar que os personagens do romance já começam a se intrometer, pois, apesar de ser eu a ouvir, são eles que sentem. Creio que, a princípio, caberá fazer do romance uma espécie de simulacro da própria história – não necessariamente sob a mesma ordenação, mas respeitando um certo sentido progressivo, que irá trazer as composições mais “problemáticas” como ápices da narrativa. Mas, de fato, se trata de uma narrativa deslocada – ou, ao menos, em que os feitos de quatro séculos culminam em um mesmo instante inaugural, inaugurado pela linguagem.

Mas importa, ainda, fazer perceber, pelo olhar dos personagens, como o drama de tensões e resoluções do sistema tonal será sentido (dentro do *pathos* específico de cada personagem) e como o adiamento das resoluções, que chega à beira do extremo, irá explodir não só a música, mas, principalmente, as percepções dessas personas colocadas em cena.

### ***17 de outubro de 2012***

O que me parece que ainda não está dado é o que está fora da História. O que é a ela inerente: basta recortá-la, lendo e ouvindo. O que está fora da História aconteceria em um tempo próprio da narrativa, essa espécie de experiência “de uma comunicação que não é a do presente, nem do passado, mas o surgimento da imaginação cujo campo se estende entre um e outro” (Blanchot, 2005, p. 24). Dessa forma, o que é instaurado pela linguagem se mantém como experiência inaugural, na medida em que a leitura

atualiza o presente da escrita, reinventando o seu tempo. Manter uma relação de ausência com a linguagem significaria, em última instância, garantir as condições de possibilidade para que o meu *por vir* – o desconhecido – possa ser, através da leitura, também passado.

### ***23 de novembro de 2012***

Me parece bastante claro que a narração de um percurso musical dá conta de apresentar não só os problemas conceituais presentes na história da música, mas, essencialmente, de recriar a experiência de escuta e as implicações epistemológicas dessa experiência. O que é mais interessante, e conflituoso, é que isso se efetua através da linguagem e, no entanto, o problema da literatura, de um modo paradoxal, parece estar colocado de lado. Não sei até que ponto essa escrita, por exigir uma descrição estética, aliada à estrutura do romance, caminhará de um modo a obrigar a anulação da atenção sobre a linguagem. Que a linguagem desapareça – seria o objetivo de todo o romance? Mas e de um que falasse sobre o problema da própria linguagem?

### ***09 de dezembro de 2012***

Que a linguagem desapareça. Mas que seu desaparecimento testemunhe, também, a *morte do último escritor*.

É com isso que venho sonhando no último mês. A ideia adquiriu as mais variadas formulações, tão obsessivas quanto o próprio pensamento. Por fim, compreendi que ela precisava ser literal.

O romance, de algum modo, necessita ser bem sucedido. Para que isso aconteça, é necessário tanto que a linguagem desapareça, quanto que ela esteja em máxima evidência.

O primeiro aspecto é mais simples de resolver. Fazer a linguagem ‘desaparecer’, nesse sentido, é submeter o discurso ao narrador onisciente, que desaparece junto aos personagens, causando uma sensação de que “ninguém” está falando, de que a história é narrada por ninguém.

Porque talvez aqui resida, precisamente, a grande arma.

É possível, portanto, construir toda uma parte da narrativa que será bem sucedida no sentido tradicional da leitura de um romance como gênero literário. A linguagem irá ‘desaparecer’ no enredo, todos os personagens falarão através de *ninguém*. Até um certo ponto, nada disso será problematizado.

Até que:

o narrador será descoberto dentro do próprio enredo, e toda a narrativa se desvelará como uma escritura desse personagem. Destruir a credibilidade – ou a ingenuidade – que sustenta a narração colocaria em perspectiva essa aparente neutralidade com que a linguagem é tratada. O súbito aparecimento da linguagem permitiria começar a construir, a partir dela, essa relação de ausência, criando a condição que possibilitasse uma outra dimensão para o seu desaparecimento – ou, em outros termos, que o leitor pudesse experimentar o surgimento de uma linguagem que tocasse o neutro.

### ***15 de janeiro de 2013***

Apesar de estar praticamente alucinando com a ideia, fico me perguntando como o leitor irá se sentir. Até que ponto essa espécie de traição questiona o seu olhar e o orienta em um sentido construtivo. Não consigo valorar essa experiência, porque a concebo a partir de uma perspectiva conceitual. Se bem que, com a leitura de Nietzsche, frequentemente me senti assim: interrogada sobre a qualidade da minha leitura. Provocada até as entranhas. Mas nunca violentada.

### ***06 de fevereiro de 2013***

Tive de escrever esse trecho, em que o personagem seria “desmascarado” e toda a narrativa tomaria outro rumo, para ter certeza de que assumiria o risco. Foram horas intermináveis, com uma narrativa totalmente despedaçada, mas estou absolutamente certa de que este é o caminho a seguir.

Agora que tudo já chegou à beira da catástrofe, tenciono criar a *experiência-limite*: se o narrador-personagem morrer, quem falará à sua ausência? Já seria impossível acreditar que, por detrás das aparências, *ninguém* estaria a falar, pois já teríamos desconstruído a credibilidade do discurso onisciente. Essa é a literalidade: a linguagem, despercebida, irrompe do próprio enredo, saindo da boca de um dos personagens que, em um dado ponto, morre. Dizer a sua morte é a interrogação última de toda a linguagem – e, talvez, a exigência própria da literatura?

### ***17 de março de 2013***

O primeiro rascunho (desesperado, diga-se de passagem) desse narrador-personagem, foi escrito sob uma voz masculina. A princípio, pensei que se devia ao fato



de que, para desmascará-lo, necessitei de uma mulher, que o esbarrasse com essa espécie de inteireza e languidez que, naquele instante, coube tão facilmente numa linguagem que estava quase como à disposição. Tortuosos são os métodos que fundam palavras, abrindo veredas incomensuráveis, imprevisas no projeto. O narrador masculino acaba por servir a essa espécie de alteridade de que necessito para fazer com que seus propósitos de escrever essa narrativa não se confundam com os meus – já que a narrativa é uma mesma. Só assim é que crio a possibilidade de sua morte, que funda o que é a sua linguagem e o que é a outra (e o que, ainda assim, não é a minha – não há nada de meu aqui). Porque se escrever é, como afirma Blanchot (1987), passar do eu ao ele, “resta saber o que está em jogo quando escrever responde à exigência desse “ele” incharacterizável” (Blanchot, 2010, p. 143).

### ***2 de abril de 2013***

Quanto mais mergulho, mais saio com a sensação de que estou afogada pelo silêncio. Pois, por ora, me afogo em possibilidades: a página, esta escrita ainda ausente. O ruído branco, total sonoro. O tema, *ostinato*. O problema, sua resolução, e sua recusa. Tudo é significação do silêncio. Variações sobre o mesmo tema.

É que o silêncio é marcado pela mesma contradição e pelo mesmo dilaceramento que a linguagem: se é uma via para abordarmos o inabordável, para pertencermos ao que não se diz, só é “sagrado” na medida em que torna possível a comunicação do incomunicável e culmina na linguagem. (Blanchot, 1997, p. 127).

Então naufrago este afogamento, revelando silêncio de catedral.

### ***15 de junho de 2013***

Mas não é justamente o silêncio das catedrais, como aponta Wisnik (2007), um grande laboratório de sons onde se formou a experiência de harmonia que vai culminar no tonalismo?

Esse laboratório medieval teria feito uma transição entre a experiência de som ritual e um outro tipo de apreciação sonora, que surge com as salas de concerto. O som ritual se caracteriza pela experiência sonora em que toda a coletividade está tomada pela sua produção, não havendo, propriamente, espectadores. Na Idade Média, o canto gregoriano também cumpre uma função ritual semelhante, dentro das ordens religiosas em que ele é cultivado, tendo em vista a participação de todos no processo de produção

durante as liturgias. Mas se trata de um outro tipo de experiência de laboratório sonoro, porque este som é produzido em um ambiente silencioso, protegido de ruídos externos. Isso dará a oportunidade para que se façam experiências em harmonia e em ritmo até então inéditas ou, pelo menos, dificilmente feitas – experiências que vão gerar as condições de possibilidade do próprio sistema tonal.

Para a apreciação desse novo tipo de música, é necessária a reprodução de um ambiente silencioso, como o das catedrais, o que será proporcionado pela sala de concerto burguesa. A sala de concerto inaugura uma forma de apreciação contemplativa da música, em que se pressupõe que todos os que estão ali, estão ali para fazer silêncio enquanto a música soa, e apreciar aquelas características únicas da música que está sendo produzida. É inevitável pensar que existe uma mudança no caráter da escuta e da música a partir das percepções geradas por essa transição.

O silêncio surge, então, com um duplo sentido inicial, sendo condição para o surgimento do sistema tonal, ao mesmo tempo em que é furtado da própria música. Nessa primeira abordagem do silêncio, temos um panorama em que o sujeito se encontra exilado da produção do som. Não é à toa que John Cage apresente seu *4'33''*, fazendo soar os ruídos da plateia, trazendo para o centro do palco, e da escuta, tudo aquilo que é banido da sala de concertos.

A peça é dividida em três movimentos, e a partitura é composta pelos números I, II e III, seguidos pelo termo *taced* – “indicação de que o interprete deve silenciar por tempo considerável” (Sadie ed., 1994). O fato de ser considerada como a “peça silenciosa” de Cage (e talvez de toda a música) denota justamente o vício da audição.

E *4'33''* surge justamente da experiência de Cage na câmara anecóica. Se os outros continuam ouvindo o silêncio, eu escuto o eco de Cage: “Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte. Não é preciso temer sobre o futuro da música.” (Cage, 1973, p.8, *tradução nossa*).

### ***8 de julho de 2013***

O que eu gostaria de fazer com a literatura é justamente o que Cage fez com a música. Escrever sem escrita.

### ***16 de agosto de 2013***

Comecei a tomar aulas de piano para ver se isso me ajudava a escrever. O piano é realmente uma gramática expositiva da música. Essa espécie de pássaro caído tem um

magnetismo assustador. Rapidamente, minhas mãos moldaram-se ao exercício e o raciocínio passou a funcionar de outra forma – um pouco menos linear, mais múltiplo, talvez. Minha sensibilidade para pequenos detalhes aumentou consideravelmente. Mas a maior mudança foi em minha relação com o tempo, que se tornou mais distante e mais própria – um paradoxo fundamental.

Há duas semanas, encontrei uma partitura estranhíssima. Não havia fórmula de compasso. As notas não possuíam valor. Além disso, era impossível supor, à primeira vista, a relação de duração entre as notas, pois a quantidade era variável em cada compasso. Fui ao piano, tentar decifrá-la, no que parecia a leitura de uma literatura disponível apenas aos iniciados.

Comecei tocando apenas a melodia da mão direita, que, se não apresentou nenhum grau de dificuldade, mostrava igualmente seu grau de interesse. A mão esquerda era uma melodia irmã. Mapeados esses aspectos, iniciei. O primeiro compasso consistia em um acorde de duas notas Si - a mais grave do piano e a sua prima de segundo grau – que se mantinham soando durante 11 dos 15 compassos da música. Para que isso fosse possível, eu deveria manter o pedal apertado durante todos os 11 compassos. Mas isso faria com que tudo o que eu tocasse também permanecesse soando durante os 11 compassos, transformando-se – pensei – em um *cluster* que não compensava aquele esforço iniciático. Deixei os Sis de lado e fui para as melodias – iria tentar juntá-las, utilizando o pedal, para sair da experiência com, ao menos, o aprendizado da relação entre suas durações.

Foi então que algo mágico aconteceu. Era uma intrincada conversa, uma relação em que as vozes se complexificavam complementando-se, em que se suportavam, se fundamentavam, em uma espécie de fusão monódica. No fundo dessa conversa infinita – tão antiga e renovada – o silêncio era palpável: matéria que eu tocava com meus pés. O silêncio tinha cor e tinha peso.

Fui descobrir que a partitura estranhíssima deu início a uma forma de composição denominada *tintinnabuli*, “devido a sua semelhança com a maneira prolongada e vagarosa como os sinos ressoam, muito tempo depois de terem sido tocados” (Hillier, 2011, p. 8).

A base do estilo *tintinnabuli* é uma textura de duas partes (trabalhada sempre nota contra nota), que consiste de uma voz 'melódica' movendo-se principalmente para ou a partir de uma tonalidade central (muitas vezes, mas não sempre, a tônica) e uma voz 'tintinnabular'

soando as notas da tríade tônica. (Hillier, 1997, p. 92, *tradução nossa*).

Segui até o décimo quinto compasso, emendando-o de volta com o primeiro, e assim por várias repetições, durante um tempo absolutamente fora do tempo, povoado de fúria e de paixão, de exigência, de luta, de irrestrito alumbramento. Quando parei de tocar, exausta, despossuída, ouvi de novo o ruído do mundo – este outro nome que dão para o silêncio, quando não o ouvem.

*s/d*

Für Alina é a linguagem em seu abismo. O que desejo agora não é mais *escrever sem escrita*, mas *levar a literatura até esse ponto de ausência* em que *não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras* (Blanchot, 2005, p. 303).

## Conclusão

- Mas já não haveria, entre a linguagem e o leitor, o suficiente?
- A pergunta seria: o suficiente para quem?
- Para o ato da leitura.
- Haveria.
- Então, por que continuar?
- Porque a literatura, apesar de ser um espaço onde tudo poderia ser dito, também gera consequências.
- Perigosas?
- Perigosas, sim. Mas estas não precisariam ser explicadas.
- E quais precisam.
- As que se relacionam com esferas de poder.
- Como tribunais?
- Um pouco como tribunais, também, dependendo da maneira com que as pessoas se relacionem.
- Dependendo da autoridade que atribuímos a elas?
- Exatamente. Dependendo da função que atribuímos aos seus discursos e do quanto esses discursos vão mediar a nossa relação com a própria linguagem.
- Mediar como?
- Por exemplo, explicando-a.
- Analisando-a?
- Sim, legitimando um sentido.
- Mas então como poderíamos responder a elas?
- Vamos lhe contar o segredo.
- E como isso poderia ajudar?
- Evitando que eles buscassem a chave.
- Pois não achariam?
- Não. Não há o que desvelar.
- Mas, então, não haveria segredo?
- Há só este: essa experiência de linguagem é uma forma de descoberta, e não uma forma de dizer daquilo que já foi descoberto.

## Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Trad. J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Pref. Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco: 1987.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: 1999.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 18ª. Edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- HILLIER, Paul. “A paixão de Arvo Pärt”. In: *Arvo Part. Edição especial da revista da OSESP*. 22 de março de 2011.
- \_\_\_\_\_. *Arvo Pärt*. Oxford Studies of Composers. New York: Oxford University Press, 2002.
- KAFKA, Franz. *Diários*. Obras de Franz Kafka, vol. 10. Trad. Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “As práticas de uma literatura menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guatarri.” *Ipotesi*. Vol 5, nº2, Juiz de Fora, 2002, p. 59 - 70.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## **Discografia**

Recomendamos algumas gravações das músicas que são citadas em *Orquestra de papel*, na ordem em que elas aparecem no romance.

Ludwig van Beethoven

Sinfonia nº 3 em mi bemol maior (Op. 55) – Eróica

Orquestra Filarmônica de Berlim

Regência: Ferenc Fricsay

1 de dezembro de 1993

Deutsche Grammophon

Richard Strauss

Metamorphosen, estudo para 23 cordas solistas (Op. 142)

Orquestra Filarmônica de Berlim

Regência: Helbert von Karajan

1 de novembro de 1983

Deutsche Grammophon

Robert Schumann

Fantasia em dó (Op. 17)

Intérprete: Sviatoslav Richter

25 de março de 2008 (gravado em 2 de novembro de 1959)

Supraphon

Johannes Brahms

Quatro peças para piano (Op. 119)

Intérprete: Wilhelm Kempff

5 de outubro de 1992

Deutsche Grammophon

Franz Schubert

Fantasia em fá menor D. 940 (Op. posth. 103)

Intérpretes: Jenő Jandó e Zsuzsa Kollár

20 de janeiro de 2004

Naxos

Arvo Pärt

Spiegel im Spiegel

Álbum: Fratres  
Intérpretes: Tasmin Little (violino) e Martin Roscoe (piano)  
4 de maio de 1994  
EMI Classics

Claude Debussy  
Fantasia para piano e orquestra (L. 73)  
Orquestra Nacional de Lyon  
Regente: Jun Markl  
Intérprete: Jean-Yves Thibaudet  
15 de novembro de 2011  
Naxos

Josef Suk  
Scherzo Fantastique (Op. 25)  
Orquestra Filarmônica da República Tcheca  
Regente: Sir Charles Mackerras  
14 de março de 2000  
Decca

Maurice Ravel  
Bolero (M. 81)  
Orquestra Filarmônica de Berlim  
Regente: Pierre Boulez  
14 de junho de 1994  
Deutsche Grammophon

Igor Stravinsky  
A sagração da primavera  
Orquestra Sinfônica de Londres  
Regente: Leonard Bernstein  
24 de fevereiro de 2004  
Sony

Gustav Mahler  
Sinfonia n° 6 – Trágica  
Orquestra Filarmônica de Londres  
Regente: Klaus Tennstedt  
30 de junho de 2009  
London Philharmonic

Franz Liszt  
Concerto n° 1 em mi bemol maior para piano e orquestra (S. 124)  
Orquestra: Staatskapelle Berlin  
Regente: Pierre Boulez  
Intérprete: Daniel Barenboim  
24 de outubro de 2011  
Deutsche Grammophon



Olivier Messiaen  
Quarteto para o fim dos tempos  
Amici Ensemble  
19 de junho de 2001  
Naxos

Leonard Bernstein  
Sinfonia n° 2 para piano e orquestra - A era da ansiedade  
Orquestra Filarmônica de Israel  
Regente: Leonard Bernstein  
Intérpretes: Christa Ludwig, Lukas Foss  
25 de outubro de 1990  
Deutsche Grammophon

Manuel de Falla  
Noites nos jardins da Espanha  
Álbum: Spain  
Orquestra Sinfônica de Londres  
Regente: Gerard Schwarz  
Intérpretes: Carol Rosenberger, Della Jones  
11 de dezembro de 1992  
Delos Records

Arnold Schoenberg  
Cinco peças orquestrais (Op.16)  
Orquestra Sinfônica de Londres  
Regente: Robert Craft  
21 de novembro de 2006  
Naxos

Béla Bartók  
Quarteto de cordas n° 3 (Sz. 85)  
Álbum: The 6 strings quartets  
Intérprete: Emerson String Quartet  
25 de outubro de 1990  
Deutsche Grammophon

John Cage  
4'33''

Há um vídeo disponível no *youtube* com uma performance de David Tudor para 4'33''. Tudor estreou a peça, em 1952, durante um concerto de música contemporânea na cidade de Woodstock. O vídeo mostra, segundo descrições, a mesma performance que foi feita na estreia.

<http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>

Arvo Pärt  
Für Alina  
Álbum: Alina  
Intérpretes: Dietmar Schwalke, Alexander Malter, Vladimir Spivakov, Sergei Bezrodny

1 de fevereiro de 2000  
ECM Records

Johann Sebastian Bach

A paixão segundo São Mateus (BWV. 244) – Ária: Erbame dich, mein Gott  
(Part. II, n° 39)

Colegium Vocale

Regente: Philippe Herreweghe

Intérpretes: Ian Bostridge, Andreas Scholl, Sibylla Rubens, Franz-Josef Selig, Werner Gura, et al.

16 de novembro de 1999

Harmonia Mundi

Arvo Pärt

Stabat Mater

Álbum: Arbos

The Hilliard Ensemble

25 de janeiro de 2000

ECM Records

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

<b>NOME</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>ÁREA</b>	<b>DOCUMENTO</b>	<b>UNIDADE</b>	<b>ANO</b>
<b>Barbosa, Paula Maciel</b>	O idílio degradado: um estudo do romance Til, de José de Alencar	Literatura Brasileira	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Blaise, Aboua Kumassi Koffi</b>	Macunaíma / Kaydara: dois espelhos face a face. Ler Macunaíma sem rir	Literatura Brasileira	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Bourgogne, Cleuza Vilas Boas</b>	Modulações do erotismo em Manuel Bandeira	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Carvalho, Elanir França</b>	Os sentidos do cômico - riso e representação social em Sagarana	Literatura Brasileira	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Giroldo, Ramiro</b>	Alteridade à margem: estudo de As Noites Marcianas, de Fausto Cunha	Literatura Brasileira	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Lago, Flavia Togni do</b>	Manuel Bandeira e Jules Laforgue: Dor, ironia	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Moraes, Gabriela Viacava de</b>	Que diabo de gênio o dessa rapariga? A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Nor, Gabriela Ruggiero</b>	Imagens de espelho em Clarice Lispector: entre reflexos e passagens	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Pereira, Rosemeire França de Assis Rodrigues</b>	O letrado e o óbolo - Vieira e a justificação da pobreza	Literatura Brasileira	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Rodrigues, Áriston Moraes</b>	A construção do amor: uma análise do romance Iaiá Garcia de Machado de Assis	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Roseira, Loildo Teodoro</b>	Uma leitura sobre a representação da natureza em Memórias Póstumas de Brás Cubas	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Ruivo, Marina Silva</b>	Uma certa maneira de desejar a liberdade: caminhos da literatura de Carlos Heitor Cony no pós-64	Literatura Brasileira	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Sanches, Elisabete Ferraz</b>	Os paradoxos do desamparo: uma leitura de Perto do coração selvagem de Clarice Lispector	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Schalch, Laís</b>	Um estudo dialético de "A carteira de meu tio" de Joaquim	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012

<b>Sintani, Denise Mitiko</b>	A Paixão Segundo G.H. e o leitor implícito	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Turina, Sergio Roberto</b>	Angústia: os descaminhos da liberdade	Literatura Brasileira	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Bueno, Giselle Madureira</b>	Humor e alegria em Tutaméia: terceiras estórias de Guimarães Rosa	Teoria Literária e Literatura Comparada	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Costa, Lucilene Soares da</b>	A forma confessional nos Diários de Miguel Torga	Teoria Literária e Literatura Comparada	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Gambarotto, Bruno</b>	Modernidade e mistificação em Moby-Dick, de Herman Melville	Teoria Literária e Literatura Comparada	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Garroux, Daniel Santos</b>	Passagem noturna: narração e linguagem em Voyage au bout de la nuit	Teoria Literária e Literatura Comparada	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Marks, Maria Cecilia</b>	Fausto e a representação do diabo na literatura: um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski	Teoria Literária e Literatura Comparada	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Marquez, Maíra Carmo</b>	A poesia de Bagagem, de Adélia Prado	Teoria Literária e Literatura Comparada	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Quiterio, César Takemoto</b>	Cidade de Deus em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins	Teoria Literária e Literatura Comparada	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Vaz, Valteir Benedito</b>	"Conversa de bois", de João Guimarães Rosa: uma leitura à luz poética do próprio autor	Teoria Literária e Literatura Comparada	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Souza, José Carlos Siqueira de</b>	O romance-ensaio em Eça de Queirós: estudo crítico sobre A ilustre casa de Ramires e A cidade e as serras	Literatura Portuguesa	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Suelotto, Kátia Cristina Franco de Medeiros</b>	O narrador e seus duplos em Nenhum olhar e em Cemitério de pianos, de José Luís Peixoto	Literatura Portuguesa	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Tavares, Paula Domingues</b>	Saber o amar: os Diálogos de Amor, de Leão Hebreu	Literatura Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Borges Junior, José</b>	As máscaras de Robinson Crusoe: a representação do	Estudos Comparados de	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012

<b>David</b>	individualismo moderno em Daniel Defoe e Mozael Silveira	Literaturas de Língua Portuguesa			
<b>Castro, Andréa Trench de</b>	O romance-folhetim de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Gebaly, Maged Talaat Mohamed Ahmed El</b>	Mobilidades culturais e alteridades em Relato de um certo oriente e sua pré-tradução árabe	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Lima, Kelly Mendes</b>	África, axis mundi: uma leitura d'O quase fim do mundo de Pepetela	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Lima, Ludmylla Mendes</b>	Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das formas em A+B e Esaú e Jacó	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Muraro, Andréa Cristina</b>	Luanda: entre camaradas e mujimbos	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Obeid, Daniel Tadeu</b>	Um ser tão misturado: estudo sobre o filme Sagarana, o Duelo	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Oliveira Filho, Jose Antonio Pires de</b>	Do sonho à desconstrução: a nação em Mayombe e Predadores, de Pepetela	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Silva, Osvaldo Sebastião da</b>	As marcas da violência: uma leitura de Estação das chuvas, de José Eduardo Agualusa, e Maio, mês de Maria, de Boaventura Cardoso	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Thomaz, Nathalia Xavier</b>	Alice em metamorfose: o grotesco e o nonsense em diálogo nas obras de Carroll e Svankmajer	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Trindade, Isabela da Hora</b>	Páginas íntimas - o diário extravagante de Lima Barreto	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Grossi, Solange de Almeida</b>	As possibilidades não-realizadas em Assassinato em Gosford Park, de Robert Altman	Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Malosso, Maíra</b>	Análise da forma épica na peça We, the people de Elmer Rice	Estudos Lingüísticos e	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012

<b>Gonçalves</b>		Literários em Inglês			
<b>Marques, Mariana Teixeira</b>	Fanny e Margot, libertinas: o aprendizado do corpo e do mundo em dois romances eróticos setecentistas	Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Martins, Cecília Adolpho</b>	The Butcher Boy, de Patrick McCabe: no palco e na tela	Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Oliveira, Ewerton Silva de</b>	Análise formal de Death of Salesman, de Arthur Miler, e Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico	Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Anderson, Silvia Maria Marinho Galvao</b>	A Ode a Escopas no Protágoras de Platão. Discursos sobre a Arete	Letras Clássicas	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Brunhara, Rafael de Carvalho Matiello</b>	Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: o caso de Tirteu	Letras Clássicas	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Fernandes, Marcelo Vieira</b>	As faces da razão: instrução e mimese nas Astronômicas de Manílio	Letras Clássicas	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Mello, Mariana do Amaral</b>	Os ditirambos de Baquilides: um poeta entre dois mundos	Letras Clássicas	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Moura, Fernanda Messeder</b>	O apelo e a unidade épica na tebaida de Estácio	Letras Clássicas	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Nogueira, Érico</b>	Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito	Letras Clássicas	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Santos, Gilson Charles dos</b>	Arte, imitação e exercício nas Epistulae ad Caesarem	Letras Clássicas	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Berkelmans, Paulo Roberto</b>	A narrativa, a história e a morte em Vielleicht ist es sogar schön e Good bye, Lenin! Um diálogo entre a literatura e o cinema alemães	Língua e Literatura Alemã	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Castro, Rodrigo Campos de Paiva</b>	Alencar e Kleist. Til e Toni: crise(s) da identidade na servidão e na escravidão modernas	Língua e Literatura Alemã	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Pompeu, Douglas Valeriano</b>	As sombras do real em Austerlitz: investigação sobre a fotografia em W.G. Sebald	Língua e Literatura Alemã	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012

<b>Rei, Priscilla Lopes D'El</b>	Lustspiel: o mundo desvendado através do riso	Língua e Literatura Alemã	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Silva, Felipe Vale da</b>	Subjetividade e experiência em Die Leiden des jungen Werthers e Wilhelm Meisters theatralische Sendung de J. W. Goethe	Língua e Literatura Alemã	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Avila, Igor Milenkovich</b>	Discurso indireto livre em Madame Bovary de Flaubert: o despontar da forma	Língua e Literatura Francesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Bulla, Tereza Cristina</b>	Ritmo e escrita em L'innommable, Comment c'est e Compagnie de Samuel Beckett	Língua e Literatura Francesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Messias, Carolina Augusto</b>	A biblioteca caleidoscópica: um modo de ler La Vie mode d'emploi e Bouvard et Pécuchet	Língua e Literatura Francesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Murad, Samira</b>	Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu	Língua e Literatura Francesa	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Oliveira, Érica Cristina de</b>	De Quarto de despejo a Le dépotoir, o processo de refração na reescrita do diário de Carolina Maria de Jesus	Língua e Literatura Francesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Souza, Andreia Maria de</b>	As personagens femininas em Le père Goriot de Honoré de Balzac	Língua e Literatura Francesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Busanello, Márcia Regina</b>	O maravilhoso no relato de Marco Polo	Língua e Literatura Italiana	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Ceriglioli, Marcelo Maciel</b>	Rafael Alberti: leituras do Museu do Prado	Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Checchia, Cristiane</b>	Percepção, recordação e linguagem - ensaio e ficção em El río sin orillas, de Juan José Saer	Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Jutgla, Ana Cristina</b>	Julio Ramón Ribeyro: a tentativa da palavra	Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Locoselli, Larissa Fostinone</b>	O exílio em ficção. Uma leitura de Libro de navíos y borrascas, de Daniel Moyano	Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Moraes,</b>	O cômico e o riso no Quixote	Língua Espanhola e	Dissertação de	Faculdade de Filosofia,	2012



<b>Valeria da Silva</b>		Literaturas Espanhola e Hispano-Americana	Mestrado	Letras e Ciências Humanas	
<b>Siqueira, Hemerson Emidio</b>	Silêncio e evocação na ficção autobiográfica. Uma leitura de Lenta Biografia, de Sergio Chejfec	Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Castaldi, João Luiz Xavier</b>	Representações da miséria: a Gente Pobre de Dostoiévski e os Famintos de Luis Romano	Literatura e Cultura Russa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Mello, Simone Pricoli de</b>	A montagem de Um mês no campo de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislávski: processo de criação do espetáculo	Literatura e Cultura Russa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Nakaema, Olivia Yumi</b>	Os recursos retóricos na obra Kokinwakashû (coletânea de poemas de outrora e de hoje)	Língua, Literatura e Cultura Japonesa	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Forner, Naama Silverman</b>	Para ver os gnomos - close reading no romance 'O beijo de Esaú' por Meir Shalev	Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica	Tese de Doutorado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Jorge, Ligia Nice Luchesi</b>	Rua de mão única: uma leitura do romance Passado Contínuo de Yakov Shabtai	Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica	Dissertação de Mestrado	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2012
<b>Gloeden, Adelia Issa</b>	Seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música	Processos de Criação Musical	Dissertação de Mestrado	Escola de Comunicações e Artes	2012
<b>Nery Filho, Walter</b>	Os voos do Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do Bebê nº 2 de Villa-Lobos	Processos de Criação Musical	Dissertação de Mestrado	Escola de Comunicações e Artes	2012
<b>Ribalta, José Luiz Chamorro</b>	Missa caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti	Processos de Criação Musical	Dissertação de Mestrado	Escola de Comunicações e Artes	2012
<b>Rodrigues, André de Cillo</b>	Três usos da citação musical no século XX: uma análise das peças Dream-Images de Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano nº1 de Willy Corrêa	Processos de Criação Musical	Dissertação de Mestrado	Escola de Comunicações e Artes	2012
<b>Silva, Flávia Figueira da</b>	Bagatelas op. 119 de Beethoven: um estudo interpretativo	Processos de Criação Musical	Dissertação de Mestrado	Escola de Comunicações e Artes	2012
<b>Votta, Roberto</b>	Pluralidade e unidade: uma análise dos processos composicionais no Balé Agon, de Igor Stravinsky	Processos de Criação Musical	Dissertação de Mestrado	Escola de Comunicações e Artes	2012