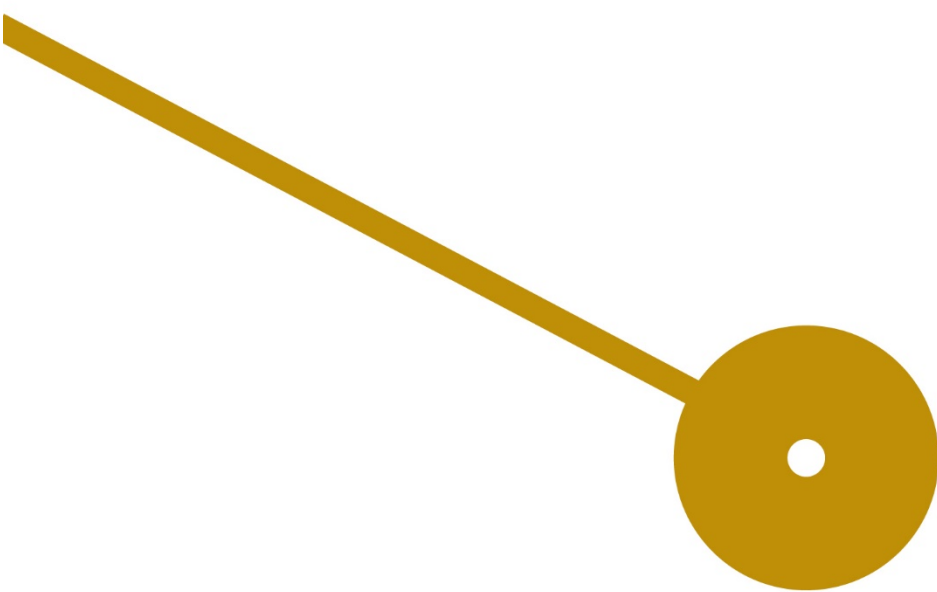


# Em Busca da Aleteia Perdida

Jónatas Eduardo Santos Pereira

10/2021





# Em Busca da Aleteia Perdida

Jónatas Eduardo Santos Pereira

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Composição

Professor Orientador  
Rui Luís Nogueira Penha

10/**2021**

Para a Sónia,

só.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, as luzes da sala.

Ao Rui Penha, solicitude autêntica, companheiro peripatético.

Ao Ricardo Coelho e ao Bruno dos Reis, amigos inteiros.

Ao Jonas Pinho e ao David Cerqueira, que me deram água e sede.

Ao José Pereira, pelos *teretismata* que me canta.

À Sónia Teixeira, que me ensina este texto e o resto.

Ao Deus a quem oro, canto e danço; não ao deus dos filósofos.

**Resumo**

A arte sempre esteve envolvida na questão da verdade, talvez nunca mais do que desde meados do século passado, quando rivalizou com a ciência qual das duas tinha a sua custódia. Esta tese é uma contribuição para uma poética da composição musical. É, também, uma reflexão filosófica pelo escorregadio e intrincado significado de verdade. O principal objetivo é chegar à verdade como encontro—*aleteia*—no contexto bíblico, dentro de uma mundividência cristã, e não no sentido incompleto do pensamento heideggeriano. Chegar-se-á a uma compreensão de verdade mais profunda, numa dimensão relacional, que se defenderá ser crucial para o ofício de compor música. Esta abordagem será refletida em exemplos concretos das composições escritas ao longo do período de mestrado.

**Palavras-chave**

poética; composição; Aleteia; coração; enigma; memória; espelho.

**Abstract**

Art was always involved in the question of truth, perhaps never more so than since the middle of the last century, when it rivalled with science which of the two had custody of it. This thesis is a contribution to a poetics of musical composition. It is, also, a philosophical reflection on the slippery and intricate meaning of truth. The main aim is to arrive at truth as encounter—*aletheia*—in the biblical context, inside of a Christian worldview, and not in the incomplete sense of Heideggerian thought. A deeper understanding of truth will be arrived at, in a relational dimension, which will be argued to be crucial for the craft of composing music. This approach will be reflected in concrete examples of the compositions written throughout the period of master's degree.

**Keywords**

poetics; composition; Aletheia; heart; enigma; memory; mirror.

## Índice

<b>Resumo .....</b>	<b>v</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>vi</b>
<b>1. O Caminho .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ἄ .....</b>	<b>17</b>
<b>3. Casa de Espelhos .....</b>	<b>23</b>
<b>4. <i>dehumidi_fear</i> .....</b>	<b>47</b>
4.1. A tenda da memória.....	56
<b>5. <i>KINLB</i> .....</b>	<b>65</b>
5.1. ἐπιστήμη .....	65
5.2. τέχνη .....	76
<b>6. <i>O Meu Avô Fala Com o Irmão ao Espelho</i> .....</b>	<b>83</b>
<b>Referências .....</b>	<b>93</b>

## 1. O Caminho

Começar é sempre difícil porque hesito entre o monumento e o fragmento. Quando encontro uma pérola, algo me diz que esse encontro fortuito não é suficiente. Deixá-la ostracizada também não é solução porque o mistério é da natureza do *não dizer* e tal não é útil para preencher as páginas de uma dissertação. Tentar dizer o indizível—eis o primeiro paradoxo.

A pergunta que se interpôs entre mim e o texto foi: como resistir a um modo reducionista e proposicional de pensamento num formato escrito que força a redução e a proposição? Esta questão não é, de todo, minha. Nem, tampouco, nova. É, quando muito, o velho escadote de Wittgenstein, o paradoxo da ação em Kierkegaard e em Nietzsche ou praticamente todo o empreendimento filosófico de Heidegger. A linguagem aparece-nos logo como incompleta para comunicar a *alleteia* que experienciamos enquanto seres no mundo. Bernardo Soares, ou Fernando Pessoa através de Soares, detiveram-se perante este impasse inaugural:

E eu, cujo espírito de crítica própria me não permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousa escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também. Mais valera, pois, ou a obra completa, ainda que má, que em todo o caso é obra; ou a ausência de palavras, o silêncio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir. (Pessoa, 2014, p. 96)

Posso ir de um início a um fim, inventar uma teoria ou um sistema, ter perfeita noção das suas falhas e inconsistências e ignorar estas até ao fim, de modo a ostentar aqueles. Ergo um edifício mesmo sabendo que vai ruir. Construo uma torre de babel, ainda que saiba que nenhum dos nossos sustentáculos, por mais robustos que sejam, vão evitar que Deus derrube a torre num sopro e me confunda ainda mais a língua. Tento, enfim, constituir a *vista de lado nenhum* (Nagel, 1986) sempre preso à minha *circunstância*. Mas também o silêncio pode ser uma forma elegante de hipocrisia.<sup>1</sup> É possível ser coeso num discurso fragmentado? Ou o fragmento implica o esquecimento radical de um todo? Afogado nestas dúvidas e hesitações eis que, a meio de uma sessão de gravação para o meu próximo *single* de TOTA<sup>2</sup>, encontrei na biblioteca do estúdio um livro do

---

<sup>1</sup> "Até o estulto, quando se cala, é tido por sábio; e o que cerra os seus lábios, por sábio" (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Provérbios 17:28).

<sup>2</sup> TOTA é o meu *alter-ego* como cantautor.

filósofo italiano Massimo Donà que apareceu como *clareira* e iluminou de forma evidente o binómio monumento-fragmento<sup>3</sup>:

(...) na perspectiva jazzística, só uma verdade refutável pode ser considerada adequada e bem fundamentada. Resumidamente, o jazz é uma terra de paradoxos e desconcertos contínuos. Por isso, embora seja sempre considerado morto, está sempre pronto a renascer e a encontrar novas linhas de fuga, fuga sobretudo do espaço triunfal e funerário do monumento, a emboscada de um nascimento sempre possível, de um renascimento necessariamente fiel à natureza aforística e fragmentária de um *possest* nunca objetivável na realidade e, portanto, de nenhum modo limitador, mas estruturalmente, e de algum modo sempre perigosamente, libertador. (Donà, 2008, p. 211)<sup>4</sup>

Por analogia, temo que a minha escrita se aproxime desta abordagem “jazzística”. Mas é preciso, desde já, separar uma abordagem jazzística de uma abordagem anárquica, rizomática ou pós-estruturalista. A minha principal preocupação, por oposição a essas metodologias, é a procura da verdade, e não uma rutura com essa procura. Como explica Judith N. Shklar:

A ideia de fazer todo o leitor o verdadeiro autor do texto tem um tom anárquico que soa bem, mas que não corresponde às experiências do leitor comum ou erudito. (Shklar, 2004, p. 665)<sup>5</sup>

Assim como Ortega Y Gasset escreveu nas *Meditações do Quixote* que “Eu sou eu e a minha circunstância (...)” (Gasset, 1914, p.43)<sup>6</sup>, também eu acredito que o texto é o texto e a sua circunstância, visto que o texto é, ele mesmo, escrito por mim<sup>7</sup>. Dizer que tudo é texto tem o mesmo tom iluminista de dizer que a razão é separada do corpo. Se a circunstância não é salva, o texto não tem salvação. Quanto mais nos tornamos conscientes da nossa circunstância, mais capacidade temos para nos compreendermos,

<sup>3</sup> Este encontro é especial porque a distinção entre monumento e fragmento que evoco logo no início do texto foi tornada escrita antes deste episódio.

<sup>4</sup> Traduzido da versão em língua espanhola: “(...) en la perspectiva jazzística, sólo una verdad refutable puede ser considerada adecuada y bien fundamentada. En resumen, el jazz es una tierra de paradojas y desconciertos continuos. Por esto, aunque siempre se le da por muerto, siempre está dispuesto a renacer y a encontrar nuevas líneas de fuga, de fuga ante todo del espacio triunfal y funerario del monumento, a la búsqueda de un nacimiento siempre posible, de un renacimiento necesariamente fiel a la naturaleza aforística e fragmentaria de un *possest* nunca objetivable en realidad y, por lo tanto, de ningún modo limitador, pero estructuralmente, y de algún modo siempre peligrosamente, liberador” (Donà, 2008, p. 211).

<sup>5</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “The idea of making every reader the true author of the text has a nice anarchic ring to it, but it does not correspond to the experiences of the common or the scholarly reader” (Shklar, 2004, p. 665).

<sup>6</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “Yo soy yo y mi circunstancia (...)” (Gasset, 1914, p. 43).

<sup>7</sup> Será correto sintetizar a ideia como “Eu faço parte da circunstância do texto”?

comunicarmos e compormos. Poderíamos dizer: se eu falar a partir de mim, os outros não de se encontrar lá.

Hesitar entre o monumento e o fragmento é o mesmo que dizer: hesito entre estrutura e processo, entre o universal e particular, entre o *esprit géométrique* e o *esprit de finesse* (Pascal, 2019, pp. 252-253), entre a atitude científica e a atitude histórica, entre explicar (*erkennen*) e compreender (*verstehen*) (Dilthey, n.d.); enfim, entre obra e caminho. Mas a minha perturbação ainda mais fundamental é a de hesitar entre *mythos* e *logos* e de como estabelecer uma ponte entre as duas dimensões. Embora o método científico seja o dogma em contexto académico, eu acredito que, na prática artística, o particular excede o universal<sup>8</sup>. Por exemplo: posso tentar abstrair os princípios básicos do altruísmo; mas se eu contar, por exemplo, a história de Nelson Mandela, porque aconteceu concretamente e pela força que tem a sua responsividade perante o mundo, ela excede a teoria. Eu posso falar sobre sabedoria de forma abstrata, mas se eu souber responder a alguém em sabedoria numa situação concreta, essa manifestação do intelecto com a volição (a que chamaremos *coração*<sup>9</sup>) será mais significativa. Numa frase que lembra a casuística jesuíta, Wittgenstein diz que “O que deverias fazer para remediar o mal *não* é claro. O que *não* debes fazer é claro em casos particulares” (Wittgenstein, 2019, p.149). Outro exemplo: o cristianismo talvez tenha tido um impacto tão profundo na humanidade porque apresenta a Verdade inscrita na História, numa Pessoa concreta; e o Evangelho, ele mesmo, é uma estória, que se atualiza diariamente na vida de um crente, e não uma série de preceitos ou normas que se têm de cumprir como condição de salvação ou um estado transcendente (ou transe-ascendente) que se pretende atingir<sup>10</sup>. Como chega a dizer C. S. Lewis (1960), o cristianismo não é o tipo de coisa que pudésemos ter inventado, jamais teria passado pelas nossas cabeças.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Como numa nota famosa que William Blake deixou no seu exemplar dos discursos de Sir Joshua Reynolds: “To Generalize is to be an Idiot; To Particularize is the Alone Distinction of Merit. General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess.” E também Heidegger nos adverte: “Se a área projectada se deve objectivar, então trata-se de a trazer ao encontro em toda a multiplicidade das suas camadas e entrelaçamentos. Daí que o avançar tenha de ter livre o olhar para a mutabilidade daquilo que se encontra. Só no campo de visão do sempre-outro da mudança se mostra a plenitude do particular (...)” (Heidegger, 2002, p.102). No entanto, também é possível se espantar com a sempre-regularidade nos fenómenos (Chesterton, 2008, pp. 82-83).

<sup>9</sup> E que Aristóteles chama de *phronesis* que significa conhecimento prático, em oposição a *sophia*, que designa o conhecimento teórico (Conway, 2000, p. 23). Heidegger, como compreende sempre o *dasein* numa dimensão temporal, relaciona *phronesis* com o *kairos*, i.e. *kairos* é o carácter temporal da *phronesis*—o tempo apropriado. Heidegger defende que Aristóteles foi presciente deste fenómeno, apelidado por aquele de *Augenblick* (traduzido normalmente por *o instante*, literalmente “pisar de olho”), embora não o tenha entendido no sentido de *kairos* (Heidegger, 2002, p. 288). É importante, ainda, salientar que *Augenblick* é uma tradução de *Øieblikket*, da filosofia de Kierkegaard, (ver nota 33), o ponto em que o instante e a eternidade se interseitam. Kierkegaard, por sua vez, inspirou-se nas passagens bíblicas de Coríntios 15:52 (“(...) num momento, num abrir e fechar de olhos, ao ressoar da última trombeta. A trombeta soará, e os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos transformados.” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999)) e Gálatas 4:4. Nesta segunda passagem bíblica, a expressão “plenitude dos tempos”, no grego original, corresponde à palavra *kairos*.

<sup>10</sup> “New testament concept is of truth as a divine act. The initiative therefore is not of man to truth, but from God to man in truth. Is never concerned with universals, with processes, with states of being. Truth is always focused on the history fact of Jesus Christ. So the truth is not the unveiling (...) of some primal being, as Heidegger contends from his Greek tradition, but is the self-revelation of a living God in a particular person and in the decisive events of History” (Houston, 1979c).

<sup>11</sup> René Girard escreve algo muito semelhante: “Entre as diversas concepções de Deus nas sociedades arcaicas, por mais numerosas que elas sejam, existem demasiadas semelhanças para que a hipótese de uma “invenção” possa ter a menor hipótese de ser verdadeira” (Girard, 2008, p. 3).

Na arte, por consequência, não é diferente. A arte é, inevitavelmente, plural<sup>12</sup>. Uma demonstração matemática ou uma experiência científica, para serem reproduzidas, basta uma mente treinada; já uma obra de arte não se comporta nesses termos. Ademais, é possível questionar até que ponto uma peça de trabalho científico não tem a mesma qualidade de elegância que a de outra peça, com qualidade e complexidade semelhantes. Em relação a dois poemas, ou duas peças musicais, torna-se clara a particularidade de cada elegância (Barzun, 1974). Determo-nos perante (ou em torno de) uma obra específica revela muito mais sobre a essência da arte do que falar de princípios da arte em traços gerais, ou tentar abarcá-la em categorias apriorísticas<sup>13</sup>. A arte enquanto instituição não tem teoria, apenas um corpo de crenças (e interesses) que circunda a produção e a aceitação da arte. Essas discussões sobre e críticas de arte são perfeitamente fúteis e provocam ainda mais confusões do que as próprias produções artísticas, a ponto de o trabalho artístico já ser retroalimentado por elas<sup>14</sup>. Barzun (1974) compara o ambiente de opiniões e de discursos acerca de arte a uma *babel de argumentos* sobre o valor e a necessidade da arte (como se a arte precisasse de nós para tal tarefa). As discussões sobre o que é arte e o que não é arte levam-nos sistematicamente a conjecturas circulares, tautologias, conversas exclusivistas e partidárias. Tal como escreveu Morton Feldman:

A procura pela arte, frequentemente, tem sido outra máscara para a procura de conhecimento. Outra tentativa de alcançar o céu com factos. Desde a Torre de Babel que esta tentativa tem falhado. Tu não podes alcançar o céu com conhecimento, não podes alcançá-lo com ideias (...). (Feldman, 2000, p. 31)<sup>15</sup>

A fim de evitar este deslize, um conceito-chave que se tornou extremamente útil ao longo do caminho, foi o de *acoustemology*, termo cunhado, em 1992, por Steven Feld.

<sup>12</sup> Plural, aqui, é adjetivo correspondente ao nome pluralidade, e não tem qualquer conotação de pluralismo. T. S. Eliot (1976) escreveu sobre a necessidade de uma *ecologia de culturas* dentro de uma sociedade, porque era nessa diferenciação que se mantinham os fundamentos de uma tradição viva, sem resvalar para radicalismos liberais, ou de outra índole.

<sup>13</sup> Definir a arte no mesmo sentido que Pessoa procura definir uma espiral: "(...) um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstrata. Buscarei o concreto e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma" (Pessoa, 2014, pp. 118-119).

<sup>14</sup> Wittgenstein, seguindo o seu princípio do clareza do particular, sugere um método eficaz para chegar à definição de categorias indefiníveis *a priori*, como o *belo* e o *bom*: "Se digo que A tem os olhos bonitos, alguém pode perguntar-me: o que é que há de bonito nos olhos de A? E eu talvez responda: a forma amendoada, as pestanas compridas, as pálpebras delicadas. O que é que estes olhos têm em comum com uma igreja gótica que também considero bela? Deveria dizer que me provocam uma impressão semelhante? E se dissesse que em ambos os casos as minhas mãos se sentem tentadas a desenhá-los? Isso seria, de qualquer maneira, uma definição restrita do belo.

Será muitas vezes possível dizer: procura motivos para chamares «belo» ou «bom» a algo e a gramática peculiar da palavra «bom» tornar-se-á, neste caso, evidente" (Wittgenstein, 2019, p. 54).

<sup>15</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "The search for art, all too often, has been another mask for the search for knowledge. Another attempt to reach heaven with facts. Since the Tower of Babel, this attempt has failed. You can't reach heaven with knowledge, you can't reach it with ideas (...)" (Feldman, 2000, p. 31).

*Acoustemology*, amálgama de acústica com epistemologia, evoca a ontologia do ponto de vista relacional, de que “a existência substancial nunca é anterior à relacionalidade” (Feld, 2015, p.2). Noutras palavras, o encontro é o *início*, assim como uma mãe é abrigo e relação simultâneos, para um filho que está no ventre. Neste sentido, obtemos um conhecimento mais contextualizado, baseado no conhecimento experiencial, e por isso, particular. No artigo de 2015, Feld explica que:

Conhecer através de relações obriga a que alguém não “adquirir” simplesmente conhecimento, mas, antes, que conheça através de um processo de participação e reflexão cumulativo e iterativo. Isto assim é, independentemente do conhecimento ser moldado pela percepção direta, memória, dedução, transmissão, ou resolução de problema. (Feld, 2015, p. 14)<sup>16</sup>

Feld também explica que a *acoustemology* é arraigada na assunção básica de que a vida é partilhada na relação com os outros com inúmeras fontes de ação que são amplamente humanas, não-humanas, viventes, não-viventes, orgânicas ou tecnológicas. Esta forma de nos relacionarmos é, ao mesmo tempo, uma condição de habitar rotineira e que produz consciência de modos de responsividade acústica, de formas de ouvir e de ressoar à presença (Feld, 2015, p. 15).

Considero esta abertura um modo de ser essencial para a minha atividade enquanto compositor, que trago também para a escrita. É neste processo de estar-à-escuta que surgem as pérolas a que me referia no início deste caminho. No entanto, (e mais uma vez, purificando-me dos tiques pós-modernos), como escreve Umberto Eco:

Uma constelação é um elemento de ordem: portanto a poética da abertura, ainda que implique na pesquisa de uma fonte de mensagens possíveis provida de uma certa desordem, procura contudo realizar essa condição sem renunciar à transmissão de uma mensagem organizada (...). (Eco, 1991, p. 127)

Os primeiros esboços para a escrita desta dissertação foram através de *hypomnemata*<sup>17</sup>, precisamente para que na escrita, enquanto forma de guardar a leitura e a

---

<sup>16</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Knowing through relations insists that one does not simply “acquire” knowledge but, rather, that one knows through an ongoing cumulative and interactive process of participation and reflection. This is so whether knowledge is shaped by direct perception, memory, deduction, transmission, or problem solving” (Feld, 2015, p. 14).

<sup>17</sup> *Hypomnemata* é o que Michel Foucault chama de forma de escrita *etopoiética*, isto é, uma prática pessoal para reativar o conhecimento, avivar a memória para determinados princípios, refletir sobre eles, assimilá-los, de forma a incorporar esses princípios e se efetivem na ação humana. “Transformação da verdade em *ethos*” (Foucault, 1983). Este género de escrita, assim como a correspondência, surgiu no tempo da igreja primitiva, entre os séculos I e II, como formas de evitar pecar e de tomar consciência dos pensamentos pecaminosos. Concretamente, são livros de relatos ou um conjunto de notas individuais que servem como auxiliares de memória, desde citações,

memória da leitura, pudesse formar uma constelação, mas que é uma constelação reflexo de um pensamento disciplinado (*askesis*) e auto-hermenêutico. Na composição, a minha preocupação é semelhante—um trabalho cuidadoso de percepção direta, cumulativo e iterativo (eu, primeiramente no lugar do ouvinte), para que o ouvinte possa ser guiado e o discurso musical possa ser efetivo. A inteligibilidade é uma preocupação cada vez mais crescente em tudo o que produzo.

Neste sentido, nem todas as relações que estabelecemos são de igual importância. Chamam-nos à atenção apenas determinadas relações, ou seja, atribuímos mais valor a certas relações que a outras—esse é um trabalho que deixamos que o coração faça<sup>18</sup>. O artista, (principalmente o artista), “promove *ligações raras*, ligações que surpreendam” (Tavares, 2013, p. 61). Tarkovsky diria simplesmente: ligações poéticas<sup>19</sup>. Na minha procura pessoal por essas ligações, não me movo sem uma terra firme, ou, na terminologia moderna, uma mundividência.<sup>20</sup> No cristianismo, as relações são de extrema importância, e são elas o elemento fundamental da Trindade<sup>21</sup>. Como escreve Walter

---

excertos de livros, relatos de episódios que se testemunharam na primeira pessoa ou reflexões avulsas. O objetivo é acumular riqueza de pensamento, de leitura e de vivências para que se possa posteriormente lá regressar e meditar nessa riqueza.

<sup>18</sup> O coração como centro religioso do ser humano, discorrerei sobre isto mais à frente. Por ora, o seguinte versículo é adequado: “O homem bom do bom tesouro do coração tira o bem, e o mau do mau tesouro tira o mal; porque a boca fala do que está cheio o coração” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Lucas 6:45).

<sup>19</sup> “Through *poetic connections* feeling is heightened and the spectator is made more active. He becomes a participant in the process of discovering life, unsupported by ready-made deductions from the plot or ineluctable pointers by the author. He has at his disposal only what helps to penetrate to the deeper meaning of the complex phenomena represented in front of him. Complexities of thought and poetic visions of the world do not have to be thrust into the framework of the patently obvious. The usual logic, that of linear sequentiality, is uncomfortably like the proof of a geometry theorem. As a method it is incomparably less fruitful artistically than the possibilities opened up by associative linking, which allows for an affective as well as a rational appraisal.” (Tarkovsky, 1986, p. 20)

<sup>20</sup> Um termo que uso com pinça, pois está muito veiculado a um ideal universalista, teosofista e pluralista. A observação de Heidegger, a este respeito, é de extrema pertinência: “Um quinto fenômeno da modernidade é a desdivinização. Esta expressão não visa a simples eliminação dos deuses, o ateísmo grosseiro. A desdivinização é o duplice processo de, por um lado, a imagem do mundo se cristianizar, na medida em que o fundamento do mundo é estabelecido como o infinito, o incondicionado, o absoluto, e, por outro lado, o cristianismo transformar a sua cristianidade numa mundividência (a mundividência cristã) e, deste modo, se modernizar. A desdivinização é o estado de ausência de decisão sobre o deus e os deuses. Ao cristianismo cabe a maior parte no seu despontar. Mas a desdivinização não só não exclui a religiosidade, como é até só através dela que a relação aos deuses se transforma na vivência religiosa. Ao chegar-se aqui, é porque os deuses fugiram. O vazio que surgiu é substituído pela investigação historiográfica e psicológica do mito” (Heidegger, 2002, p. 98). Para se compreender melhor a forma como pretendo usar esta terminologia, consultar (Naugle, 2002), uma verdadeira *tour de force* sobre o assunto. A partir do momento em que é produzido pensamento, a mundividência torna-se um antídoto a “livres-pensadores”, como Ihes chama Chesterton (2008).

<sup>21</sup> Walter Kasper escreve, com profunda sabedoria, que a história do pensamento moderno não só é a história da destruição da confissão trinitária como também a história das várias tentativas de reconstruir a doutrina da Trindade (Kasper, 2012). Aqui está a possibilidade de, mais do que uma história do conceito da Trindade, uma narrativa histórica a partir da Trindade. Não haja dúvida de que as filosofias mais robustas são tendencialmente triádicas, como é o caso em Aristóteles (*logos, pathos e ethos*; diz do três que é o número da completude), Platão (a *verdade, o belo e o bom*; além de acreditar que os blocos básicos de construção do mundo eram os vários tipos de superfícies triangulares), ou mais recentemente em Donald Davidson (*objetivo, subjetivo, intersubjetivo*) e Karl Popper (*mundo 1, mundo 2, mundo 3*). Todas elas mais imperfeitas e mais reducionistas, quando comparadas com a doutrina da Trindade. Como refere Kasper, esquemas que envolvem três partes aparecem sempre que a realidade resiste à necessidade inata do espírito humano para a unidade. Chesterton dizia que “Se estamos particularmente interessados em vincar a ideia do equilíbrio generoso contra a ideia da horrenda aristocracia, seremos instintivamente trinitários, e não unitários” (Chesterton, 2008, p. 202). A Trindade é, portanto, a mais simples e também a mais perfeita forma de pluralidade: é uma pluralidade organizada e uma unidade na multiplicidade. (Início, meio e fim. Passado, presente e futuro.) Em livros da filosofia da arte predomina o pensamento em três partes irreduzivelmente diferentes e interdependentes. De uma forma muito consciente na obra *The Mind of the Maker*, de Dorothy Sayers. De uma forma dissimulada no primeiro parágrafo de *A Origem da Obra de Arte*, de Heidegger: “‘Origem’ significa aqui aquilo a partir do qual e pelo qual algo é aquilo que é e como é. Aquilo que algo é, [sendo] como é, chamamos a sua essência [*Wesen*]. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte pergunta pela proveniência da sua essência. De acordo com a concepção habitual, a obra tem origem a partir da e pela actividade do artista. Contudo, aquilo que o artista é, é-o por meio de quê e a partir de quê? Pela obra; pois, que uma obra honre o mestre significa: só a obra permite ao artista surgir como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Não obstante, nenhum dos dois porta, por si só, o outro. Em cada caso, o artista e a obra são, em si [mesmos] e na sua relação recíproca, mediante um terceiro [termo], que é o primeiro, sendo por ele [e] a partir dele que o artista e a obra de arte adquirem o seu nome - mediante a arte” (Heidegger, 2002, pp. 7-8). A proveniência da essência do artista é através da obra, a proveniência da essência da obra é através do artista, e a proveniência de ambos é através da arte—eis aqui em evidência a relação quase-trinitária do pensamento Heidegger em matérias de arte. *Grosso modo*, a arte poderá corresponder ao Pai, o artista ao Filho e a obra ao Espírito Santo. No entanto,

Kasper:

A afirmação de que as distinções em Deus estão na forma de relações é de fundamental importância porque representa uma ruptura com um tipo de pensamento unilateralmente substancialista. A palavra final pertence, não à substância estática, ao divino autocontido, mas ao ser-de-outro e ao ser-para-outro. No mundo criado relações pressupõem substância. Relações são essenciais para a autorrealização plena do ser; elas não esgotam a realidade do ser. Um ser humano é e permanece um ser humano mesmo se egoicamente se fecha em si mesmo contra as relações com outros; na verdade ele pode não ser visto como um ser relacional que tem significado e valor apenas na medida em que existe para outros e para o todo, uma vez que a pessoa humana tem valor e dignidade em si mesma. (Kasper, 2012, Part Three, II, 2, (a), para. 10)<sup>22</sup>

Logo, prontamente, o cristianismo recusa-se a aceitar qualquer ontologia monista ou panteísta, como a de Parmênides ou de Spinoza. Deus é uma comunidade (comunidade) de uma Pessoa só. A afirmação de que pessoas são relações é, como disse, uma afirmação sobre a trindade de Deus, mas daí seguem conclusões importantes a respeito do homem como *imago dei* (imagem e semelhança de Deus). São estas: que o homem não é autossuficiente em si (substância), nem tampouco um indivíduo autônomo para si (sujeito), mas um ser de Deus e para Deus, conseqüentemente de outros seres humanos e para outros seres humanos. O homem vive humanamente nas relações Eu-Tu-Nós. Por fim, o amor<sup>23</sup> (ἀγάπη, *agapē*) prova o significado do seu ser (Kasper, 2012).

Poderão perguntar qual a necessidade de enunciar os fundamentos cristãos para a importância que as relações têm no meu pensamento e no meu processo de composição e não me cingir, então, ao conceito de *acoustemology*. A primeira razão é, e como já

---

na Trindade não haverá relação causal, em que Filho e Espírito Santo são proveniência do Pai, senão que as três pessoas são um em essência (como os três homens/anjos que aparecem a Abraão em Gênesis 18, representados na ilustre iconografia de Andrei Rublev (Троица-Troitsa-Trindade). Para terminar: na música, como refere Douglas R. Hofstadter: "(...) music has three major dimensions of structure (melody, harmony, rhythm); each of which can be further divided into small-scale, intermediate, and overall aspects. Now in each of these dimensions, there is a certain amount of complexity which our minds can handle before boggling; clearly a composer takes into account, mostly unconsciously, when writing a piece" (Hofstadter, 1999, p. 175).

<sup>22</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: "The statement that the distinctions in God are in the form of relations is of fundamental importance because it represents a break-away from a one-sidedly substantialist type of thought. The final word belongs not to the static substance, the divine self-containment, but to being-from-another and being-for-another. In the created world relations presuppose substance. Relations are essential only to the full self-realization of the being; they do not exhaust the reality of the being. A human being is and remains a human being even if he selfishly closes himself against relations with others; in fact he may not be regarded exclusively as a relational being that has meaning and value only to the extent that it exists for others and for the whole, since the human person has value and dignity in himself." (Kasper, 2012, Part Three, II Exposition of the Doctrine of the Trinity, 2. Basic concepts of the doctrine of the Trinity, (a) The classical basic concepts, para. 10).

<sup>23</sup> "A crença na existência de outros seres humanos como tal é amor" (Weil, 2004, p. 57).

disse anteriormente, estou comprometido com a busca da verdade<sup>24</sup>. Para a segunda razão invoco Chesterton, a quem se fez uma questão idêntica: “(...) não poderia ficar com as verdades e esquecer as doutrinas?” (Chesterton, 2008, p. 202), isto é: não podemos apenas “pegar no miolo e deixar a noz”? (Chesterton, 2008, p. 203). Chesterton responde: “A (...) resposta consiste simplesmente em declarar que sou um racionalista. Que gosto de ter uma justificação intelectual para as minhas intuições. Se trato o homem como um ser caído, convém-me, do ponto de vista intelectual, estar convencido de que o homem caiu” (Chesterton, 2008, p. 203). Da mesma forma, se trato o homem como um ser não autossuficiente nem autónomo e, por isso, essencialmente relacional, é importante, por questões de honestidade intelectual, afirmar que fomos criados à imagem e semelhança de Deus. Mas isto pode ferir a subjetividade dos espectadores.

É nesta base que me tento mover quando me relaciono de forma “acustemológica” com o mundo. As peças que escrevo não são caminhos lineares, nem são o resultado final de um corpo teórico qualquer. As peças acompanham-me como sombras e esperam que eu encontre as soluções para elas nas conversas com amigos, nos livros que leio, nas percepções e sensações que adquiero nas várias relações que significo como surpreendentes. No fundo, a procura acontece no campo do sensível e na poética da minha experiência quotidiana. Por isso, cada peça é uma tenda de memórias de tais relações. Essa foi uma das motivações que me levou a distribuir parte dos capítulos desta dissertação pelas peças que desenvolvi durante este mestrado.

Para condensar, numa expressão, aquilo que tento fazer enquanto compositor é, a saber: *traduzir o enigma*<sup>25</sup> da vida. Feldman dizia: “(...) não gosto de variação, prefiro tradução”<sup>26</sup>. Procurou essa tradução quando se quis encontrar pessoalmente com Samuel Beckett para tentar descobrir como ele trabalhava. Descobriu que Beckett escrevia uma frase em francês, a seguinte em inglês e em seguida traduzia a frase em inglês para francês (Feldman, 2000). É claro que pudemos logo dizer que, quando Feldman se refere a tradução, está a falar do *métier* específico de Beckett. Mas quando Feldman toma para si esse método de tradução como dele, ele está a *traduzir* o método de tradução para o seu próprio *métier*. Ou seja, ele colocou-se no lugar de Beckett, não enquanto Feldman, mas enquanto Beckett, para a seguir poder ser o Feldman como se fosse o

---

<sup>24</sup> Acredito que tal é imprescindível no trabalho de qualquer artista pelo que diz Tarkovsky: “(...) unless there is an organic link between the subjective impressions of the author and his objective representation of reality, he will not achieve even superficial credibility, let alone authenticity and inner truth.” (Tarkovsky, 1986, p. 21)

<sup>25</sup> “As reflexões anteriores têm que ver com o enigma da arte, enigma que a arte é em si mesma. Estamos longe de pretender deslindar o enigma. A nossa tarefa consiste em ver o enigma” (Heidegger, 2002, p. 85).

<sup>26</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “(...) I don't like variation, I prefer translation” (Feldman, 2000, p. 194).

Beckett. E é claro que, só o colocar-se no lugar de Beckett enquanto Beckett já é um ato de fé, o conhecê-lo como ele se conhece. E ao mesmo tempo, Beckett reflete o que Feldman é, atua como espelho—Feldman conhece-se como Beckett o conhece.<sup>27</sup>

A tradução, como eu a entendo, não é um processo de imitação (no sentido mais arcaico de *mimesis*), mas também não é um trabalho original (no sentido da obra de gênio, ou de *sujeito autocrático*, como lhe chama Heidegger (2002)). É sim, ser genuíno no sentido de ser fiel à origem da experiência que se gerou na relação “acustemológica”. Quando se é genuíno, isto é, quando se é “fiel à vivacidade da experiência”<sup>28</sup>, o artista saberá—com mais clareza que ninguém—quais os meios a usar para concretizar a obra. Como critica Feldman, os imitadores estão interessados não no que o artista fez, mas nos meios que ele usou para o fazer.<sup>29</sup> É nesse momento que o ofício emerge como um absoluto, uma posição autoritária que se divorcia do impulso criativo que originou a obra (Feldman, 2000). Essa é a essência de todos os -ismos, do estilo, de categorias que interessam à Cultura, e não à Arte. É dessa tentação que eu tento fugir.

O fragmento não vem da inquietude, mas de haver pérolas que se sustentam pela sua beleza singular, que são recebidas como uma unidade e que correm o risco de se esvaír num processo posterior de cálculo e abstração. Um texto de dissertação tende a fazer-me pensar de forma anabólica—fragmentação de uma molécula complexa em moléculas mais simples. Mas se a arte consiste em preservar a singularidade da experiência, em conservar energia sem a dissipar, em devolver à realidade a sua complexidade, tal exige que tenhamos um pensamento catabólico, de convergência.

---

<sup>27</sup> “(...) in real life perfect communication is possible, and is not infrequent. It proceeds without elaborate definitions or provisos or escape clauses. People are even capable of saying: 'I don't like the way you are putting it, but I agree with what you mean.' This is highly significant. There can be a 'meeting of minds', for which the words and gestures are little more than an invitation. Words, gestures, intonation: these can be one of two things (or even a bit of each) - computer language, or an invitation to two 'computer programmers' to get together. If we cannot achieve a real 'meeting of minds' with the people nearest to us in our daily lives, our existence becomes an agony and a disaster. In order to achieve it, I must be able to gain knowledge of what it is like to be 'you'; and 'you' must be able to gain knowledge of what it is like to be me.” (Schumacher, 1978, p. 97).

<sup>28</sup> “Being truthful to the vividness of experience”, na feliz expressão de (Penha, 2019).

<sup>29</sup> Mais uma vez medito nisto: o compositor é o compositor e a sua circunstância. Preciso de lutar contra a tentação de ver as coisas como substâncias autossuficientes. Como se queixa Feldman, em relação aos artistas que, sarcasticamente, chama de “profissionais”: “The atmosphere of a work of art, what surrounds it, that “place” in which it exists — all this is thought a lesser thing, charming but not essential. Professionals insist on essentials. They concentrate on the things that make art.” (Feldman, 2000, p. 23).

*(encontrei um cabelo que deixaste no meu casaco há muitos dias, há tantos quantos os que não te vejo. passo a tarde a arrastar-me na cama para ir acompanhando o sol que se escapa pela janela. essa luz incide na extensão do teu corpo como um abraço. sei que se o partir há algo nele que desaparece. elementos inexistentes nessa substância, só íntegra no que és. há algo belo num cabelo que se desprende. há algo de violento num cabelo que parte. o cabelo sai de ti mas é inteiro. o cabelo parte na minha mão e morre.)*

O instante é mais assustador que a eternidade, para um cristão. O instante é a oportunidade, é o lugar da decisão<sup>30</sup>. Mas, paradoxalmente, a eternidade é o verdadeiro lugar do cristão. Daqui se associa a figura do cristão a um estrangeiro e um peregrino neste mundo. O cristão tem um caminho para percorrer e prepara-se para se encontrar “face a face” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Coríntios 13:12).

Muitas das grandes tradições têm a ideia de “o caminho” no seu cerne: os ensinamentos chineses do Taoísmo, cuja etimologia é *tao*, que significa “o caminho”; os ensinamentos de Buda são chamados de “O Caminho do Meio”; e Jesus Cristo declara: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida” (Schumacher, 1978, p. 79). Da mesma forma, Heidegger escolheu, como mote para a edição da sua obra completa (*Gesamtausgabe*, edição iniciada ainda em vida do autor)—*Wege, nicht Werke*—“caminhos, não obras<sup>31</sup>” (Heidegger, 1992, p. xiii). O que se quer por em evidência é que o texto não é uma obra-monumento, com uma partida e uma meta já engendradas, mas uma *maneira de pensar* (*Denkweise*, o duplo sentido perde-se em português). “Caminhos de reflexão que estão em constante mudança, de acordo com a estação do caminho em que a viagem começa, de acordo com a distância que é percorrida ao longo do caminho e com a visão que se abre durante o percurso para aquilo que é digno de questionamento” (Martin Heidegger, citado em Wrathall, 2010)<sup>32</sup>. Mas antes da visão estar aberta, i.e., antes de o caminho se revelar a nós, já estamos no meio da floresta (o equivalente a *Verfall*, na metafísica existencialista de Ser e Tempo). Como explica George Steiner:

Antes mesmo de o caminho ter começado propriamente a revelar-se a nós, fomos lançados para o centro. Estamos na *Lichtung*<sup>33</sup>, ou clareira, na parte mais recôndita da floresta. (...) “Ser” e “ente” são o pivot, o núcleo da “obscuridade iluminada” a que conduz cada caminho, qualquer que seja o seu ponto de partida no interior da ampla esfera da obra de Heidegger. (Steiner, 2013, p. 68)

Aqui o peregrino caminha, não em direção ao encontro com Deus, mas em direção à *casa do ser*. Mas não serão essas duas peregrinações, duas formas diferentes de

<sup>30</sup> “Agostinho chega a falar de «memória do presente», não para brincar aos paradoxos, mas para firmar a preeminência da atenção, acentuando assim que ela é o coração da memória, isto é, o espírito humano.” (Molder, 2019, p. 99).

<sup>31</sup> “A sua repetida convicção de que o empreendimento da filosofia é o de uma peregrinação em direção a, de que a viagem já envolve dentro de si o que podemos apreender do seu cumprimento, representa um símile exacto da viagem do homem e do esforço religioso-meditacional para chegar à transcendência” (Steiner, 2013, p. 103).

<sup>32</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “The ways of reflection constantly are changing, according to the station along the way at which the journey begins, according to the distance along the way that it traverses, according to the vision that opens up while underway into what is question worthy.” (Martin Heidegger, citado em Wrathall, 2010).

<sup>33</sup> “No meio do ente no seu todo, está a ser um lugar aberto. É urna clareira [*Lichtung*]. Pensada a partir do ente, é sendo mais do que o ente. Por consequência, este meio aberto não está envolvido pelo ente — é sim o próprio meio clareante que circunda o ente, como o nada, que mal conhecemos.” (Heidegger, 2002, p. 52-53).

regresso? Senão, vejamos no exemplo de Agostinho de Hipona. A “clareira” é bastante diferente da de Heidegger, conforme o Livro Oito das Confissões (o Livro Sete intitula-se, nem de propósito, “A Caminho de Deus”), no qual relata a sua conversão:

As vossas palavras tinham-se gravado no íntimo do meu coração. Vós cercáveis-me de todos os lados. Tinha a certeza de que a vossa vida era eterna, apesar de só a ter visto «em enigma e como num espelho». Toda a dúvida sobre a substância incorruptível me fora resolvida, ao ver que dela provém toda a substância. Desejava... não digo estar mais perto de Vós, mas mais firme em Vós. Tudo vacilava, porém na minha vida temporal e o meu coração precisava de ser limpo do antigo fermento. O verdadeiro caminho, que é o Salvador, encantava-me, mas ainda me repugnava enveredar por seus estreitos desfiladeiros. (Agostinho, 2018, pp. 265-266)

O que percebemos é que Agostinho estava persuadido, estava perto de Deus, mas não estava firme na verdade. Agostinho estava na abertura, na *Aleteia*, no sentido heideggeriano, na verdade, mas faltava-lhe a *Aleteia* no sentido do Novo Testamento, no sentido hebraico do termo—*Emeth*<sup>34</sup>—de fidelidade (Houston, 1979b). A metáfora do caminho volta a aparecer: verdadeiro, mas constituído por “estreitos desfiladeiros”. Agostinho está num tremendo paradoxo, algo o impede de seguir por um caminho que o encanta e o repugna ao mesmo tempo. Num outro momento deste relato, Agostinho compara o seu estado à parábola da pérola<sup>35</sup>, dizendo que:

Já encontrara a «pérola preciosa» que devia comprar, depois de vender tudo o que possuía. Mas duvidava ainda. (Agostinho, 2018, p. 268)

Quando encontrou a pérola, algo lhe disse que esse encontro fortuito não era suficiente, i.e., a confiança na verdade do cristianismo não era suficiente para a sua conversão. Deixá-la ostracizada também não era solução, porque a verdade se apresentava como uma revelação. Os ídolos de Agostinho são conhecidos: a ambição desmedida e o seu

<sup>34</sup> *Emeth*, a palavra para “verdade” no hebraico, cuja raiz etimológica significa “estar firme” (Houston, 1979b), do verbo hebraico *amam* (suportar e tornar firme) (Becker, Jors & Block, 2015). Nas 125 ocorrências da palavra no Antigo Testamento, aparece como celebração de que podemos ter plena confiança em andar no mundo de Deus com Ele, a par e passo. Várias vezes, a palavra aparece acoplada a *Hesed*, significado a fidelidade de Deus, de um pacto que não é quebrado. Expressar o que Deus é, é viver em veracidade e integridade, andar retamente (cf. I Reis 2:4, I Reis 3:6, Salmo 23:3,10, Salmo 61:7, Salmo 69:13, Salmo 85:10, Salmo 108:4, Salmo 115:1) (Houston, 1979b). Deus provou, através das suas ações, que as suas promessas eram verdadeiras. Logo, agir de acordo com a verdade é a essência de *Emeth*. Esta é a grande diferença entre a verdade em Heidegger e a Verdade bíblica: Heidegger adverte-nos a sermos os “pastores do ser”, a guardar a verdade na abertura do ser e continuar a seguir um caminho mal iluminado; ao passo que a Bíblia adverte-nos a sermos do Pastor, guardados pela Verdade.

<sup>35</sup> “O reino dos céus é também semelhante a um que negocia e procura boas pérolas; e, tendo achado uma pérola de grande valor, vende tudo o que possui e a compra” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Mateus 13:45,46).

desejo sexual<sup>36</sup>. Sob esse fardo, Agostinho vivia em constante frustração e ansiedade. No final do Livro Oito, depois de várias visitas a amigos e das várias batalhas travadas no seu coração, Agostinho, por fim, dá o primeiro passo. Ele ouviu uma voz que dizia “Toma e lê. Toma e lê” (Agostinho, 2018, p. 299), cuidando que abrisse o livro das Epístolas de Paulo e lesse o primeiro capítulo que encontrasse. A passagem era em Romanos 13:13, passagem essa que tocava em todos os pontos sensíveis da vida de Agostinho. Ele descreve o momento como tendo-lhe penetrado “no coração, uma luz serena e todas as trevas da dúvida fugiram”. David Egan faz uma observação muito acertada: “Agostinho apresenta o seu momento de conversão, não como uma conquista cognitiva, ou até mesmo espiritual—ele não passa a acreditar, a saber ou, de outra forma, apreender algo novo para o qual estava cego anteriormente—mas como uma renúncia a algo (...), ele não é agraciado com uma nova verdade, mas é liberto dos fardos que o impediam de aceitar que já estava a viver na luz da verdade de Deus”<sup>37</sup>. Aqui está a chave daquilo que compreendo como verdade no sentido mais profundo, no sentido de um encontro com a transcendência que conduz à liberdade. Todo o passado de Agostinho tinha sido um desvio. O seu caminho é o caminho de regresso.

George Steiner, no brilhante livro (Steiner, 2013) que escreveu sobre Heidegger, descreve-nos a sua conversão *sui generis* da seguinte forma:

No coração das trevas, ei-lo que depara, de novo, com os antigos deuses. Daí a viragem, de um fascínio inexaurível por si só, na direção da poesia, das artes, na sequência do que o próprio Heidegger parece ter reconhecido como uma derrota fundamental, não simplesmente política, mas também filosófica. Num movimento que é quase o de Schelling e do esteticismo filosófico (na esteira de Nietzsche), Heidegger situa no *mysterium tremendum* da ode de Hölderlin, da pintura de Van Gogh, essa “alteridade” da presença absoluta, da auto-significação ontológica, à qual não pode atribuir um estatuto metafísico-teológico. Daí também, e mais enigmaticamente ainda, a viragem orientada para “os deuses”, para o Geviert (“quarteto”) das forças pagãs e ctónicas dos últimos escritos heideggerianos. Para o Heidegger tardio, o Ser é presenteidade na poesia, na arte em que cremos. Mas como pode aquilo que “cintila através” do canto do coro na *Antígona*, como pode aquilo que “se oculta e revela em si mesmo como o

<sup>36</sup> Para uma visão mais contemporânea e crítica do cristianismo severo de Agostinho, aconselho vivamente (Smith, 2019). As pp. 77-105 cobrem estes dois vícios agostinianos.

<sup>37</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Augustine figures his moment of conversion not as a cognitive, or even a spiritual, achievement—he does not come to believe, know, or otherwise apprehend something new that he had been blind to previously—but as relinquishing something (...), he is not bestowed with a new truth, but is rather disencumbered of the burdens that kept him from accepting that he was already living in the light of God’s truth” (Egan, 2019, p. 6).

verdadeiro Ser” nas botas do camponês pintadas por Van Gogh ser pensado, ser dito noutros termos que não os da transcendência? As palavras faltaram a Heidegger, que, num momento axial da sua vida e da sua obra, lhes faltou também. As simetrias da imanência são cruéis. (Steiner, 2013, p.26)

O projeto de vida de Heidegger, *grosso modo*, foi neste sentido de cingir toda a linguagem metafísica ao plano imanente<sup>38</sup>, para isso substituindo o termo tão dúbio e alvo de preconceitos e equívocos como “Deus”, por “ser”, simplesmente<sup>39</sup>. Heidegger criou uma meta-narrativa que idealizava a Grécia pré-platónica, assim como Nietzsche idealizava o Renascimento, e deixou-se seduzir por ela. O estatuto de verdade acabou sendo relativista e autocrático, simultaneamente. É conhecida a enigmática entrevista que Heidegger deu ao *Der Spiegel*<sup>40</sup> em que, quando confrontado com a pergunta se a filosofia podia ter alguma influência no mundo ou guiar o indivíduo ou o coletivo à ação, não só respondeu que a filosofia era impotente em produzir um efeito imediato no estado do mundo, como também que só um deus nos poderia salvar. Mas continuamos a erguer Babel, a querer transcender, mas adiando o sentido do enigma da vida. A querer ganhar o céu com as próprias ideias. A querer ver na poesia e nas obras de arte um reflexo, não de Deus, mas de nós mesmos. Como escreve Golgona Anghel:

Encontrámos as partes,  
 Mas ainda não o conjunto.  
 Falta-nos esta última força.  
 Falta-nos a esperança  
 Como uma espuma branca que nos proteja e nos una.  
 Procuramos esse sustento salutar:  
 Conviver,  
 Perseguidos por uma espécie de incontinência verbal (Anghel, 2017, p. 23)

<sup>38</sup> “In this work [Sein und Zeit], various ontological preconditions of Dasein’s existence are outlined, yet as many have noted, the condition of being-towards-God is absent. The framework set forth by Heidegger is confined to the realm of immanence. Nevertheless, Heidegger puts the Kierkegaardian notion of ‘the moment’ (“Augenblick” in his native German) to play. This is merely one example of Heidegger’s tendency to incorporate religious categories and models into his thought, strip them of their original content, and instill in them ontological content” (Herskowitz, 2014). O próprio termo *Dasein*, conceito seminal da filosofia de Heidegger, John D. Caputo defende que foi mais uma apropriação cristã: “The genuine concept of time requires the absential moment of futurity and having-been, which is preeminently characteristic of the temporality of Dasein—a Dasein that is clearly inspired by Kierkegaardian *Existenz*, i.e., Christian existence (...)” (Caputo, 1993, p. 12).

<sup>39</sup> “No entanto, pode haver outra abordagem ao núcleo tautológico da filosofia do Ser de Martin Heidegger. O *Sein ist Sein* e a rejeição da paráfrase ou da exposição lógica têm o seu exacto precedente na finalidade ontológica da teologia. Formalmente, como vimos, são o equivalente absoluto da enunciação-de-Si-Próprio e da definição-de-Si-Próprio da Divindade — *Eu sou aquela que sou* — e da recusa, tão total em Kant como no Antigo Testamento, de dissecar, de decompor analiticamente a unicidade transcendente do divino. Heidegger está decidido a pensar fora da teologia. Insiste no facto de que a sua ontologia fundamental é extrateológica, que não tem absolutamente nada a dizer-nos, nos dois sentidos, sobre a existência ou sobre os atributos de Deus. Contudo, segundo a minha própria experiência, o paradigma e expressão do Ser de Heidegger, do hiato ontológico entre Ser e entes, adapta-se em quase todas as circunstâncias à substituição de «Deus» pelo termo *Sein*. O que não prova que uma tal substituição esteja latente nos desígnios de Heidegger. Ele repudiá-la” (Steiner, 2013, pp. 194-195).

<sup>40</sup> Entrevista na íntegra pode ser lida em: <http://www.ditext.com/heidegger/interview.html>.

Mas para que não seja acusado de tal maleita, concluo estes primeiros passos, fazendo minhas as palavras de Wittgenstein:

O que aqui escrevo pode ser material fraco; bem, nesse caso não sou capaz de trazer à luz as coisas importantes e grandes. Mas ocultas nestas observações fracas estão grandes possibilidades. (Wittgenstein, 2019, p. 131-132)



## 2. á

O que fez o ouvido, acaso, não ouvirá?  
(Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Salmo 94:9a)

Começa Ruy Belo, no primeiro verso do poema *Quasi Flos*, por dizer que “A morte é a verdade e a verdade é a morte” (Belo, 2013, p. 31). É uma afirmação violenta, de quem vê o caminho a afunilar para um beco sem saída, sem nada para além desse esbarramento derradeiro. A cultura judaica não podia discordar mais desta frase. Para esta, a verdade e a morte são como os botões *on* e *off* da criação, respetivamente. Isso torna-se evidente na figura do golem (גולם): uma criatura criada artificialmente a partir de processos descritos no *Sefer Yetzirah*, de forma semelhante à narração bíblica da criação de Adão, através do pó. Portanto, o golem é antropomórfico, “feito de argila e visco” (Gershom Scholem, citado em Barthes, 2018, p. 262). Estas criaturas analfabetas, servas dos seus criadores e domésticas, evidentemente que não são mais que meras sombras da criação divina. Na testa têm escrito “Emeth” (אמת), que, como vimos, é a palavra hebraica para “Verdade” (ver nota 34). À medida que cresce e fica mais forte, o seu criador, receoso, tira-lhe a primeira letra de Emeth, voltando ao pó inerte. Como escreve Roland Barthes:

A verdade seria aquilo que, posto de lado, só deixaria a descoberto a morte (como se diz: a vida não valeria a pena ser vivida). Assim também com o nome de Golem: *Emeth* chamava-se Verdade; amputada de uma letra, fica *Meth* (morreu). (Barthes, 2018, p. 262)

O que falta dizer é que essa letra amputada é o *aleph* (א), a primeira letra do alfabeto hebraico<sup>41</sup>. Tem uma importância primordial no judaísmo e o estudo do seu simbolismo é um assunto predominante na literatura da Cabala. Grande parte dos Nomes Divinos têm o aleph como primeira letra e está presente no nome próprio de Adão (אדם). Em Génesis 2:7, quando é escrito que “Então, formou o SENHOR Deus ao homem do pó da terra e lhe soprou nas narinas o fôlego da vida, e o homem passou a ser alma

<sup>41</sup> Algo digno de nota é que a letra ת (tav), com que termina a palavra Emeth, é a última letra do alfabeto hebraico. Em várias passagens bíblicas é expresso o significado de Deus como o primeiro e o último (Isaías 41:4; 44:6; 48:12) ou o alfa e o ómega (Apocalipse 1:8; 22:13), sempre em referência direta ou indireta a Jesus Cristo. As letras aleph e tav juntas formam uma palavra—*et*—que tem uma função obtusa de indicar o objeto direto de um verbo, algo intraduzível para a maior parte dos idiomas. No primeiro verso da bíblia, em Génesis 1:1, essa fórmula aparece ligada a Deus (*Elohim*, curiosamente a forma plural de *Eloah*, mas que é entendido no singular). Quando no princípio do Evangelho de João é dito que “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, João 1:1), é como se o véu fosse retirado de uma vez por todas.

vivente<sup>42</sup>” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Génesis 2:7), “homem do pó da terra” é um jogo de palavras entre *adam* e *adamá*. *Adam* significa homem ou ser humano e *adamá* (אדמה) significa solo ou terra cultivável. Mas *adam*, em si mesma, é uma metáfora da criação do homem, pois a palavra é composta por *a* (א) + *dam* (דמ), sendo que *dam* significa *sangue* e o *aleph* é o princípio, o criador, o SENHOR Deus.<sup>43</sup> Desta forma, o homem é imagem de Deus, mas pertence ao solo, é criatura. É a partir desse momento que se gera o relacionamento entre criatura e criador. O momento da criação é o momento de solene separação<sup>44</sup>, através do ar soprado, do “fôlego da vida”<sup>45</sup>. Assim, quando o Golem perde o aleph—quando o homem é apenas sangue—perde Deus e concluímos, ao contrário do poeta, que a Verdade não é a morte, mas a Verdade sem Deus é a morte<sup>46</sup>.

Do ponto de vista sonoro, aleph é uma letra silenciosa. Como refere Gesenius:

De todos os guturais do hebraico, Aleph tem a pronúncia mais suave, sendo proferida com um ligeiro respirar da garganta ou dos pulmões, como o grego spiritus lenis e o francês *h* em *habit, homme* (...). (Gesenius, 1882, p.1)<sup>47</sup>

A própria forma como é pronunciada a letra é uma metáfora do próprio “fôlego da vida”. É possível dizer: de cada vez que ouço um sopro suave da tua boca<sup>48</sup>, ouço o som da

<sup>42</sup> Alma vivente é *néfesh hayah*. *Néfesh* é uma palavra que tem 755 ocorrências no Antigo Testamento e é traduzida por *psyché* no Novo Testamento cerca de 600 vezes. Designa a pessoa na sua totalidade, e também pode designar vida, criatura, pessoa, apetite, mente e garganta. No caso particular de Génesis 2:7 não se deve interpretar o substantivo no sentido metafísico-teológico que tendemos a dar à palavra *alma*. (Madureira, 2017, p. 209).

<sup>43</sup> O *aleph* frequentemente expressa o mistério inefável da unidade divina, como aliás a palavra derivada *aluph*, que significa Senhor ou Mestre, assim o confirma. (Parsons, n.d., para. 6). Borges refere que, na Cabala, tal letra significa a ilimitada e pura divindade e, também, é dito que a letra tem a forma de um homem que aponta o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior (Borges, 2011, p. 208). Vemos tudo como por espelho (ver página 11). A palavra em maiúsculas SENHOR expressa o tetragrama judaico YHWH, o nome especial que designa o Deus da aliança e que os judeus evitam pronunciar. Cf. (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, p. 20).

<sup>44</sup> Que o ato de criação seja uma separação, não significa que seja um abandono, uma condenação à liberdade, como é a visão de alguns existencialistas, nem tampouco uma condição de servidão, mas antes a distância que cria a possibilidade de relacionamento: “Ora, a frase original de todos os teísmos cristãos é a seguinte: Deus é um criador, como um artista é um criador. Um poeta está tão manifestamente separado da poesia que faz, que fala dela como daquela coisita que «deitou cá para fora». No próprio acto de a produzir, distanciou-se dela. Este princípio, segundo o qual toda a criação e procriação consiste numa separação, é pelo menos tão consistente ao longo do cosmo, como o princípio evolutivo segundo o qual todo o crescimento é um desenvolvimento. As mulheres separam-se dos filhos no próprio ato de os terem. Toda a criação é separação. O nascimento é uma despedida tão solene como a morte. O mais básico dos princípios filosóficos do cristianismo era o de que este divórcio presente no acto divino da criação (o mesmo que distancia o poeta do poema e a mãe do filho recém-nascido) era a descrição mais correcta do acto por meio do qual a energia absoluta criou o mundo. De acordo com a maior parte dos filósofos, ao criar o mundo, Deus escravizou-o. De acordo com o cristianismo, ao criar o mundo, Deus libertou-o” (Chesterton, 2008, pp. 109-110). A palavra que ainda não foi dita, é criação em potencial. No ato intencional de a proferir, é libertado o mundo, que passa a ser criado e que passa a ser um ente distinto do criador.

<sup>45</sup> A palavra hebraica que se traduz por *Espírito* também pode significar *vento, sopra* ou *fôlego*. (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, p. 18).

<sup>46</sup> “Aquele que tem o Filho tem a vida; aquele que não tem o Filho de Deus não tem a vida” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, I João 5:12).

<sup>47</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “Of all the Hebrew gutturals Aleph has the softest pronunciation, being uttered with a slight breathing from the throat or rather lungs, like the Greek spiritus lenis, and the French *h* in *habit, homme* (...)” (Gesenius, 1882, p.1).

<sup>48</sup> “Os céus por sua palavra se fizeram, e, pelo sopro de sua boca, o exército deles” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Salmos 33:6).

criação. O aleph hebraico e o alfa grego partilham as mesmas raízes e a vogal  $\alpha$ , de  $\alpha\lambda\theta\epsilon\iota\alpha$  (aleteia) é dita através de spiritus lenis (sopro ligeiro), tal como o aleph de  $\text{אמת}$  (Emeth). Ao alfa de aleteia, Heidegger atribui-lhe um significado mais profundo do que a gramática comum:

É claro que a “simples” asserção e repetição de que o significado literal de  $\alpha\lambda\theta\epsilon\iota\alpha$  é “o não-estar-encoberto” não nos vai dar aquilo que é simples. O não-estar-encoberto é o traço fundamental daquilo que já veio ao de cima e deixou o estar encoberto para trás. Este é o significado aqui de  $\alpha$ -, que só veio a ser classificado como alfa-privativo pela gramática fundada no pensamento grego tardio. (Heidegger, 1984, pp. 102-103)<sup>49</sup>

Assim o  $\alpha$ - ganha um lugar numa dinâmica de um processo<sup>50</sup> do que passa a estar presente perante nós e nos priva, isso sim, de cairmos no esquecimento e de cairmos em esquecimento. E, portanto, todo o entendimento de  $\alpha\lambda\theta\epsilon\iota\alpha$  apenas por oposição a  $\lambda\theta\eta$  é já não entender a sua essência, na medida em que *aleteia* (o não-estar-encoberto) é vivida diretamente como o que veio a aparecer, o que está presente. Esse processo dá-se através do questionamento primordial do ser, do espanto do pensamento que se encontra no fragmento de Heraclito:

Do que jamais mergulha, como alguém escaparia [λάθοι]? (Heráclito, 1996, p. 98)

Sendo que o que “jamais mergulha” é o pensamento que questiona as perguntas essenciais, que não calam. O foco do pensamento de Heidegger está no questionar e no deixar ser, uma atitude contemplativa e *passiva*, ao passo que a ênfase hebraica está no ato *ativo* de ouvir, e ouvir a Palavra<sup>51</sup> como sendo falada, respondendo perante ela— a única maneira de conhecer a Verdade é viver em Verdade (Houston 1979b). Ser verdadeiro é ser responsivo, então. Tal como o povo respondeu a Josué:

Ao SENHOR, nosso Deus, serviremos e obedeceremos à sua voz. (Bíblia de

<sup>49</sup> Traduzido da versão em língua inglesa e com auxílio do glossário de (Heidegger, 2002), comparando com o original em alemão: “Of course, “simple” assertion and repetition that the literal meaning of  $\alpha\lambda\theta\epsilon\iota\alpha$  is “unconcealment” will not give us what is simple. Unconcealment is the chief characteristic of that which has already come forward into appearance and has left concealment behind. That is the significance here of the  $\alpha$ -, which only came to be classified as the alpha-privative by a grammar based upon later Greek thought” (Heidegger, 1984, pp. 102-103).

<sup>50</sup> Na Grécia antiga, a palavra *aleteia* era usada no teatro para descrever o processo de lentamente puxar as cortinas de modo a revelar aquilo que estava escondido (Becker, Jors & Block, 2015).

<sup>51</sup> Romanos 10:17.

## Estudo Almeida, 1999, Josué 24:24)

Esta forma relacional subjacente à essência da Verdade está profundamente radicada na única afirmação que temos nas escrituras de como Deus criou todas as coisas, pela palavra do Seu poder. Os teólogos, na Idade Média, começaram a especular sobre duas teorias gerais da criação: a *Creatio ex nihilo* (criação a partir do nada) e a *Creatio per verbum* (criação pela palavra). Mas a criação a partir do nada vai dar a um beco sem saída teológico e que despistou muitos filósofos e teólogos para caminhos travessos, de confusão<sup>52</sup>. O *leitmotiv* bíblico é consistentemente, vez após vez, o inicialmente pronunciado em Genesis 1: todas as coisas foram criadas pela sua palavra, que ele falou e foi feito (Houston 1979b). Como escreve Jorge Luis Borges:

Para os Judeus, parecia óbvio haver um poder nas palavras. É esta a ideia por trás de todas essas histórias de talismãs, de Abracadabras — histórias que encontramos n'*As Mil e Uma Noites*. Liam no primeiro capítulo da Torah: «Deus disse “Faça-se luz” e fez-se luz.» Por isso parecia-lhes óbvio que a palavra «luz» dispõe de força suficiente para engendrar, para criar luz. (Borges, 2000, p. 64)

John Lennox sublinha esta ideia no Cristianismo:

E o Evangelho de João percebe isso exatamente quando diz: "No princípio era a Palavra. A Palavra já era. A Palavra é eterna". Esta é uma afirmação existente. E depois diz, "Todas as coisas" - não *foram feitas por Ele* (embora isso seja verdade) - diz, "Todas as coisas foram feitas através d'Ele e sem Ele nada veio ser o que veio a ser". Essa é uma afirmação existente. A (...) Palavra é primária, a física e a química são derivadas. É a Palavra antes de tudo o resto. (Lennox, 2016, p. 12)<sup>53</sup>

A Palavra dita, então, é o ato criador. Se para o ser humano "(Pronunciar uma palavra é como tocar uma tecla do piano da imaginação)"<sup>54</sup> (Wittgenstein, 2015, p. 176), para Deus fazê-lo é tocar uma tecla do piano da realidade. Embora, neste caso, melhor

<sup>52</sup> "Do todo nada (é) vazio; donde então algo sobreviria?" (Empédocles, 1996, p. 192).

<sup>53</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "And the Gospel of John gets that exactly when it says, "In the beginning was the Word. The Word already was. The Word is eternal." That is an existent statement. And then it says, "All things" – not were made by Him (although that is true) – It's, "All things were made through Him and without Him nothing came to be that came be." That's an existent statement. Mind the Word is primary, the physics and chemistry are derivative. It's the Word before everything else" (Lennox, 2016, p. 12).

<sup>54</sup> De qualquer das formas interrogo-me se será possível imaginar, sequer pensar, sem palavras. "encontrar uma palavra é encontrar um significado; criar uma palavra é encontrar um termo único para um significado parcialmente distribuído em outras palavras. Quem quer que duvide que a linguagem tenha esse poder, deve tentar a experiência de pensar sem palavras (Richard M. Weaver, citado em Madureira, 2017, p. 205).

metáfora seria tocando instrumento de sopro.

No conto de Jorge Luis Borges, o Aleph é um objeto que existe num canto de um sótão. Carlos Argentino Daneri, um poeta por quem Borges (o personagem) nutre uma muito moderada simpatia, é quem tem o Aleph e explica que é “(...) o lugar onde estão, sem se confundir, todos os lugares da orbe, visto de todos os ângulos.” (Borges, 2011, p. 202).<sup>55</sup> (Três centímetros que concentram todo o universo.) Noutra momento exclama sobre o objeto: “O microcosmo de alquimistas e cabalistas (...)!” (Borges, 2011, p. 203).<sup>56</sup> Borges é, então, convidado por Daneri a ver o Aleph. O momento da visão é descrito como uma epifania, num momento muito idêntico à imagem do *Øieblikket* (pisar de olhos) de Kierkegaard, em que o instante e a eternidade se intersejam (ver nota 9): “Cerrei os olhos, abri-os. Então vi o Aleph” (Borges, 2011, p. 204).<sup>57</sup> O Aleph não é o mesmo que o cosmo, é símbolo dos números transfinitos, em que essa parte não é menor que o todo, por isso Borges viu “(...) o Aleph, de todos os pontos, (...) no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra (...)” (Borges, 2011, p.207)<sup>58</sup>, como dois espelhos frente a frente, que se refletem um ao outro infinitamente. A certa altura, Borges tem vertigens e chora com a violência da experiência, porque ele pôde ter um vislumbre do segredo apenas conjeturável e que não está reservado a nenhum homem ver: “(...) o inconcebível universo” (Borges, 2011, p. 207).<sup>59</sup> A certa altura, na série de repetições anastróficas que enumeram as várias coisas que viu, escreve:

(...) vi intermináveis olhos imediatos escrutinando-me como um espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum deles me refletiu (...). (Borges, 2011, pp. 205-206)<sup>60</sup>

Porque quem vê da perspectiva do Aleph, não precisa de espelhos para se ver. Deus É o que É, como na auto proclamação da sarça ardente<sup>61</sup>. Mas o ser humano é aleph com

<sup>55</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “(...) el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, visto desde todos los ángulos” (Borges, 2011, p. 202).

<sup>56</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas (...)!” (Borges, 2011, p. 203).

<sup>57</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph” (Borges, 2011, p. 204).

<sup>58</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “(...) el Aleph, desde todos los puntos, (...) en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra (...)” (Borges, 2011, p.207).

<sup>59</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “(...) el inconcebible universo” (Borges, 2011, p.207).

<sup>60</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “(...) vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó (...)” (Borges, 2011, pp. 205-206).

<sup>61</sup> “Disse Deus a Moisés: EU SOU O QUE SOU” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Êxodo 3:14a). Sobre esta transcendência que desafia os limites do intelecto, fazendo-nos entrar na esfera da fé e os paralelismos com a questão do ser de Heidegger, Steiner observa que “Na dialética heideggeriana, A é definido como A num imperativo tautológico, que, conscientemente ou não, dá origem a uma formulação alternativa da autodefinição tautológica do transcendente que a Sarça Ardente proclama. O “eu sou o que sou”, ou “eu sou aquele que é” da Divindade Mosaica encontra um contra-eco exato nas definições heideggerianas do Ser enquanto Ser, na sua recusa tenaz de aceitar qualquer definição que disperse o Ser nos seres ou entes.” (George Steiner, 2013, p.24).

sangue, do pó da terra, *adamá*, foi feito para ter apenas uma perspetiva. Como confessa Borges no final do conto: “A nossa mente é porosa ao esquecimento (...)”<sup>62</sup>. Eu e a minha circunstância somos um enigma. O mundo é uma casa de espelhos.

Por isso eu, Yehuda Loew ben Bezaiel,  
gravei na tua frente os caracteres  
da morte e da verdade. Protege-os bem;  
e protege-te deles, se puderes.

Porque é de noite e estamos  
leitura e escritura,  
criador e criatura,  
na mesma inumerável voz.  
(Pina, 2012a, p. 73)

---

<sup>62</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “Nuestra mente es porosa para el olvido (...)” (Borges, 2011, p. 210).

### 3. Casa de Espelhos

Proponho que o leitor faça comigo um percurso por uma casa de espelhos. Nos reflexos poderemos refletir sobre o *caminho*. Entremos então, mas não nos detenhamos nos espelhos das experiências místicas de William S. Burroughs<sup>63</sup>, nem em catoptromancias que tais. Olhemos, antes, para o espelho mais polido (tanto de brilhante quanto de educado) de Clarice Lispector:

Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (Lispector, 2018, p. 13)<sup>64</sup>

Este fenómeno misterioso que acontece quando nos concentramos na nossa imagem em frente ao espelho por um tempo mais prolongado que o comum. Tal mirada<sup>65</sup> leva-nos a um estado de contemplação que parece ter laivos de metafísica. Quase como se tivéssemos a sensação da presença do *eu* através de *outro* que não o *eu*; ganhássemos uma perspetiva na terceira pessoa, como se a terceira pessoa ora fosse quem olha, ora quem é olhado. Mas é preciso, desde já, ter a consciência de que esse não é o verdadeiro *conhecemo-nos como somos conhecidos*. Dorothy L. Sayers (1987) observa algo que nos dá, desde logo, uma pista bem evidente a esse respeito: “(...) não podemos seguir o movimento dos nossos próprios olhos num espelho” (p. 114).<sup>66</sup> Quando muito, podemos ver os nossos olhos em várias posições em relação ao nosso corpo, mas é-nos inacessível testemunhar o trajeto de uma posição para outra. Sayers conclui, com esta observação, que a nossa ideia de nós mesmos está condenada a ser

<sup>63</sup> “(...) in Paris in 1958, Burroughs was enchanted. Enchanted with Gysin's views on the evil nature of women and the magical nature of the universe. And so enchanted with his attempts to revisit earlier lives by staring in a mirror without blinking for up to 24 hours that he tried it himself: Gysin saw 19th-century scientists and Asian chieftains; Burroughs just thought his fingers were dropping off” (Falconer, 2005).

<sup>64</sup> Lispector, no seu romance de referência *Perto do Coração Selvagem*, volta a evocar este fenómeno de um sentimento de exteriorização do ser face ao espelho: “Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva” (Lispector, 2015, ...O Banho..., para. 157).

<sup>65</sup> “O verbo mirar vem do «lat[im] miro,as,ãvi,ätum,äre, "espantar-se, admirar(-se), ver, olhar com espanto ou intensamente, fitar", pelo dep. mirãri»” (Marinheiro, 2009).

<sup>66</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “(...) we cannot follow the movement of our own eyes in a mirror” (Sayers, 1987, p. 114).

falsificada, uma vez que o que para outros é a parte mais dinâmica do nosso corpo, para nós parece-nos a mais teimosamente fixa (p. 114). Como (ainda Sayers) refere, “O olho é o instrumento pelo qual nós vemos tudo, e por essa razão é a única coisa que não podemos ver com verdade” (p. 114).<sup>67</sup> Partir do princípio que a nossa visão não muda é logo uma falsa partida.<sup>68</sup> A experiência de Lispector, que é contada com uma nitidez incomum, é concluída na afirmação espantada de que ela é. Mas esta “alegria de ser”, por mais verdadeira que possa ser, é incompleta e ilusória<sup>69</sup>. Ficamos apenas com um mistério escapista em relação à nossa condição. Como escreve E. F. Schumacher:

Toda a gente tem uma curiosidade muito natural a respeito de como se parece, de como soa e de que impressão causa nos outros. Mas (...) 'espelhos muito especiais' (...) não existem nesta terra, felizmente, talvez. Os choques que eles iriam administrar poderiam ser mais do que aquilo que poderíamos suportar. É sempre doloroso apercebermo-nos de que há realmente muito de errado consigo próprio, e possuímos muitos mecanismos para nos protegermos desta revelação. (Schumacher, 1978, p. 113)<sup>70</sup>

<sup>67</sup> A comparação que Sayers estabelece entre o olho e o espírito (não confundir com a obra de Merleau-Ponty) é espantosa: “The same thing is true of our Power of response to a book, or to anything else; incidentally, this is why books about the Holy Ghost are apt to be curiously difficult and unsatisfactory—we cannot really look at the movement of the Spirit, just because it is the Power by which we do the looking” (Sayers, 1987, p. 114). O Espírito é uma dimensão irreduzível da nossa existência, por ser tão penetrante em tudo o que existe. A forma como o livro sagrado nos descreve a ação do Espírito, no episódio da conversa de Jesus com Nicodemos, transporta-nos novamente para o som da criação: “O vento sopra onde quer, ouves a sua voz, mas não sabes donde vem, nem para onde vai; assim é todo o que é nascido do Espírito” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, João 3:8).

<sup>68</sup> No poema “O Espelho”, Manuel António Pina também se demora em frente a um. Mas a consciência da mutabilidade da visão, no caso, é aguda, a ponto de se dividir entre si e si mesmo. Esse mundo abre-se através de uma clareira a que chama “corrupta luz de infância” (Pina, 2012b, p. 113). Sendo corrupta, significa que não é de pura infância, é adulterada, i.e., tornada adulta. E o Pina-adulto já não se sabe reconhecer enquanto si próprio:

A corrupta luz da infância  
ilumina o rosto de um  
desconhecido, o meu rosto,  
e olha-o com olhos cegos.

Eu sou apenas  
esta voz de alguém,  
esta música que não vem de  
nenhum sítio, ouvindo-se a si mesma.

As palavras não chegam  
para levar-me onde, fora  
da infância, está alguma coisa:  
isto que quer falar

e vê e é visto.  
Não estou aqui, sonho  
(eu, também um sonho)  
fora de mim comigo.

Como me ouvirei?  
Como me reconhecerei?  
Poderei suportar o meu olhar  
quando me vir, confundir-me nele? (Pina, 2012b, p. 113)

<sup>69</sup> “Self-knowledge, to be healthy and complete, must consist of two parts - knowing my own inner world (...) and knowing myself as I am known by others (...). Without the latter, the former may indeed lead to the grossest and most destructive illusions” (Schumacher, 1978, p. 111).

<sup>70</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Everybody has a very natural curiosity with regard to what he looks like, what he sounds like and what impression he makes on others. But (...) 'very special mirrors' (...) do not exist on this earth, perhaps mercifully so. The shocks they would administer might be more than we could take. It is always painful to realise that there really is quite a lot wrong with oneself, and we possess many mechanisms to protect ourselves from this revelation” (Schumacher, 1978, p. 113).

Nós próprios nos defendemos da *tristeza de ser*. Pela minha experiência, chega-se a um ponto em que se torna insuportável continuar a olhar para mim refletido. A sensação é de pequenez, de finitude, de um certo pavor<sup>71</sup>; por vezes, de quase desmaio. É um confronto com o fim de nós mesmos, no espaço e no tempo. Mas esse confronto parece-me essencial. É nesse ponto que está o ontológico heideggeriano, a *Seinsfrage*<sup>72</sup> (questão de ser).

A forma como experienciamos o mundo através daquele que a arte abre pode ser mais genuína que a forma como experienciamos o mundo quando estamos imersos nele. Podemos estar de tal modo absorvidos que nos esquecemos de nós mesmos, do nosso nome<sup>73</sup>. Chesterton (2008) fala-nos do “homem que se esqueceu do próprio nome” (p. 73). Descreve-o como aquele que anda pelas ruas e apreende tudo à sua volta, apreende a sua imagem no espelho, apreende até o Aleph, só não vê o seu olho, i.e., não se lembra de quem é. Claro, este homem somos nós. Temos saudades de nós próprios. É mais fácil compreender o cosmos que o ego, “(...) o nosso eu está mais longe de nós do que as estrelas” (p. 73). Se esta é a nossa condição, de sermos *porosos ao esquecimento*, principalmente de nós próprios, então o espanto é apenas uma pista, não a resposta. Quando Clarice Lispector deixa de se olhar ao espelho, quando Borges deixa de olhar o Aleph, logo deixam de presenciar o desvelamento do ser enquanto ser, tudo permanece como era; tais experiências não nos mudam efetivamente. Sobre esta dormência apenas perturbada por centelhas de *aleteia*, resume Chesterton desta forma:

Aquilo a que chamamos bom senso, racionalidade, pragmatismo e positivismo consiste apenas no facto de que, relativamente a determinados níveis mortos da nossa vida, nos esquecemos de que nos esquecemos. Aquilo a que chamamos espírito, arte e êxtase consiste apenas no facto de que, durante um instante terrível, nos lembramos de que nos esquecemos.<sup>74</sup> (Chesterton, 2008, p. 73)

---

<sup>71</sup> “Quando sob o efeito do espanto, refreamo-nos” (Martin Heidegger, citado por Steiner, 2013, p. 73).

<sup>72</sup> O estranhamento tão presente na obra de Lispector ressoa alto e bom som na questão do ser de Heidegger. No final do ensaio “O Tempo da Imagem do Mundo”, Heidegger conclui regressando ao eterno perguntar como se fosse a primeira vez: “Só no perguntar e configurar criadores, a partir da força da meditação genuína, é que o homem saberá, isto é, guardará na sua verdade, aquele incalculável. Essa meditação desloca o homem vindouro para aquele Entre no qual ele pertence ao ser e, no entanto, permanece um estranho no ente” (Heidegger, 2002, p. 119).

<sup>73</sup> Recordo-me de quando fui conselheiro num acampamento cristão para crianças durante um verão. A experiência foi tão exigente e requeria tanto a minha atenção constante ao ambiente à minha volta que quando, no final da semana, exausto, dei com a minha imagem no espelho da casa de banho, tive a sensação estranhíssima de, de repente, me lembrar que sou um ente. Mas foi como se o espelho tivesse atrapalhado a minha vida, um obstáculo ao sentido da minha existência. Porém, lá estava um ponto de interrogação ao qual não podia fugir.

<sup>74</sup> Hélia Correia chama a este esquecimento da própria identidade (também da identidade coletiva europeia) de “A Terceira Miséria”. Aqui exalta-se o tempo em que saber poemas de cor salvava literalmente a vida de seres humanos. A falta de sabedoria provoca surdez (ou vice-versa) —é o que o vigésimo terceiro fragmento desse longo poema sentencia:

Claro que a arte e o mundo não estão separados, são um contínuo e intersejam-se. A arte faz parte do mundo-em-si. Mas a arte chama-nos ao presente do nosso ser de uma maneira que o mundo enquanto relação de funções, lugar de *habit(u)ação*, não faz:

Aquilo que nos aparece como [sendo] natural é provavelmente apenas o habitual de um hábito de há muito, que esqueceu o inabit(u)ado de onde surgiu. Porém, este inabit(u)ado abateu-se um dia sobre o homem e levou o pensar ao espanto<sup>75</sup>. (Heidegger, 2002, p. 17)

Neste sentido a arte desabitua-nos—não imita o real—mas permite ver a realidade com mais clareza<sup>76</sup>. No entanto, fica claro que esse não é um efeito exclusivo da arte<sup>77</sup>.

Reparamos que, quando nos olhamos ao espelho fixamente, o momento a que poderemos chamar de *abertura do ser* não é calculado por nós. Esse momento vem como que ter conosco—quanto mais o forçamos, mais ele estagna (no capítulo 4.1 terei uma posição semelhante em relação à essência da memória e da recordação<sup>78</sup>). Mas qual é a natureza dessa abertura? De onde vem? Tal como comenta Steiner sobre Heidegger:

O homem (...) não é o forçador, o abridor da verdade (como Aristóteles, Bacon ou Descartes o considerariam), e sim a «abertura para ela», a «clareira» ou

---

A terceira miséria é esta, a de hoje.  
A de quem já não ouve nem pergunta.  
A de quem já não recorda. E, ao contrário  
Do orgulhoso Péricles, se torna  
Num entre os mais, num entre os que se entregam,  
Nos que vão misturar-se como um líquido  
Num líquido maior, perdida a forma,  
Desfeita em pó a estátua (Correia, 2012, pg. 29)

<sup>75</sup> Espanto, aqui, é no sentido grego de *thaumazein*, tal como encontramos neste excerto do diálogo de Sócrates com Teeteto: “TEET. – Pelos deuses, Sócrates, como me espanto [*thaumázō*] muitíssimo com o facto de ser assim e, por vezes, quando verdadeiramente olho para isso, fico tonto.

[d] S. – Efectivamente, meu amigo (...). Pois o que estás a passar [*páthos*], o maravilhares-te [*thaumazein*], é mais de um filósofo. De facto, não há outro princípio [*arkhē*] da filosofia que não este (...)” (Platão, 2015, p. 212, parêntesis retos meus). Como Heidegger elucida: “A curiosidade não tem nada que ver com observar entidades e maravilhar-se com elas. A curiosidade em sentido autêntico é espanto (*thaumazein*)” (Martin Heidegger, citado em Steiner, 2013, p. 136).

<sup>76</sup> Em 1995, Leonard Cohen disse numa entrevista: “But I think there’s an appetite for seriousness. Seriousness is voluptuous, and very few people have allowed themselves the luxury of it... Seriousness is the deepest pleasure we have. But now I see people allowing their lives to diminish, to become shallow, so they can’t enjoy the deep wells of experience. Maybe it’s always been this way, when the heart tends to shut down... If only the heart shut down and there were no repercussions, it would be O.K., but when the heart shuts down, the whole system goes into a kind of despair that is intolerable” (Cohen, citado em Huston, 2016). (O hábito não faz o monge.)

<sup>77</sup> O espanto é, sobretudo, uma atitude de eterna curiosidade perante o mundo. Barzun conta o episódio do compositor Stefan Wolpe e da sua felicidade infantil com as vibrações diferentes de cada intervalo musical: “(...) Wolpe had suddenly abandoned the syllabus and sat at the piano playing every interval from the minor second to the augmented ninth, soft and loud, singing, shouting, and talking in a strain of primitive wonder about these miraculous vibrations” (Barzun, 1974, Lecture Four, Art the Redeemer, para. 17).

<sup>78</sup> Para já, digo apenas que o ato de recordar requer uma atenção especial. Recordar não é apenas o ato cognitivo de resgatar memórias, mas uma disposição (*stimmung*) do coração, uma atitude perante o pensamento: “Quando o pensamento acontece no íntimo do homem, envolve muito mais do que «espírito» ou «cérebro» — conceitos inexoravelmente limitados pelo prestígio da lógica e do método científico. Implica o que o grande místico Meister Eckhart denominou das *Seelenfünklein*, «a pequena centelha ou brasa viva da alma», e que Heidegger designará por «coração». Mais uma vez, somos chamados a seguir até onde nos conduz a etimologia (a linguagem sabe mais do que nós). O *cor*, *cordis*, que quer dizer «coração», é central para esse processo ou acto de «re-cordar» que inspira, ilumina/acende o pensamento genuíno” (Steiner, 2013, p. 171). Escusado será dizer que esta é uma atitude muito mais hebraica que grega.

*Lichtung* na qual tornará o seu escondimento manifesto. (...) A verdade, diz ele, relaciona-se de modo fundamental ao «nada». Este «nada», contudo, não é o *nihil* («nulidade») ou *Vernichtung* («aniquilação»). É o *Nichtung*, um neologismo intraduzível no qual a «negação» é transformada numa força activa, criativa. Esta negação subtrai ao *Dasein* a sua evidência perante si próprio, a sua inércia habitual. Restitui ao *Dasein* o seu espanto primordial face ao ser. Estar espantado desse modo é permanecer perante o abismo pascaliano do «nada» seminal. É abrir-se à presentidade oculta da verdade. (Steiner, 2013, p. 155)

Heidegger procura usar a palavra “nada” de uma forma semelhante à harmonia das duas forças opostas (*polemos*), unidade de duas tensões que se atraem mutuamente, como o *arco e a lira* de Heráclito<sup>79</sup>. A dialética deste nada seminal pretende despir a carga espiritual e religiosa de onde é a sua fonte original. Mas Heidegger espanta-se para nada<sup>80</sup> (no sentido estrito de *para* mas também de *em direção a*). É um encontro sem relacionamento. Voltamos à morte que é verdade e vice-versa. Mas como diz Gol-gona Anghel:

Não muda nada adocicar a água dos afogados  
As metáforas podem até impressionar  
mas não são nada práticas. (Anghel, 2017, p. 25)

Por muito que chamemos à morte de “força criativa”, não resolvemos a questão do sentido último da existência. O facto de pintarmos um sorriso na face da morte, não a torna mais autêntica, estamos, tão só, a aplicar-lhe uma cosmética. Pois bem, este equilíbrio de trapezista para não cair nem na rede da metafísica nem na rede do niilismo vem provar ser muito instável. Tal como observa Steiner:

(...) é a própria experiência que constitui um retorno involuntário ao teológico. Se substituirmos *Sein* por “Deus” em todas as passagens decisivas, a significação destas tornar-se-á transparente. Um *Sein ohne Seiendes* (“um Ser sem seres”) tal como Heidegger deve postulá-lo, se quiser permanecer fiel à antimetáfísica e

<sup>79</sup> “Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda; harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” (Heraclito, 1996, p. 102).

<sup>80</sup> Jogo de sentidos, baseado na caracterização heideggeriana bem conhecida de *Dasein* enquanto *ser-para-a-morte* (*Sein-zum-Tode*) (Heidegger, 1962, pp. 279-312). “É difícil evitar a impressão — «impressão» talvez seja uma palavra demasiado cautelosa — de que as doutrinas de Heidegger sobre o Ser, sobre o estar-caído e a autenticidade, sobre o *ser-para-a-morte* e a liberdade, sobre a linguagem como *logos*, são uma metateologia que põe a presentidade do Ser no lugar de uma divindade sobrenatural. O quarteto oculto dos últimos textos de Heidegger — «os deuses, o homem mortal, os céus, e a terra» — só é explicável, se de todo o é, em termos de uma modulação metafórica da teologia tradicional numa espécie de «mistério da imanência». Esta modulação, tal como o conjunto do vocabulário e técnicas argumentativas de Heidegger, está carregada de uma herança teológica” (Steiner, 2013, p. 195).

à antiteologia dos seus ensinamentos, é inconcebível e indizível precisamente do mesmo modo que é inconcebível e indizível o Deus *absconditus*<sup>81</sup>, ou o Primeiro Motor imóvel do transcendentalismo aristotélico e agostiniano. (Steiner, 2013, p. 26)

Se formos racionalistas e não místicos, então teremos de pressupor a existência de um *Deus absconditus* e não substituí-lo por hermetismos e pós-teologias que apenas revelam a revolta ontológica do Homem contra Deus, após a sua queda. Só Deus torna possível a atitude de esperança face ao nada, “(...) um espanto que contém um elemento positivo de louvor” (Chesterton, 2008, p. 74). Para entender este aparente paradoxo, do Deus que se esconde e se revela, é difícil encontrar alguém melhor que Blaise Pascal<sup>82</sup> que, à luz do cristianismo viu, da seguinte forma, o estado da natureza:

Se o mundo subsistisse para instruir o homem de Deus, a sua divindade resplandeceria nele por todos os lados de uma maneira indiscutível, mas como não subsiste senão por Jesus Cristo e para Jesus Cristo e para instruir os homens da sua corrupção quer da sua redenção, tudo nele cintila com as provas dessas duas verdades.

O que nele aparece não marca nem uma exclusão total nem uma presença manifesta de divindade, mas a presença de um Deus que se esconde. Tudo é portador deste caráter.

Aquele que só conhece a natureza não a conhecerá só para ser miserável? (...) Não deve estar sem nada ver de todo; não deve também ver o bastante para crescer que o possui, mas deve ver o bastante para conhecer que o perdeu; pois, para saber que se perdeu, é necessário ver e não ver; e este é precisamente o estado em que se encontra a natureza. (Pascal, 2019, p. 210)

No mundo, não foi colocado “*made by God*”, inscrito em cada pedra, em cada ente. Pois se Deus se revelasse de tal maneira, isso significaria que estávamos em paz com Ele. Mas tal não é o caso. Teixeira de Pascoas chamou a esta condição ontológica a

<sup>81</sup> No alemão de Lutero: “*Verborgener Gott*”, na obra de 1524, como resposta a Erasmo de Roterdão, “*De servo arbitrio*”. Um adjetivo demasiado semelhante à tradução de Heidegger de *lethes* para o alemão para não ser notado: *Vergonheit*, o estar encoberto (Heidegger, 2002, p. XXII). Lutero diz que “*Jenseits seiner Offenbarung ist Gott verborgen*” (Lutero, citado em Leiner, 2019) (“Para além da sua revelação, Deus está escondido”). O fenómeno de Aleteia, descrito por Heidegger, tem paralelismos notáveis: “«in der Um-vorborgenheit waltet die Verbergung» («Na não-ocultação habitam o escondimento e o abrigar»)” (Heidegger, citado em Steiner, 2013, p. 174). George Steiner notou a mesma coisa, com relação aos escritos de Karl Barth, que defendem a mesma dialética divina: “Aos oximoros muitas vezes brutais que infletem a linguagem e o pensamento nos escritos de Karl Barth, sobretudo quando entra em jogo a dialética da ocultação e da revelação do divino, correspondem de perto os de Heidegger quando se refere à verdade.” (George Steiner, 2013, p.17). Heidegger, pelo menos do pensamento tardio, encontra na arte esta “(...) antinomia do simultâneo escondimento e autodesenvolvimento da verdade” (Steiner, 2013, p.174).

<sup>82</sup> Karl Löwith recorda que ao visitar Heidegger nos primeiros anos de Friburgo, por volta de 1920, encontrou retratos de Pascal e de Dostoiévski na sua secretária, assim como uma pintura expressionista da crucificação pendurada num canto da sala. (Löwith, 1983, p. 517)

“saudade de Deus”<sup>83</sup>, mas a terminologia mais precisa seria uma “saudade de algo”. Pois a nossa condição não é de esquecimento de, é de um esquecimento de um esquecimento<sup>84</sup>, como escreve Chesterton (ver citação na página 25). Neste sentido, Pascal demonstra que o mundo é um espelho da condição humana, da sua relação com o Criador que se fez Redentor. Por isso conhecimento de si implica conhecimento de Deus. Um versículo bíblico que tem salpicado este texto e tem estado como pano de fundo—*absconditus*, diríamos—é o que Apóstolo Paulo escreve na primeira epístola aos Coríntios:

Porque, agora, vemos por espelho, em enigma, mas, então, veremos face a face; agora conheço em parte, mas, então, conhecerei como também sou conhecido. Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o amor, estas três, mas a maior destas é o amor<sup>85</sup>. (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, I Coríntios 13:12-13)

O “ver por espelho” é muito diferente de ver as sombras na caverna<sup>86</sup>. A verdade do encontro “face a face”, como absoluto, é essencialmente diferente do mundo das ideias, do transcendentalismo platónico<sup>87</sup>. Em Platão, temos que as ideias puras são do domínio do inefável e que não é acessível ao ser humano ter uma ideia do todo, mas apenas as suas próprias sombras refletidas; ao passo que no Novo testamento é outro o tratamento—é dado ao Homem a capacidade de re-conhecer a Verdade, e apropriar-se dela. A verdade será sem valor a menos que tenha o seu curso entre os homens. (Houston, 1979b). Conhecemos em parte, mas conhecemos o suficiente, como afirma Pascal, o que nos é dado, dado o que foi perdido após a Queda. A verdade é algo prático, vivo e pessoal, como rebolar na relva, de contente. Assim, o espanto nunca vem sem o susto, nem o susto vem sem o espanto.

Mas, voltando ao versículo em I Coríntios, é importante salientar as três qualidades que

<sup>83</sup> “Ó saudade de Deus! Dor cósmica! Tristeza!” (Pascoaes, 1965, p. 208).

<sup>84</sup> “A falta de Deus significa que já não existe um Deus que reúne em si, visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história. A falta de Deus anuncia, porém, algo de muito pior. Não só se foram os deuses e Deus, como também se apagou na história do mundo o fulgor da divindade. O tempo da noite do mundo é o tempo indigente, porque se tornará cada vez mais indigente. Ele tornou-se tão indigente que já nem é capaz de notar que a falta de Deus é uma falta” (Heidegger, 2002, p. 309).

<sup>85</sup> Amor como ἀγάπη – *agapê* – termo que exprime o amor de marido e mulher, como também de Deus para com o homem e do homem para com Deus. Além disso, designa, também, o amor num sentido prático, que se exterioriza, que se expressa, um *banquete de amor* (um banquete como símbolo do companheirismo entre os primeiros cristãos). No sentido de I Coríntios 13 será exatamente neste sentido de *amor fraternal, caridade*. (Liddell & Scott, 1996, p. 6).

<sup>86</sup> Se assim não fosse, nunca poderia ter, David, feito a oração que fez no Salmo 142, quando estava escondido na caverna de Adulão (I Samuel 22).

<sup>87</sup> O Cristianismo não despreza o corpo. Pelo contrário, tal como C. S. Lewis afirma: “Christianity is almost the only one of the great religions which thoroughly approves of the body—which believes that matter is good, that God himself once took on a human body, that some kind of body is going to be an essential part of our happiness, or beauty and our energy” (Lewis, 2012, p. 98). Com efeito, Paulo chama ao corpo de “templo do Espírito Santo” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, I Coríntios 6:19). Não há demiurgo nenhum, há apenas o Criador que, concluída a tarefa, viu que tudo era bom (Gênesis 1:31a).

permanecem no nosso mundo—a *fé*, a *esperança* e o *amor*—sendo a última a mais alta. O amor, neste contexto, é várias vezes traduzido por caridade (ver nota 85): o amor genuíno entre pessoas. O amor que alguém tem por nós, ou que nós temos por alguém, é o início do enigma, é um espelho do amor de Deus, que conhecemos em parte, mas por esse amor ser em parte incompreensível, é que nos espanta. Vejamos o que Walter Kasper diz, a respeito do teólogo H. Urs von Balthasar:

Tal como Heidegger, H. Urs von Balthasar começa a partir do ser como causa de um espanto radical. No entanto, ele vê a questão do ser como mediada, desde o início, por outras pessoas. ‘O Eu é despertado pela sua experiência do Tu: pelo sorriso da mãe, a partir do qual a criança experimenta que é aceite, afirmada e amada num ambiente incompreensivelmente autossacrificial, já real, protetor e nutritivo.’ A luz do ser surge na experiência do amor demonstrado pelo Tu. O ser e o amor são co-extensivos. Pela sua própria necessidade, o amor torna-se a dimensão radicalmente espantosa do ser, o significado do ser. É a resposta à questão de saber porque razão existe um mundo em vez de não haver mundo. (Kasper, 2012, Part One, III, 2, para. 14)<sup>88</sup>

E a partir daqui já estamos a despertar para o *Outro*. Balthasar experiencia a Aleteia de uma forma humanizante, não através de um desvelamento que acontece quase exclusivamente por intermédio da arte e de alguns poetas-profetas, mas no experienciar o amor do seu semelhante. É sensato que a nossa experiência com o Outro seja essencialmente diferente da nossa experiência com uma obra de arte. E pelo espanto que o amor nos causa, ele é o espanto fundador. Tudo existe pelo Amor.

O Outro traz conhecimento. O Tu é o movimento dos olhos que não detetamos em frente ao espelho. Podemos detetar esses movimentos através dos movimentos dos outros e, assim, saberemos com clarividência mais acerca de nós mesmos. No entanto, esse não é o fim em transcender em direção ao Outro, i.e., colocarmo-nos no lugar do outro. A base dessa transcendência é o amor, logo esse colocarmo-nos no lugar do outro tem de ser enquanto o Outro, e não enquanto o eu. Respeitamos a fonte do Eu, que é o Tu. (—Eu só sou eu porque tu és tu.) Como explica Schumacher:

---

<sup>88</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “Like Heidegger, H. Urs von Balthasar starts from being as cause of radical astonishment. However he sees the question of being as mediated, from the outset, through other persons. ‘The I is awakened by its experience of the Thou: by the smile of the mother, from which the child experiences that it is accepted, affirmed and loved within an environment that is incomprehensibly self-sacrificing, already real, protective and nourishing.’<sup>45</sup> The light of being arises in the experience of the love shown by the Thou. Being and love are co-extensive. By its very non-necessity, love becomes the radically astonishing dimension of being, the meaning of being. It is the answer to the question of why there is a world instead of no-world” (Kasper, 2012, Part One, III, 2, para. 14).

A principal ajuda que temos na obtenção de conhecimentos no campo três [conhecer-me como sou conhecido por outros] vem do facto de sermos seres sociais; não vivemos sozinhos, mas com outros. E estes outros são uma espécie de espelho no qual podemos ver-nos como realmente somos, não como nos imaginamos ser. O melhor método que podemos seguir para obter o conhecimento necessário sobre nós próprios é, portanto, observar e compreender as necessidades, perplexidades e dificuldades dos outros, colocando-nos na sua situação. Um dia, talvez tenhamos chegado ao ponto em que podemos fazer isto tão perfeitamente que nós, pequenos ‘egos’ com as nossas próprias necessidades, perplexidades e dificuldades, não entramos de todo neste quadro: tal ausência total de ego significaria total objectividade e eficácia total. (Schumacher, 1978, p. 115)<sup>89</sup>

A verdadeira *alegria de ser* vem do espanto que acontece em fazer dos outros espelho. E o contraintuitivo aqui é que, fazendo-o, não estamos a olhar para nós próprios, mas estamos a ser para os outros e através dos outros. Talvez seja um processo que envolve mais sofrimento que ficar apenas pelo espanto que um espelho de vidro nos devolve, apenas na aparente sensação de que saímos de nós mesmos. Como escreve Adília Lopes:

Preciso que  
me reconheçam  
que me digam Olá  
e Bom dia  
mais do que espelhos  
preciso dos outros  
para saber  
que eu sou eu (Lopes, 2004, p. 166)

O olhar dos outros cria reconhecimento, desperta a pertença do ser que há em nós. O ser está substancialmente em cada um, mas a relação chama-nos à presença. A voz dos outros ressoa em nós<sup>90</sup> (até fisiologicamente o corpo vibra ao som da vizinhança).

<sup>89</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “The main help we have in obtaining knowledge in field three comes from the fact that we are social beings; we do not live alone, but with others. And these others are a kind of mirror in which we can see ourselves as we actually are, not as we imagine ourselves to be. The best method we can follow to obtain the requisite knowledge about ourselves is therefore to observe and understand the needs, perplexities and difficulties of others, putting ourselves in their situation. One day, we may have got to the point when we can do this so perfectly that we, little ‘egos’ with our own needs, perplexities and difficulties, do not come into this picture at all: such total absence of ego would mean total objectivity and total effectiveness” (Schumacher, 1978, p. 115).

<sup>90</sup> Agnès Varda compara a abertura à voz do Outro ao som de um gongo: “This way that real people have of speaking stimulates the imagination. They, too, have their own imagination. They speak and I feel that they open up... it’s like the sound of a gong, which travels into the distance and gives off interesting resonances – about people, about ourselves. It teaches us something, it makes us a little more sensitive to what others say, and therefore a little more capable of listening” (Varda, citado em Camia, 2019).

Por contraste, o espelho atribui apenas o valor que nós lhe atribuímos, é um grito mudo da nossa existência. E o enigma dentro de nós permanece. Gonçalo M. Tavares resume esta problemática da seguinte forma:

(...) dentro da cabeça vemos melhor o que se situa fora dela do que aquilo que existe nela mesma. Eis um paradoxo (ou não): para ver os próprios olhos necessita de um espelho.

A dificuldade é: onde existe um espelho na nossa cabeça? Faz falta claramente ao homem um 2º cérebro para entender o 1º. (Tavares, 2013, p. 482)

Por isso, evocando Apóstolo Paulo, é que veremos face a face, e me conhecerei como sou conhecido, perfeitamente. Terei o espelho mais real que a realidade na minha cabeça. Até lá, os espelhos estão todos fora. Temos o espelho que vê o olho que não mexe e temos a reunião de mentes (que mencionei, partindo de Schumacher, na nota 27), em que vemos os olhos dos outros (a mexer).

Para finalizar este primeiro corredor, realcemos a importância de sermos entes distintos, de tal ordem que haja a possibilidade do amor. Qualquer investida panteísta ou monista de diluir o ente num ser universal, do qual somos apenas uma parte, é uma visão narcisista, que faz com que tudo à nossa volta não seja senão o nosso eu. Annie Wood Besant, uma proeminente teosofista, escritora, conferencista, e que foi presidente da Sociedade Teosófica, tinha esta abordagem sincrética do mundo. Aparentemente, há boas intenções em querer conciliar todas as mundividências numa só, assumindo a postura mais arrogante de todas—a de dizer que estão todos certos porque eu vi tudo de fora. Vejamos como Chesterton rebate a posição de Besant:

Num interessante artigo recentemente publicado, a Sra. Besant anunciou que só havia uma religião no mundo, que todas as confissões eram, ou versões ou perversões dessa religião única, e que ela não se importava nada de explicar do que se tratava. Segundo a Sra. Besant, esta igreja universal é, muito simplesmente, o eu universal. Trata-se da doutrina segundo a qual somos todos uma mesma pessoa, não havendo barreiras de individualidade entre os homens. Se me for permitido apresentar a coisa desta maneira, a Sra. Besant não nos diz que amemos o nosso próximo, mas que sejamos o nosso próximo. É essa a profunda, sugestiva descrição que a Sra. Besant faz da religião no quadro da qual todos os homens deverão estar de acordo. Em toda a minha vida, nunca ouvi sugestão da qual discordasse com mais violência. Eu quero amar o meu

próximo, não por o meu próximo ser eu, mas precisamente por não ser eu. Quero apreciar o mundo, não como se aprecia um espelho – que reflete o que nós somos –, mas, como um homem ama uma mulher: porque é totalmente diferente dele<sup>91</sup>. Se as almas estiverem separadas, o amor é possível; se as almas estiverem unidas, o amor é obviamente impossível. Pode-se dizer, de forma um tanto imprecisa, que um homem se ama a si mesmo; mas não se pode dizer que ele se apaixonou por si mesmo; ou então, se se apaixonou, será um namoro muito monótono. Se o mundo estiver cheio de pessoas independentes, essas pessoas podem ser altruístas. Já com base nos princípios da Sra. Besant, o cosmo é apenas uma enorme pessoa egoísta. (Chesterton, 2008, pp. 187-188)

A “ontologia” de Deus é apenas esta: deixar fragmentos separados uns dos outros no mundo<sup>92</sup>, não autossuficientes, mas dependentes de relações, uns com os outros, mas sobretudo com Deus (ver nota 45). O Deus da Bíblia é um Deus relacional:

A afirmação de que as pessoas são relações é, evidentemente, em primeiro lugar, simplesmente uma afirmação sobre a trindade de Deus, mas dela decorrem conclusões importantes no que diz respeito ao homem como imagem e semelhança de Deus. O homem não é nem um ser autossuficiente em si mesmo (substância) nem um indivíduo autónomo para si mesmo (sujeito); mas um ser de Deus e para Deus, de outros seres humanos e para outros seres humanos; ele vive humanamente apenas nas relações Eu-Tu-Nós. O amor prova ser o significado do seu ser. (Kasper, 2012, Part Three, II, 2, (b), para. 13)<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Walter Kasper usa exatamente o mesmo exemplo para apontar para o valor intrínseco e inteiro que existe em cada ser humano: “(...) to maintain the Godness of God is also to defend the humanness of man. For the preservation of the difference between lovers that remains even in love also preserves the unconditional dignity and unconditional worth of the individual person within the human genus into which Feuerbach and, even more resolutely, Marx wish to absorb the individual. The transcendence of God proves to be the sign and safeguard of the transcendence of the human person” (Kasper, 2012, Part Three, II, 1, (a), para. 6). Esta é uma questão de raiz religiosa, mas que tem consequências profundas em todas as áreas da vida, inclusive na política. Quando o valor humano é canalizado para algo extrínseco, como, no caso de Marx, o trabalho, a essência do ser humano é distorcida e leva ao uso de pessoas como meios, e não fins em si mesmos. Os mestres da suspeita (a designação que Paul Ricœur (1965) dá para a tríade Marx, Freud e Nietzsche) têm profundo cinismo em relação à leitura do Amor como a base da existência.

<sup>92</sup> Prova de haver uma pluralidade de entes separados entre si é que Deus dá nomes às coisas e manda Adão dar nomes a outras coisas (Gênesis 2:20).

<sup>93</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “The statement that persons are relations is, of course, first of all simply a statement about the trinity of God, but important conclusions follow from it with regard to man as image and likeness of God. Man is neither a self-sufficient in-himself (substance) nor an autonomous individual for-himself (subject) but a being from God and to God, from other human beings and to other human beings; he lives humanly only in I-Thou-We relations. Love proves to be the meaning of his being” (Kasper, 2012, Part Three, II, 2, (b), para. 13).

*(quem me dera, por vezes, sair do meu próprio corpo. para que o que eu dissesse não fosse a minha razão mas a razão alheia àquilo que seria entendido como vontade humana. porque acredito que há coisas que penso que são as que todos devemos pensar. somos todos uns pequenos ditadores, mas se o que pensamos for, para nós enquanto humanidade, edificante, como ter a necessidade de ver o mar, qual o mal de impô-lo? quem me dera poder sair do meu corpo para dizer coisas que não fui eu que as pensei, para que não fossem interpretadas como relativas a mim. e, ao mesmo tempo, sair do corpo que me iguala a todos na autoridade. talvez se o anúncio fosse sob a forma de uma nuvem de tempestade cujo trovão era uma língua. seria sempre uma força natural, algo que se relaciona com o humano mas que lhe é subordinante. um dizer em que até a minha identidade desaparecia, ficava só o dizer, gloriosamente o que é. não posso impor nada porque sou igual a todos. estarei sempre implicado na vontade dos outros.)*

Até agora concluímos algo aparentemente óbvio: quando duas pessoas existam efetivamente, o encontro é possível. Encontrar uma pessoa na face do Outro é um ato de fé, uma forma de transcendência. O Outro é lugar santo<sup>94</sup>. Esse sentido, o da importância do nosso semelhante, é muito mais apurado na infância. Como escreve Teixeira de Pascoaes:

No princípio da nossa vida, não reparamos em nós. A nossa efigie projectada num espelho logo se esvai sem deixar vestígios. Não a observamos com interesse, como observamos as outras criaturas que nos ferem directamente e não por intermédio duma ilusória imagem reflectida. Ferem-nos, seduzem-nos, gravam-se em nós profundamente e vão trabalhando o nosso ser. (Pascoaes, 2001, p. 79)<sup>95</sup>

Para onde vai essa inocência de quem se dá ao mundo sem reservas? De quem deposita toda a sua fé no encontro? De quem não se entretém com ilusões de si mesmo? De quem ama, de quem se permite sofrer; no fundo, de quem se deixa esculpir? Essa genuinidade é um bem precioso que existe em cada ser humano, e que vai sendo esquecida, até, quantas vezes, se perder.

Agora vejamos outra coisa: não é possível que vivamos uma vida inteira sem repararmos em nós. E reparar aqui não é o simples demorar-se em frente ao espelho, é o reparar na forma como olhamos para o espelho quando o fazemos, ou quando olhamos para qualquer outra coisa. Reparar na forma como olhamos é fundamental para conhecer o Outro. Como explica James Houston:

(...) podemos filtrar uma realidade em vários modelos paradigmáticos, vários paradigmas, várias formas de olhar para a vida, tendo filtros de percepção. E esses filtros de percepção estão relacionados com as concepções pré-existentes. Literalmente estamos a reconhecer que é como o coração concebeu que a mente é

<sup>94</sup> No sentido hebraico de *qadash* (קָדַשׁ), cuja raiz é *ser cortado, ser separado* (Jastrow, 1903). Houston compara o encontro com o Outro como o episódio de Moisés e da sarça ardente (ver nota 61): "In every encounter that we make with our fellow human beings there is this possibility also for an encounter with God. One of the most important exercises of prayer is meeting other people. Many times each day as we smile or shake hands, listen and communicate, we need prayer, silent prayer. That each human encounter is yet another experience of the burning bush. For we take our shoes from our feet for the ground in which we stand is holy ground. Nothing is more precious, more valued in God's sight than personal relationships. There is where God's presence is seen and felt" (Houston, 1979c). Temos presente esta realidade coloca uma consciência profunda sobre o modo como nos relacionarmos com os nossos semelhantes.

<sup>95</sup> Manuel António Pina parece sugerir esta sabedoria superior patente na infância, que é viver autenticamente como de dentro para fora:

"O quarto eu não o via  
porque era ele os meus olhos;  
e eu não o sabia  
e essa era a sabedoria" (Pina, 2018, p. 51).

percebida. William Blake disse: "Olhamos através do olho e não com o olho". É o coração que olha *com*, é o olho que olha *através*. Os nossos olhos não recebem a crueza do fenómeno para o qual estamos a olhar, mas é a mente e o coração por detrás dele que já está a filtrar a forma como ele é reconhecido. Esta é a base para uma compreensão da verdade e de como é importante que o coração esteja perante Deus se a mente quiser funcionar corretamente. É por isso que toda a futilidade de argumentos e os nossos esquemas lógicos e os nossos sistemas filosóficos são fúteis se os nossos corações e os nossos motivos nos nossos corações estiverem errados.<sup>96</sup> (Houston, 1979a)<sup>97</sup>

Achamos que podemos conhecer os outros sem nos conhecermos a nós mesmos, mas achamos que nos podemos conhecer a nós mesmos sem conhecer os outros. Este é um paradoxo vital que, quando não compreendido, se incorre nas mais variadas miopias epistemológicas. Há, com efeito, um nó cego entre Eu e Tu. Mas é nesse *encontro* que se origina a Verdade. A relação origina conhecimento<sup>98</sup>.

Na filosofia, *pessoa* é uma realidade que causa inúmeras complicações, porque não se pode pensar uma pessoa como uma abstração ou uma ideia—uma pessoa não é um princípio filosófico. A única coisa possível é relacionarmo-nos (ou não) com determinada pessoa. Não digo de um amigo que ele é a verdade, mas sei apontar para um verdadeiro amigo—pela forma como ele age para comigo, porque não conta os segredos que pedi que ficassem entre nós, porque se lembra de combinar um café, a fim de firmar a relação<sup>99</sup>. Como Houston (1979c) afirma, a comunicação da Verdade como Amor é, simplesmente, Vida (relembremos a fórmula do Golem e respetivos paralelismos). A Verdade não segue uma prescrição legal, muito menos uma ortodoxia morta. É, antes,

<sup>96</sup> Schumacher (1978) também insiste na importância e na negligência moderna face a este tipo de conhecimento: "To be able to take the inner life of my neighbour seriously, it is necessary that I should take my own inner life seriously. But what does that mean? It means that I must put myself in a condition so that I can truly observe what is going on and begin to understand what I observe. In modern times, there is no lack of understanding of the fact that man is a social being and 'no man is an Island, entire of itself' (John Donne, 1572-1631). Hence there is no lack of exhortation that he should love his neighbour, or at least not be nasty to him, and should practise tolerance, compassion and understanding. At the same time, however, the culture of self-knowledge has fallen into virtually total neglect, unless, that is to say, it is the object of active suppression. That you cannot love your neighbour unless you love yourself; that you cannot understand your neighbour unless you understand yourself; that there can be no knowledge of the 'invisible person' who is your neighbour except on the basis of self-knowledge – these fundamental truths are forgotten (...)" (Schumacher, 1978, pp. 99-100).

<sup>97</sup> Transcrito do original em língua inglesa: "(...) we can filter a reality into various paradigmatic models, various paradigms, various ways of looking at life, having filters of perception. And those filters of perception are related to the pre-existing conceptions. Literally we are recognizing that it is as the heart conceived that the mind is perceived. William Blake said "We look through the eye and not with the eye." It's the heart that looks *with*, it's the eye that looks *through*. Our eyeballs don't receive the rawness of the phenomenon that we are looking at, but it's the mind and the heart behind it that has al-ready being filtering how it such be recognized. This is the basis for an understanding of truth and how important it is that the heart is right before God if the mind is to functioning properly. This is why all the futility of argument and our logical schemes and our philosophical systems are futile if our hearts and our motives in our hearts are wrong" (Houston, 1979a).

<sup>98</sup> Há uma frase relativamente conhecida de Susan Sontag, escrita em 1965 num dos seus blocos de notas, que reforça este fenómeno: "I don't care about someone being intelligent; any situation between people, when they are really human with each other, produces "intelligence"" (Sontag, 2012, 1965, para. 3).

<sup>99</sup> Para uma observação perspicaz da relação de amizade e paralelismos desta relação com obras de arte, recomendo (Penha, 2019, pp. 7-13).

a possibilidade de viver como novas criaturas. O encontro com o Outro é um reflexo do verdadeiro encontro—o encontro de Deus. Este encontro não é promovido pela faculdade de raciocínio. Quando, na primeira passagem do Evangelho de João, lemos *Logos*—a Palavra (ou Verbo)—não é para ser entendido no sentido racionalista, mas está enraizado na compreensão bíblica da Palavra como aquela que fala e fala conosco. Não a comunicação de ideias, não o exercício de algo intelectual e mental, mas a presença de uma relação Eu-Tu<sup>100</sup>. O uso de termos *impessoais* para descrever a experiência do divino, do transcendente, do absoluto, do ser, são terrivelmente inadequados para falar de tal experiência (Houston 1979c). Como refere David K. Naugle: “(...) o homem busca apreender o ser em vez de ser apreendido por ele; busca dominar a natureza em vez de ser seu mordomo” (Naugle, 2017, p. 191).

Assim, a Verdade só é atingível através do *encontro*. O ser do homem é uma pessoa que não depende de seu pensamento, mas de sua responsividade. William Temple, conforme referido por Houston (1979c), disse que o *cogito ergo sum* cartesiano foi o momento mais desastroso na história da Europa. Numa substituição, Houston diz que o Cristianismo reensinou-nos que *respondio ergo sum*: como eu respondo, eu sou. É a postura diante da Palavra do criador que faz o acontecer da Verdade. De uma criatura da natureza, é transformado num filho responsável, um filho de Deus. Este é outro paradoxo: o chamado para a liberdade é o chamado para a obediência.

A Aleteia cristã, no contexto do grego novo-testamentário distingue-se, deste modo, pela dimensão afetiva e ativa que um relacionamento exige. Por isso é ubíqua a terminologia de estar na Verdade, morar no amor, andar pela Palavra, habitar Cristo. Essa é a forma como, na Bíblia, se experiencia a Verdade. E por isso é que a fé, que é o primeiro elemento da tríade paulina presente em I Coríntios 13:13, anda de braços dados com o amor. A Verdade só é experienciada quando *andamos nela*, não quando temos um conhecimento cognitivo ou proposicional das Escrituras enquanto mero documento. O exemplo claro é a conversão de Agostinho de Hipona, que relatei no primeiro capítulo (pp. 12-13). A Graça e a Verdade vieram por Jesus Cristo e, no momento em que há esse Encontro, houve a clarividência de que já estava na clareira. Esse espesso véu que separa coração e mente, a gênese de toda a idolatria, é removido na Aleteia (Houston 1979c). Como escreve o nosso Daniel Faria:

---

<sup>100</sup> Expressão patente na filosofia de Martin Buber e na sua obra com o mesmo título (*Ich und Du*). Nela há ecos evidentes do “evento de alteridade” de Emmanuel Levinas (1995).

Cruz, rosa  
 Dos ventos sem direção que não seja o centro. Coluna  
 Sustentada pelos braços como um amigo que chega. Rosa  
 De orvalho e sangue para o corpo trespassado de sede. Árvore  
 Que bebe do homem. Árvore  
 Em silêncio onde escutamos a palavra  
 Em carne viva. Verbo  
 Tão inteiro que se fez espelho. (Faria, 2016, p. 90)

E porque se fez espelho, o encontro com Cristo não é para que ele seja o meu espelho, mas para que eu seja o espelho d'Ele. Fernando Pessoa compreendeu essa dimensão: “Encontrar a personalidade na perda dela — a mesma fé abona esse sentido de destino” (Pessoa, 2014, p. 53). Encontramos, aqui, uma alternativa radical à ideia do sujeito genial que proliferou desde a alvorada do humanismo no Ocidente<sup>101</sup>. Como escreveu C. S. Lewis:

Mas tem de haver uma verdadeira renúncia ao eu. Deves deitá-lo fora ‘cega-mente’, por assim dizer. Cristo dar-te-á de facto uma verdadeira personalidade: mas não deves ir ter com Ele por causa disso. Desde que a tua própria personalidade seja o que te preocupa, não vais ter com Ele de todo. O primeiro passo é tentar esquecer completamente o eu. O teu verdadeiro e novo eu (que é de Cristo e também teu, e teu só porque é d'Ele) não virá enquanto estiveres à procura dele. Virá quando O procurares. Parece-te estranho? O mesmo princípio aplica-se (...) a mais assuntos do dia-a-dia. Mesmo na vida social, nunca mais causarás uma boa impressão nas outras pessoas até deixares de pensar no tipo de impressão que estás a causar. Mesmo na literatura e na arte, nenhum homem que se preocupa com a originalidade alguma vez será original: ao passo que se simplesmente tentar dizer a verdade (sem se preocupar duas vezes quantas vezes já foi dito); tornar-se-á, nove em cada dez vezes, original sem nunca ter reparado nisso. O princípio percorre toda a vida, de alto a baixo. (Lewis, 2012, p. 226)<sup>102</sup>

<sup>101</sup> “Não é de admirar que só onde o mundo se torna imagem surja o humanismo. Mas se não era possível, no grande tempo do mundo grego, qualquer coisa como uma imagem do mundo, então também não podia vigorar um humanismo. Daí que o humanismo, num sentido historiográfico mais estreito, não seja outra coisa que uma antropologia moral-estética. Este nome não designa aqui uma qualquer investigação científico-natural do homem. Também não designa a doutrina, estabelecida dentro da teologia cristã, do homem criado, caído e salvo. O que assinala é aquela interpretação filosófica do homem que explica e avalia, a partir do homem e para o homem, o ente na totalidade” (Heidegger, 2002, p. 116).

<sup>102</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “But there must be a real giving up of the self. You must throw it away ‘blindly’ so to speak. Christ will indeed give you a real personality: but you must not go to Him for the sake of that. As long as your own personality is what you are bothering about you are not going to Him at all. The very first step is to try to forget about the self altogether. Your real, new self (which is Christ’s and also yours, and yours just because it is His) will not come as long as you are looking for it. It will come when you are looking for Him. Does that sound strange? The same principle holds (...) for more everyday matters. Even in social life, you will never make a good impression on other people until you stop thinking about what sort of impression you are making. Even in literature and art, no man who bothers about originality will ever be original: whereas if you simply try to tell the truth (without caring twopence how often it has been told

Possivelmente, chegados ao fim deste corredor, poderá o leitor questionar-se de que forma tudo isto se aplica ao ofício da composição. Pois bem, em primeiro lugar, tudo isto se aplica ao ofício de viver. Antes de compositor, o ser-compositor tem de enveredar por uma verdadeira *ascesis* na arte de ser pessoa e uma atitude poética perante a vida, para lhe saber beber o enigma. C. S. Lewis aponta para algo que acredito ser a chave do caráter de um compositor: aquele que está preocupado em fazer um bom trabalho e que tenta dizer a verdade<sup>103</sup>. E eis que a originalidade poderá vir sem que demos por isso<sup>104</sup>! A originalidade, bem como a procura do estilo, são dois ídolos falsos da composição. A procura de uma coisa ou de outra, várias vezes, esconde a procura pela personalidade. No tempo do mundo como imagem, o compositor quer criar uma imagem de si, e percorrer um caminho de narcisismo e de autoindulgência em que o coração do que fazem é olhar-se ao espelho<sup>105</sup>. (– Quero ser notado logo à primeira nota.) Este ofício de compositor tem de ir para além da personalidade. Como diz Jorge Luis Borges:

Quando estou a escrever algo, tento não o compreender. Penso que a inteligência não tem muito a ver com o trabalho de um escritor. Penso que um dos pecados da literatura moderna é que é demasiado consciente de si própria. (Borges, 2000, p. 118)<sup>106</sup>

Philip Guston também lembrou, numa conferência em Philadelphia, algo muito semelhante que John Cage disse acerca de si:

Jack [Tworkov] disse que quando pinta, não pensa. Creio que foi John Cage que uma vez me disse: ‘Quando comesças a trabalhar, todos estão no teu estúdio—o teu passado, os teus amigos, inimigos, o mundo da arte, e acima de tudo as tuas ideias—todos estão lá. Mas quando continuas a pintar, eles começam a partir, um a um, e tu ficas completamente sozinho. Depois, se tiveres sorte, até tu te

---

before) you will, nine times out of ten, become original without ever having noticed it. The principle runs through all life from top to bottom” (Lewis, 2012, p. 226).

<sup>103</sup> “A fonte e significado da verdadeira arte é «die schaffende Bewahrung der Wahrheit» («o criador ter-o-encargo-de-zelar-pela verdade»)” (Steiner, 2013, p. 176).

<sup>104</sup> “(...) articulating our thoughts, in the hard cases, is our way of discovering what we are thinking. The philosopher Daniel Dennett in 1991 quoted E M Forster’s quip ‘How do I know what I think until I see what I say?’, affirming that ‘we often do discover what we think ... by reflecting on what we find ourselves saying’” (Alshanetsky, 2020).

<sup>105</sup> “Contemporary writers and other artists with a style that is intricate, hermetic, demanding—not to speak of “beautiful”— get their ration of unstinting praise. Still, it is clear that such a style is often felt to be a form of insincerity: evidence of the artist’s intrusion upon his materials, which should be allowed to deliver themselves in a pure state” (Sontag, 2009, p. 16).

<sup>106</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “When I am writing something, I try not to understand it. I do not think intelligence has much to do with the work of a writer. I think that one of the sins of modern literature is that it is too self-conscious” (Borges, 2000, p. 118).

vais embora'. (Guston, 1960, p.30)<sup>107</sup>

A demanda pelo estilo é *vanitas*, tanto quanto a demanda pela originalidade. E o pior é que tal pressuposto na *praxis* do compositor, leva-o a obras inautênticas, que não se cumprem no seu ser-obra. Penso que no meio da discussão contemporânea sobe se importa ou não a intenção do autor, se perdeu a questão mais importante que é se o autor cuida das suas intenções. Ou seja, o compositor, em primeiro lugar, tem de prestar contas a si mesmo. Como também disse C. S. Lewis: "(...) há muitas maneiras da poesia pode correr mal e uma impureza na intenção é apenas uma delas" (Lewis, 2013, pp. 85-86)<sup>108</sup>. A confissão de Morton Feldman espelha precisamente este paradoxal compromisso entre uma razão que atua e uma razão que não violenta:

(...) comecei a sentir que os sons não estavam preocupados com as minhas ideias de simetria e design, que eles queriam cantar outras coisas. Eles queriam viver, e eu estava a sufocá-los. Não se tratava de uma metodologia controlada ou descontrolada. Em ambos os casos, trata-se de uma metodologia. Alguma coisa está a ser feita. E fazer algo é constrangê-lo.

Não encontrei resposta para este dilema. Toda a minha vida criativa é simplesmente uma tentativa de a ajustar. Há muito pouca preocupação, muito pouco envolvimento com qualquer outra coisa. Parece-me que, apesar dos nossos esforços para a enganar, a música já voou da gaiola — escapou. Há um velho provérbio: "O homem faz planos, Deus ri". O compositor faz planos, a música ri. (Feldman, 2000, p. 111)<sup>109</sup>

Por isso é importante que quando nos sentamos em frente a uma folha de pautas, a uma *DAW*, ou a qualquer que seja o suporte, ele não seja um espelho de narciso. Eis aqui o desafio de subtração de um ego que se tende a impor sobre a criação. O caminho da criatividade é o mesmo caminho que o da fé: o do abandono. Ficamos perplexos ao constatar como Jorge Luis Borges encarava o seu ofício, mesmo em fase tardia da sua

<sup>107</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "Jack [Tworkov] said that when he paints he doesn't think. I believe it was John Cage who once told me, 'When you start working, everybody is in your studio—the past, your friends, enemies, the art world, and above all your own ideas—all are there. But as you continue painting, they start leaving, one by one, and you are left completely alone. Then, if you're lucky, even you leave'" (Guston, 1960, p.30).

<sup>108</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "(...) there are many ways in which poetry can go wrong and an impurity in the intention is only one of them" (Lewis, 2013, pp. 85-86).

<sup>109</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "(...) I began to feel that the sounds were not concerned with my ideas of symmetry and design, that they wanted to sing of other things. They wanted to live, and I was stifling them. It is not a question of a controlled or a decontrolled methodology. In both cases, it is a methodology. Something is being made. And to make something is to constrain it. I have found no answer to this dilemma. My whole creative life is simply an attempt to adjust it. There is very little concern, very little involvement with anything else. It seems to me that, in spite of our efforts to trammel it, music has already flown the coop — escaped. There is an old proverb: "Man makes plans, God laughs." The composer makes plans, music laughs" (Feldman, 2000, p. 111).

vida:

De facto, cada vez que me deparo com uma página em branco, sinto que tenho de redescobrir a literatura por mim próprio. (Borges, 2000, p. 2)<sup>110</sup>

E. E. Cummings escreveu um ensaio com o título *The Agony of the Artist (with a capital A)*. Essa capitalização do “A” nasce de uma necessidade de exaltação daqueles que tomam a tremenda decisão de se tornarem “vivos”, ou “eles próprios”, abraçando a agonia e a inquietação, sem procurar “sucesso”, mas algo que é “(...) mil vezes mais doce que o “sucesso”” (Cummings, 1927)<sup>111</sup>. O Artista existe por oposição a dois grupos que nomeia insinceros: os “artistas comerciais”, servos da indústria especulativa da arte e de fins publicitários; e os “académicos”, a que chama de pessoas vulgares, doentes e vadios, e cujo fim mais alto que almejam é em fazer com que algo “se pareça” com outra coisa—os “profissionais”, como chamaria Morton Feldman (ver nota 29). É óbvio que não devemos levar a peito esta categorização provocativa. E claro que pode (e deve) haver serenidade na condição de ser artista. No entanto, há claramente várias investidas externas que nos fazem esquecer de que nos esquecemos do que é fazer arte. Houve uma altura em que artista era escrito com “a” minúsculo sem, por isso, ser diminuído. Como explica Heidegger, não sem uma certa dose de nostalgia<sup>112</sup>:

Houve uma vez em que o trazer-a-emergir-diante [*Hervorbringen*] da verdade para o belo se chamava *technē*. E a *poiēsis* das belas-artes também se chamava *technē*.

Na Grécia, (...) as artes elevaram-se ao auge supremo do desencobridor [*Entbergens*] que lhes foi concedido. Eles presentificaram os deuses, trouxeram à

<sup>110</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Indeed, every time I am faced with a blank page, I feel that I have to rediscover literature for myself” (Borges, 2000, p. 2).

<sup>111</sup> No dizer de Cummings, (original em língua inglesa): “To be sure, you will not encounter “success”, but you will experience what is a thousand times sweeter than “success”” (Cummings, 1927).

<sup>112</sup> Não posso citar esta passagem sem referir que é uma das que John D. Caputo (1993) elenca para dismantlar o mito que Heidegger construiu à volta da Grécia como o Começo dos destinos do Ocidente: “(...) that is the heart of the mythological gesture that I find in Heidegger. It gives a historical instantiation to an antehistorical structure (a-letheia), assigning it a definite time and place, giving it a proper name. This takes the form of a myth of origins, of a Great Beginning, of a great founding act back at the beginning of the tradition, which gives flesh and blood—mythic form—to a philosophical insight. In the Beginning was the logos, a great flash of early Greek fire, which vanished quick as a flash of lightning but left an afterglow that steadily diminished over the centuries, until it finally devolved into the present crisis of the Evening-land. (...) But it is a rather tall story too and easy to debunk—if that is really required. One would not be inclined to sing such anthems to the Greeks if one were writing a history of power—of women, say, or of slaves. The Greek world was built around a set of exclusionary and hierarchical power relations, which placed male over female, free man over slave, Greek over non-Greek, of which the divided line provides the meta-physics, and the Pythagorean table of opposites the “early Greek experience.” Do women and slaves also share in the clearing? Do the slaves who hauled the stones for the temple also participate in “setting the truth into the work”? How are the excluded present in the open? Heidegger would have gotten very different results if his perspective were the history of power instead of the poetics of truth” (Caputo, 1993, p. 28). Embora seja notável muito daquilo que caracterizava a cultura helénica, nem a história nem os anacronismos são um absoluto em si mesmos. Como dizer que o materialismo (poderemos incluir o termo heideggeriano *Gestell* aqui também) é um fruto apenas do século XX, como lembra Jacques Barzun: “The notion that materialism is a characteristic of our time alone is fantasy. The Greeks, that supposed people of artists, were traders and imperialists, who built the Acropolis for ostentation and with money stolen from their allies. In groups and individuals the love of money has been denounced since Biblical times, and it brought about the downfall of the mendicant orders dedicated to holy poverty” (Barzun, 1974, Lecture Three, Art the Destroyer, para. 44).

radiância o diálogo dos destinos divinos e humanos. E a arte foi simplesmente chamada *technē*. Era uma revelação única e multifacetada. Era piedosa, *promos*, i.e., cedia ao vigorar [*Walten*] e ao guardar [*Verwahren*] da verdade.

As artes não eram derivadas do artístico. As obras de arte não eram apreciadas esteticamente. A arte não era um setor da atividade cultural.

O que era então a arte—talvez apenas para aqueles tempos breves mas altos? Porque é que a arte tinha o modesto nome *technē*? Porque era um desencobrimto posto diante [*vor-bringendes*] para cá e, portanto, pertencia à *poiēsis*. Este nome foi finalmente dado a esse desencobrir como um nome próprio que permeia toda a arte do belo, da poesia, do poético. (Heidegger, 1977, pg. 34)<sup>113</sup>

Esta maneira de ver o ofício da arte mudava a atitude que se tinha para com a própria arte, vendo-a como parte de algo maior, adquirindo um lugar serviçal e relacionado com o pro-duzir (no sentido de *fazer vir a ser* e de apresentar, como ‘apresentar uma prova’) (Heidegger, 2002, p. 59, nota 16). A arte tinha um papel no domínio do sagrado, mas não reclamava a sacralidade. Por exemplo:

O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não se tiver escapado dela. (Heidegger, 2002, p. 40)

É por isso que Heidegger distingue o templo enquanto é habitado em toda a sua plenitude por aqueles que o ergueram, e o templo que o tempo erode, e passa a ser experienciado por aqueles que não o experienciaram primordialmente, e apenas o admiram de forma distante, estética. O templo enquanto espelho, forma de conhecimento de si (e da sua circunstância), e o templo enquanto mero objeto de apreciação. Como refere Parker Palmer:

Percebo que os gregos consideravam o drama como parte integrante da vida, não um desporto para espectadores, mas uma força que cultiva a alma. Mas nós,

---

<sup>113</sup> Traduzido da versão em língua inglesa com auxílio do glossário de (Heidegger, 2002): “Once there was a time when the bringing-forth of the true into the beautiful was called *technē*. And the *poiēsis* of the fine arts also was called *technē*. In Greece, (...) the arts soared to the supreme height of the revealing granted them. They brought the presence [*Gegenwart*] of the gods, brought the dialogue of divine and human destinings, to radiance. And art was simply called *technē*. It was a single, manifold revealing. It was pious, *promos*, i.e., yielding to the holding-sway and the safekeeping of truth. The arts were not derived from the artistic. Art works were not enjoyed aesthetically. Art was not a sector of cultural activity. What, then, was art—perhaps only for that brief but magnificent time? Why did art bear the modest name *technē*? Because it was a revealing that brought forth and hither, and therefore belonged within *poiēsis*. It was finally that revealing which holds complete sway in all the fine arts, in poetry, and in everything poetical that obtained *poiēsis* as its proper name” (Heidegger, 1977, pg. 34).

ao contrário dos gregos, fazemos uma distinção rígida entre o observador e o observado, por uma questão de objetividade. Enquanto que o público grego conseguia colocar-se no centro da peça—permitindo-a, literalmente, "atuar" sobre eles—nós mantemo-nos afastados por medo de distorcer os factos objetivos com as nossas necessidades subjetivas. (Palmer, 1983, p. 23)<sup>114</sup>

Trata-se, portanto, de resgatar este envolvimento com a arte, na própria criação artística. Dar lugar ao coração, essa mistura sublime da razão com a volição, esse palco do mundo interior, esse “centro religioso da nossa existência” (Herman Dooyeweerd, citado em Madureira, 2017, p. 221), lugar de todas as decisões, até das decisões artísticas.

Wittgenstein escreveu que “Em arte é difícil dizer-se algo tão bom como: nada dizer.”<sup>115</sup> (Cultura e Valor, p. 52). De uma forma superficial poderíamos pensar em obras como *4'33"* ou, mais recentemente, a escultura invisível *Io Sono* de Salvatore Garau. No entanto, também aqui continuamos no domínio estético—uma escultura invisível é o mero tratamento do nada como objeto. A única coisa que grita no silêncio de Cage é a sua intenção em não querer ter intenção. Curiosamente, quando penso no silêncio de John Cage, a única coisa que consigo ouvir durante os quatro minutos e trinta e três segundos é o grito do seu ego. A inseparabilidade da ausência do som e do seu *statement*. A intenção disfarçada de não-intenção. A autoconsciência aguda disfarçada de imaterialidade. O uso de ideias como objetos. Como escreve Douglas R. Hofstadter:

Sempre que um objeto é exposto numa galeria ou apelidado de “Obra”, adquire uma aura de profundo significado interior—por muito que o espectador tenha sido avisado para não procurar um significado. (...) quanto mais se diz aos espectadores que olhem para estes objetos sem mistificação, mais mistificados ficam os espectadores. (Hofstadter, 1999, p. 703)<sup>116</sup>

Hofstadter levanta também uma questão muito pertinente no que toca a um certo tipo

---

<sup>114</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “I realize that the Greeks regarded drama as integral to life, not a spectator sport but a soul-making force. But we, unlike the Greeks, make a rigid distinction between the observer and the observed for the sake of objectivity. Where Greek audiences were able to put themselves at the center of the play—literally allowing it to “play” upon them—we hold ourselves apart for the fear of distorting the objective facts with our subjective needs” (Palmer, 1983, p. 23). Jacques Barzun reforça esta ideia: “Nowadays anything put up for seeing or hearing is only meant to be taken in casually. If it holds your eye and focuses your wits for even a minute, it justifies itself and there’s an end of it” (Barzun, 1973, Lecture One, Why Art Must Be Challenged, para. 28).

<sup>115</sup> Possivelmente, este aforismo é consonante com que Steiner diz sobre música: “A música significa, mesmo quando, especialmente quando, não há nenhum modo de parafrasear este significado, de o reexpressar de um modo alternativo qualquer, de o passar a papel, lexical ou formalmente. (...) Na música, o ser e o significado são inextricáveis. Proibem a paráfrase. Mas são, e a nossa experiência desta “essencialidade” é tão certa como qualquer outra do conhecimento humano” (Steiner, 2013, p. 86).

<sup>116</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Any time an object is exhibited in a gallery or dubbed a “work”, it acquires an aura of deep inner significance—no matter how much the viewer has been warned not to look for meaning. (...) the more that viewers are told to look at these objects without mystification, the more mystified the viewers get” (Hofstadter, 1999, p. 703).

de niilismo na arte, no caso de Cage, dos pressupostos monistas vindos do budismo Zen, na sua prática artística:

Claro, se o objetivo é inculcar um sentido Zen no mundo como desprovido de categorias e significados, então talvez tal arte se destine apenas a servir—como faz a intelectualização sobre Zen—como um catalisador para inspirar o espectador a sair e a familiarizar-se com a filosofia que rejeita “significados interiores” e abraça o mundo como um todo. Neste caso, a arte é autodestrutiva a curto prazo, uma vez que os espectadores ponderam sobre o seu significado, mas alcança o seu objetivo com algumas pessoas a longo prazo, apresentando-lhes as suas fontes. (Hofstadter, 1999, p. 704)<sup>117</sup>

Quando o ser humano nega os fundamentos que o fazem um ser musical, em casos como estes esquece-se de que a música é uma forma de inteligibilidade, tornando a música ininteligível para si próprio. É a isto que Heidegger chama o *esquecimento do ser* (*Seinsverlassenheit*), um profundo auto-distanciamento da sua ec-sistência, mergulhados no subjetivismo e, no limite, no niilismo. Neste sentido (ou falta dele), o esquecimento do ser é muito idêntico ao esquecimento de Deus que, na Bíblia, está intimamente ligado à idolatria. O subjetivismo será, na mundividência cristã, a egolatria, a idolatria do eu—quando nos iludimos que somos livres-pensadores, livres-criadores e nos arrogamos na nossa própria concepção de nós mesmos. Mas o compositor que se liberta dessa auto-concepção, abre-se para o Outro, abre-se para o encontro, abre-se para a verdade. Essa abertura torna a obra um ato de comunicação e um verdadeiro ato de altruísmo. Hofstadter exemplifica fazendo o contraponto entre Bach e Cage:

(...) para apreciar Bach é necessário muito menos conhecimento cultural. Isto pode parecer a sua ironia, pois Bach é muito mais complexo e organizado, e Cage é tão desprovido de intelectualidade. Mas há aqui uma estranha inversão: a inteligência adora padrões e recusa-se à aleatoriedade. Para a maioria das pessoas, a aleatoriedade na música de Cage requer muitas explicações; e mesmo depois de explicações, podem sentir que estão a perder a mensagem—ao passo que com grande parte de Bach, as palavras são supérfluas. Nesse sentido, a música de Bach é mais autossuficiente do que a música de Cage.

---

<sup>117</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Of course, if the purpose is to instill a Zen-like sense of the world as devoid of categories and meanings, then perhaps such art is merely intended to serve—as does intellectualizing about Zen—as a catalyst to inspire the viewer to go out and become acquainted with the philosophy which rejects “inner meanings” and embraces the world as a whole. In this case, the art is self-defeating in the short run, since the viewers do ponder about its meaning, but it achieves its aim with a few people in the long run, by introducing them to its sources” (Hofstadter, 1999, p. 704).

(Hofstadter, 1999, p. 175)<sup>118</sup>

Se entendermos a arte como uma separação (ver nota 45), que possibilita o relacionamento e o encontro, o criador quer que a obra seja o mais autossuficiente possível, tal como o Criador quando nos criou. Poderíamos chamar a isso a *mimesis da Graça criadora*. Como escreve Heidegger:

No entanto, será que a obra é alguma vez acessível em si? Para que isto pudesse suceder, seria necessário extrair a obra de todas as referências àquilo que ela própria não é, para deixá-la estar só consigo. Mas não é já para aí que se dirige o almejar mais próprio do artista? Por meio dele, a obra deve ser libertada [*entlassen sein*] para o seu puro estar-em-si-mesma [*Insichselbststehen*]. É precisamente na grande arte — e é só dela que aqui se trata — que o artista permanece, face à obra, algo indiferente, quase como uma passagem [*Durchgang*] que se destrói a si mesma no criar [*Schaffen*], uma passagem para o passar-a-ser [*Hervorgang*] da obra. (Heidegger, 2002, p. 36)

Para terminar este já extenso percurso pela casa de espelhos, deixo a minha última reflexão que foi refletida por Wittgenstein, a qual desejo ter espelhado ao longo deste percurso:

Eu não devia ser mais que um espelho em que o meu leitor pudesse ver o seu próprio pensamento com todas as suas disformidades para que, auxiliado, o pudesse pôr em ordem. (Wittgenstein, 2019, p. 42)

---

<sup>118</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "(...) to appreciate Bach requires far less cultural knowledge. This may seem like his irony, for Bach is so much more complex and organized, and Cage is so devoid of intellectuality. But there is a strange reversal here: intelligence loves patterns and balks at randomness. For most people, the randomness in Cage's music requires much explanation; and even after explanations, they may feel they are missing the message—whereas with much of Bach, words are superfluous. In that sense, Bach's music is more self-contained than Cage's music" (Hofstadter, 1999, p. 175).

*(Faz-me espelho  
Não ser o que atropela  
O que dá melhor à trela  
Coração curado  
Sabe estar calado  
Sabe ver ao lado  
Sabe viver o mistério  
Sabe extrair minério  
Sem o reduzir a pó  
Para atirá-lo à lente.  
Quer estar com gente  
Mas acaba só)*

#### 4. *dehumidi\_fear*

Como afirmei no capítulo anterior, o maior inimigo da poesia não é o esquecimento, mas sim o hábito. Cantou Brel que “Não nos esquecemos de nada/ Habitamo-nos, é tudo” (Brel, 1961)<sup>119</sup>. Poesia, neste sentido, não é um gênero literário em verso, “é uma consciência do mundo, uma forma particular de se relacionar com a realidade” (Tarkovsky, 1986, p. 21)<sup>120</sup>. Agostinho de Hipona tinha muito presente o perigo do hábito. Confessa:

Com efeito, a lei do pecado é a violência do hábito, pelo qual a alma, mesmo contrafeita, é arrastada e presa, mas merecidamente, porque, querendo, se deixa escorregar. (Agostinho, 2018, p. 280)

Por outro lado, parece que quanto menos treinados em abstrações estamos, mais poetas somos. Essa é uma das qualidades das crianças—a falta de vocabulário dispendioso faz com que digam muito mais com muito menos. Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego*, narra um episódio sobre esta destreza instintiva que as crianças têm com as palavras e a expressividade que retiram delas:

Uma criança, que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava à beira de chorar, não «Tenho vontade de chorar», que é como diria um adulto, isto é, um estúpido, senão isto: «Tenho vontade de lágrimas». E esta frase, absolutamente literária, a ponto de que seria afetada num poeta célebre, se ele a pudesse dizer, refere resolutamente a presença quente das lágrimas a romper das pálpebras conscientes da amargura líquida. (Pessoa, 2014, p. 119)

Claramente, a criança soube convocar melhor a experiência do pranto do que alguém que o dissesse numa outra força de hábito qualquer. É como se fôssemos transportados para a sensação de ter as lágrimas incontidas no rosto, transmite-nos a necessidade de que algo interior extravase para a própria fisiologia. No entanto, também as crianças podem querer resolver assuntos abstratos recorrendo a metodologias não muito eficazes. Roland Barthes já não era criança quando se comparou a uma:

<sup>119</sup> Traduzido do original em língua francesa: “On n’oublie rien de rien  
On s’habitue c’est tout” (Brel, 1961).

<sup>120</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “Poetry is an awareness of the world, a particular way of relating to reality” (Tarkovsky, 1986, p. 21).

(pareço-me com esses garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo). (Barthes, 2018, p. 94)

Essa é, antes de mais, a minha primeira confissão: eu desmontei o desumidificador para saber o que era o medo. Neste capítulo tentarei explicar o porquê da primeira peça que escrevi durante o período do mestrado—*dehumidi\_fear* (2019), para desumidificador e clarinete baixo em Bb—ter alguns problemas (a que chamo de *pecados criativos*) e se ter desfocado do objetivo principal que é *traduzir o enigma da vida*.

*dehumidi\_fear* é um evidente jogo de palavras entre *dehumidifier* (desumidificador) e *fear* (medo). O desumidificador, mais especificamente o modelo *Siemens Compact* de 1990, foi um ícone invulgar da minha puerícia. Tal como o búzio era para Sophia, assim aquele desumidificador era para mim. Um dos meus passatempos favoritos quando criança era encostar-me àquela máquina de sorver humidade e ouvir o seu ruído filtrado, que sempre achei timbricamente mais envolvente que outros ruídos de máquinas—este deixava-me ligeiramente arrepiado. A minha relação sonora com *Siemens Compact* de 1990 era íntima, a sensação era quase de um regresso intrauterino<sup>121</sup>. Depois havia a componente visual da imaginação: tinha uma curiosidade danada por descobrir cidades e inventar as pequenas sociedades em miniatura que aconteciam lá dentro. Tanto o lado do motor e da ventoinha, como o lado do condensador e do depósito, estavam vedados por uma grelha que se assemelhava a um estore, e isso permitia a perfeita imaginação. Era escondido o bastante para que não pudesse saber claramente o que ali dentro se passava, mas não era vedado o suficiente para que não pudesse ter vislumbres de luzes, emaranhados, peças em movimento. Normalmente tudo isto acontecia no escuro, por isso apenas o aparato técnico do próprio eletrodoméstico reluzia no quarto. Lembrome da luz que indicava *on*, que era protegida por um plástico verde, mas que, quando brilhava, a cor laranja impunha-se sobre o verde, o que resultava numa mistura misteriosa. Eu-criança gostava de pôr o olho encostado a essa luz e admirá-la numa escala maior, a fim de experienciar ao máximo aquela involuntária obra de expressionismo abstrato, a mistura irresistível de cores projetada na retina.

No entanto, este não foi o único papel importante que o desumidificador desempenhou na minha infância. Al Berto disse, num verso dos seus poemas: “escrevo para não me deixar invadir pelo medo” (Berto, 2005, p. 370). E pensando no seu imaginário poético, repleto de escuridão e vigília, revejo-me muito nos medos mais que muitos que me

---

<sup>121</sup> “(...) “damos” à criança uma vida profunda se lhe dermos “um lugar de solidão, um canto” (Tavares, 2013, p. 403).

atormentavam nessas horas noturnas. Os medos de criança são (tal como as expressões que esta usa) coisas mais concretas, espaciais, exteriores, como quartos escuros em que ficamos sozinhos, sombras repentinas, sons não identificados que assaltam o lugar onde estamos; à medida que crescem, começam a desenvolver medos mais abstratos, mais voltados para dentro. Façamos a ligação rápida a Teixeira de Pascoaes falando da pouca importância que as crianças dão à própria efígie (p. 35) —estão mais preocupadas em absorver o que as rodeia, por isso os medos mais facilmente virão das coisas daí. Os meus medos tinham todas essas formas e vinham, como ladrões da noite, roubar-me a paz. Uma das estratégias para atenuar esses medos era ligar o desumidificador e deixá-lo perto do meu campo de visão. Por um lado, o som que emanava mascarava os potenciais eventos sonoros que me podiam perturbar; por outro, aquela presença permitia que eu dirigisse a minha atenção para as cidades invisíveis, aquele afeto topofílico que tinha pelos interstícios do meu *Siemens Compact* de 1990.

Assim, decidi escrever uma peça inspirada por estas memórias de infância e da minha relação profunda que criei com o desumidificador para não me deixar invadir pelo medo, mas também pelo esquecimento. Seria uma forma de cristalizar estas recordações que me são tão juntas. Agora, como traduzir este enigma? Como comunicar esta experiência tão singular? Esse é, afinal, o grande desafio da composição. A primeira coisa que me ocorreu foi que precisava de dar voz e palco ao próprio aparelho—o próprio desumidificador como *performer*. Este precisava de estar presente com a mesma dignidade de um músico ou de um outro instrumento musical da tradição ocidental. Por isso, a formação da peça não é para clarinete baixo solo, mas para clarinete baixo e desumidificador. Esse efeito de estranhamento—um desumidificador em cima do palco—pareceu-me, logo à partida, eficaz para a relação que o auditório teria que criar com um desumidificador. Como havia, desde logo, esta indicação cénica muito premente, em diálogo com o professor Rui Penha, percebemos que a peça pedia para ter um carácter ritualístico, o que significa que a interpretação da obra começava com a entrada do músico em palco, no ligar o desumidificador como início desse ritual, a viagem sonora propriamente dita e, no final, desligar o desumidificador, o abandonar o palco quando o intérprete sentir que era o momento de o fazer. Neste sentido, evocaria o imaginário de algumas das peças de Alvin Lucier, como por exemplo *I am sitting in a room* (1969) e *Nothing is real* (1990).

Apesar de haver já coisas muito concretas em termos de execução, musicalmente estava presente apenas o som do desumidificador, puro e duro. Faltava a questão essencial: como mergulhar dentro do som e torná-lo vivo, comunicativo? Numa conversa de

esplanada na Boavista, com o artista Filipe Lopes<sup>122</sup>, ele disse-me que eu teria de encontrar as várias vozes que poderiam sair do desumidificador, não só o ruído filtrado ininterrupto, mas, por exemplo, o som das gotas de água a caírem para o depósito, o som amplificado por piezos quando friccionadas as superfícies. Numa aula de composição, o prof. Rui Penha falou-me de microfones de ondas eletromagnéticas e de como estes poderiam ser uma ferramenta para acrescentar mais uma voz ao coro do desumidificador, traduzindo as ondas eletromagnéticas geradas pelo motor da ventoinha em sinal elétrico e, por fim, em ondas mecânicas dentro do espetro sonoro da audição humana. Decidi fazer uma análise espectral ao ruído filtrado do desumidificador e notei, sem espanto, que a frequência dominante era de 100 Hz, o primeiro harmónico da frequência da corrente elétrica portuguesa, 50 Hz. Imbuído no espírito de Alvin Lucier, achei nos batimentos provocados pela proximidade de frequências (cf. Penha & Bernardes, 2015) uma metáfora para o batimento do coração humano. Este fenómeno é mais bem percecionado com ondas sinusóides, que também se designam por tons puros. A solução que arranjei para resolver formalmente e concetualmente a peça, foi estabelecer de forma *simbólica* a relação entre os batimentos causados pela proximidade entre duas frequências e os batimentos cardíacos humanos em estado de alerta (numa situação de medo, por exemplo) e em estado de repouso. Mais concretamente: usando a frequência mais ressonante do desumidificador (100 Hz), a peça começaria com uma onda sinusóide a 102 Hz, que gera batimentos a 120 bpm—a frequência estimada do coração humano em estado de ansiedade—que ia, ao longo da duração total da peça, desacelerando até atingir a frequência de 101 Hz, que gera batimentos a 60 bpm—a frequência estimada do coração humano em estado de repouso. Assim, de forma processual e quase narrativa, embora o ruído do desumidificador fosse constante, os batimentos geravam um fluxo de subtil e constante mudança ao longo de toda a peça, enquanto serviam de pulsação guia para a/o instrumentista (um metrónomo disfarçado que faz parte da própria música). Tecnicamente, foi desenvolvido um *patch* em *MAX/MSP*, para que este processo acontecesse em tempo real, já que os batimentos eram gerados a partir da captação do desumidificador ligado em palco com um microfone colocado cuidadosamente no seu interior. Esse *patch* também excitava a frequência premente dos 100 Hz, para que a perceção dos batimentos fosse acurada.

Como estava no universo das sinusóides e estava a lidar sobretudo com frequências mais graves, decidi escolher como instrumento o clarinete baixo em Bb, já que o seu timbre se assemelha ao de uma sinusóide, quando tocado suavemente, (pois é um som

---

<sup>122</sup> <https://filipelopes.net>

baço e escuro, rico em harmónicos ímpares, mas pobre em harmónicos, de forma geral)<sup>123</sup> e é capaz de atingir notas no registo dos 100 Hz. Agora, mais uma questão se colocava: como ponho um desumidificador e um clarinetista em palco de forma a que estabeleçam uma relação tão íntima, como a que eu tinha? Ora, aqui decidi que a voz que o motor cantava às escondidas poderia ser amplificada pelo clarinetista, que teria um microfone EMF<sup>124</sup> preso à campânula do clarinete. Isso permitiria uma dança entre os dois, uma dinâmica de interação em que, quando o microfone beijava o motor, este reagia. O estudo das regiões onde o motor reagia melhor foi feito previamente por mim. Reparei que havia duas regiões timbricamente mais interessantes: numa ouvia-se um G2 bastante forte, e noutra um D#4 com pouca dinâmica. Tomei essas duas regiões como centros gravitacionais, a partir dos quais, a/o clarinetista iria explorar nuances de afinação dentro da região da largura de banda crítica, onde acontecem batimentos entre frequências. Estas exigências levaram-me a editar uma partitura em moldes bastante distintos da escrita convencional, pelo que recorri ao software *Affinity Designer*, onde desenhei tudo de raiz, inclusive ilustrações das peças do desumidificador com que a/o instrumentista teria de interagir (ver secção Partituras). A peça teria, assim, um carácter profundamente meditativo, com camadas de batimentos: os batimentos entre a ressonância do desumidificador e a sinusóide que formalizam a obra e lhe dão um carácter quase de mantra; e os batimentos originados pela interação entre o clarinete e o motor, que criam o gesto melódico. Deveria ser tocada às escuras, apenas com um *spotlight* a iluminar o desumidificador e a/o clarinetista.

Falta apenas indicar aquela que acredito ser a maior falha de *dehumidi\_fear*. Para a duração da peça decidi usar a proporção áurea, mais propriamente a secção áurea num segmento de 10 unidades, que corresponderia a 6,18, ou seja, a 6 minutos e 18 segundos. Ora, esta opção artística revelou-se um fracasso, por duas razões essenciais. A primeira: porque a opção traduz-se numa duração de peça que não respeita a respiração do material da obra que, por tendencialmente se prestar a uma *deep listening*<sup>125</sup>, pedia uma maior duração. Eu era capaz de passar uma tarde a relacionar-me com aquele som e com aquelas imagens, porquê despachar essa experiência em ingratos pouco mais de 6 minutos? A segunda: a escolha do uso da proporção áurea é totalmente alienada da experiência primordial que despertou a necessidade da criação desta obra. É uma solução estranha, infiel à origem, quase como se fosse o número de ouro o

---

<sup>123</sup> "(...) when the playing level is weak, clarinet tones are nearly sinusoidal and contain very few even harmonics (...)" (Barthet, Depalle, Kronland-Martinet & Ystad, 2010, p. 148).

<sup>124</sup> Sigla para *Electromagnetic Frequencies*.

<sup>125</sup> Expressão cunhada pela compositora Pauline Oliveros. Cf. (Oliveros, 2005).

absoluto, o subordinante, a que tudo o resto teria de se sujeitar, distanciando-me do impulso criativo, da sensação e da imagética das memórias particulares da infância. A tentação de me tornar um “profissional”, imitar as técnicas dos outros. Caí em tentação.

Mas há, nesta peça, um fracasso mais global, em parte já referido, mas que é mais dominante que o problema da opção artística quanto à duração, que se pode dizer que é um problema local. Heidegger, n’A Origem da Obra de Arte, diz algo aparentemente simples, mas que nos revela algo importante sobre a experiência do mundo:

Em casa, ouvimos a porta a bater e nunca ouvimos sensações acústicas, nem sequer meros ruídos. Para ouvir um puro ruído, temos de 'desviar os ouvidos' das coisas, subtrair a elas a nossa audição, quer dizer, ouvir de forma abstracta. (Heidegger, 2002, p. 19)

Ou seja, o significado que os sons têm no contexto doméstico nunca estão separados da rede de significados que o constituem, eles pertencem a um todo. Para descolar o som e transformá-lo em mera substância, decompô-lo nas suas propriedades, é preciso distanciarmo-nos do ser a que o som pertence. Esta atitude foi dominante durante a escrita de *dehumidi\_fear*. Apressei-me com soluções fáceis para um enigma complexo, que envolvia sentimentos turvos que importava tornar mais claros no coração. Envolvia respeitar a configuração original do desumidificador, conforme aparecia na minha memória— e uma reconstituição mais cuidada dela mesma. Como escreve Wittgenstein:

A beleza de uma figura em forma de estrela — uma estrela hexagonal, digamos — é prejudicada se a olharmos como simétrica relativamente a um eixo dado. (Wittgenstein, 2019, p.142)

Ao traçar um eixo de simetria, por muito que nos ajude a compreender a geometria ou a relação entre partes de uma figura, ela morreu para a sua configuração inicial, inteira, que não nos distraía naquilo que há de acessório nela. A estrela perdeu o brilho a partir do momento em que eu a biparti. Por isso Heidegger faz a distinção, no método, entre “e-laborar a terra” *versus* calcular a terra; a partir, não de uma estrela, mas de uma pedra:

A pedra pesa e manifesta o que nela há de pesado. Mas, ao pesar sobre nós, recusa-se ao mesmo tempo a toda a intromissão nisso. Se tentarmos fazê-lo, despedaçando a rocha, apesar disso esta nunca expõe aí, nos seus pedaços,

um interior e algo de aberto. A pedra retraiu-se de novo, imediatamente, para a mesma indistinção [*Dumpfe*] do pesar e do carácter maciço dos seus pedaços. Se tentarmos alcançá-lo por outra via, pondo a pedra sobre uma balança, só trazemos o que nela há de pesado ao cálculo [*Berechnung*] de um peso. Esta determinação da pedra — talvez [até] muito precisa — é apenas um número, e o pesar subtraiu-se-nos. A cor reluz e quer apenas luzir. Se a analisamos medindo-a racionalmente em termos de frequências de vibração, desaparece. Só se manifesta quando permanece não-desencoberta e inexplicada. Assim, a terra faz com que qualquer tentativa de intromissão em si se despedace contra ela mesma. Leva a que qualquer importunidade meramente calculadora se transforme numa destruição. Esta bem pode estar investida da aparência de um domínio e de trazer consigo o progresso na forma da objectivação técnico-científica da natureza, mas este domínio não é senão uma impotência da vontade. A terra só aparece abertamente clareada, enquanto terra, onde é guardada e resguardada como aquilo que é essencialmente insusceptível de ser descerrado [*das Unerschließbare*], que recua perante qualquer descerramento [*Erschließung*], o que significa que se mantém constantemente encerrada [*verschlossen*]. Todas as coisas da terra, e ela mesma no seu todo, se derramam numa unissonância recíproca. Mas este derramar não é um dissipar. Corre aqui a corrente, que assenta sobre si, da delimitação que limita tudo aquilo que está presente no seu estar-presente. Desta forma, em cada uma das coisas que se fecham há o mesmo não-conhecer-se. A terra é aquilo que, por essência, se fecha. E-laborar a terra quer dizer: trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra. (Heidegger, 2002, p. 45)

O meu primeiro instinto em traduzir este enigma, foi proceder de forma a calcular a “pedra” que, neste caso, é o desumidificador. O tirar da grelha para ver como funciona, o trazer à superfície o mistério, foi um ato de violência para com a origem da experiência que se gerou na relação “acustemológica”. Ora, o e-laborar a terra requer uma sensibilidade poética incondicional, que não se recusa a processos aparentemente eficazes, mas que vão comprometer a essência do que a trouxe ao aberto. Steven Feld, ao longo da intensa investigação que levou a cabo com um povoado da Papua Nova-Guiné, em certo momento apercebeu-se desta realidade:

O povo de Bosavi transforma os materiais acústicos do som das aves—os seus intervalos, formas sonoras, timbres e ritmos—em lágrimas e cânticos. No

processo, criam uma poesia que imagina como as aves se sentem e falam como presenças ausentes e apresentam ausências. (Feld, 2015, p. 16)<sup>126</sup>

Nesta descrição, percebemos a relação profunda e a capacidade de responsividade artística que o povo Bosavi tinha para com o enigma da vida. A este propósito, Wittgenstein cunha o termo *bildlicher Ausdruck*, que pode ser traduzida por *imagem em expressão* (Molder, 2019). Estas imagens não são formadas por analogia, nem tampouco serão uma parábola (*Gleichnis*) ou um símbolo. A principal característica é a de imagens que nos assaltam, que não escolhemos. São associações que vêm de um lugar mais profundo, formando uma “ligação espontânea entre a palavra, o gesto e o acto” (Molder, 2019, pp. 98-99). O exemplo que Wittgenstein dá é de alguém que diz que compreendeu algo com o coração, apontando para o peito<sup>127</sup>. O dito e o gesto são inseparáveis—desligá-los um do outro resulta inevitavelmente numa falha de compreensão e de relação que estabelecemos com o Outro. Maria Filomena Molder observa que a estas *imagens em expressão*, estando para além da atribuição de um *ratio* pelas quais se regem, fazem parte do “reino da afinidade” (Molder, 2019, p. 99). Ou seja, são imagens que são tão nossas, de um vínculo afetivo tão inexplicável, que nos têm um grau de parentesco (*Verwandschaft*, que também significa afinidade), aquele vínculo inquestionável de filho e pai. Da mesma forma que os cânticos dos Bosavi não são separáveis das aves que eles, não imitando, imaginam como elas sentem.

Ora, a memória que tenho da minha relação enquanto criança com o desumidificador pertence ao “reino da afinidade”, sem dúvida. É uma memória que não surge por analogia, que não surge de uma solução para um problema, tão pouco. Embora o desumidificador fosse uma forma de mascarar sons intermitentes que me fariam fantasiar sobre presenças ocultas, o vínculo afetivo era mais profundo. Era uma atmosfera que se criava e que me transportava para um mundo imaginado, efêmero, mas intrincado, cheio de ambiguidades por explorar.

<sup>126</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Bosavi people transform the acoustic materials of bird soundmaking—their intervals, sound shapes, timbres, and rhythms—into weeping and song. In the process, they create a poetry that imagines how birds feel and speak as absented presences and present absences” (Feld, 2015, p. 16).

<sup>127</sup> A certa altura, na *Ortodoxia*, Chesterton escreve que a doutrina cristã foi a única que detectou os aspetos estranhos da vida, e apontou para o peito: “É a isto que eu tenho chamado detectar as ocultas excentricidades da vida. É nisto que consiste saber que o coração dos seres humanos fica do lado esquerdo e não a meio do peito” (Chesterton, 2008, p. 140). Isso transportou-me precisamente para este ponto de ambiguidade, o coração fisiológico como que nos lembrando que o coração, i.e., a nossa vontade não deve ser o centro, mas deve estar sujeita a quem está à direita do Pai (Atos 2:33; 1 Pedro 3:22). Para terminar esta nota numa humorística, Manuel António Pina a meio de uma das *Conversas Vadias* com Agostinho da Silva, em que se debatia sobre os perigos dos modelos de explicações racionais do mundo, pergunta: “E o papel do coração?”, ao que o filósofo responde: “O papel do coração é de empurrar o sangue”. (Silva, Pina & Pinto, 1990). Aqui, Agostinho aponta para o coração no sentido contrário, o fisiológico. Diríamos então, para distinguir o médico do sábio: o médico ausculta o coração do sábio e o coração do sábio ausculta o médico.

A arte que depende de símbolos é eficaz quase exclusivamente quando os símbolos são partilhados por uma comunidade, i.e., quando não precisa de um esclarecimento prévio quanto à sua cartografia semântica. Se couber à pessoa que faz a obra criar os seus próprios símbolos, facilmente se corre o risco da obra se tornar ininteligível, ou demasiado dependente de fatores externos à “terra”, que se fecha em si. Os símbolos várias vezes são apenas formas lógicas de criar restrições que operam na formalização da obra, mas que não têm qualquer implicância sonora efetiva. Há o risco de o compositor se inebriar pela inteligência com que criou uma estrutura intrincada, mas que sufoca a música. Eis uma forma de autoengano: convencer-se do discurso dos símbolos e da sua autossuficiência face ao valor da composição. Como escreve Borges (o personagem do conto *Aleph*), ao comentar a poesia de Daneri:

Na sua escrita a aplicação, a resignação e o acaso colaboraram; as virtudes que (...) lhes atribuiu foram posteriores. Compreendi que a obra do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse trabalho ulterior modificou o trabalho para ele, mas não para outros.<sup>128</sup> (Borges, 2011, p. 197)

Seja a criação de razões anteriores ou posteriores à obra, em ambas as situações há um abismo que se instaura entre o nosso conhecimento da obra e o conhecimento do outro da obra. Os símbolos têm esse condão de “desviar os ouvidos” do som da porta a bater. O que Rui Penha escreve, tendo em mente principalmente o contexto da performance de uma obra, também se aplica ao próprio processo composicional:

(...) é (...) importante ter condições apropriadas para apresentar obras de arte: se a sua experiência for arruinada, elas são transformadas em obras de arte impotentes. Qualquer coisa que se interponha no caminho da capacidade de cada indivíduo estabelecer uma *artship*<sup>129</sup> com uma determinada obra de arte, incluindo a incapacidade do indivíduo de convocar nela a experiência apropriada, é um obstáculo para o conhecimento experiencial. (Penha, 2019, p. 34)<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Traduzido do original em língua espanhola: “En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que (...) les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros” (Borges, 2011, p. 197).

<sup>129</sup> Conceito proposto em (Penha, 2019), uma amálgama que resulta de *art* (arte) com *friendship* (amizade). Está aqui implícita uma analogia que quer ver a forma como nos relacionamos com uma obra de arte da mesma forma com que nos relacionamos com um amigo. A palavra mantém-se não traduzida—o autor continua a procurar por sugestões de tradução, tarefa a que não me atrevo neste texto.

<sup>130</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “(...) it is (...) important to have appropriate conditions to present artworks: if their experience is ruined, they are rendered powerless artworks. Anything that gets in the way of each individual's capability to establish an artship with a given artwork, including the individual's inability to summon in her the appropriate experience, is an obstacle to experiential knowledge” (Penha, 2019, p. 34).

O desumidificador perdeu a poesia quando decidi tirá-lo do lugar da imaginação infantil e tratá-lo como uma substância com propriedades—abrindo-o, exumando-o—perdendo, no fim, o seu mistério. E tal, pela simples razão de não me ter detido no encontro. As cidades que eu via ao olhar por entre a grelha, desapareceram<sup>131</sup>. Ao ver com os olhos de criança, não me passava pela cabeça que podia tirar a grelha para dissecar o seu funcionamento—não estava interessado em resolver o enigma. Devia eu, antes, traduzi-lo. À procura de significados no objeto que me dessem soluções para a peça que tinha de escrever, encontrei o caminho do símbolo, do ícone, das explicações que adornam a obra, mas que não a enriquecem. E o simbolismo, em suma, retirou a experiência mais primordial e serviu como atalho à memória. Isso levou-me a questionar: como posso eu ser mais fiel e compreensivo para com a minha memória?

#### 4.1. A tenda da memória

É grande esta força da memória, imensamente grande, grande, ó meu Deus. É um santuário infinitamente amplo. Quem o pode sondar até ao profundo?  
(Agostinho, 2018, p. 362)

Já tem vindo a ficar claro, especialmente pela diferença entre a *verdade* na consciência grega e a *verdade* na consciência hebraica, que esta segunda consciência é, sobretudo, centrada na ação, na responsividade à Palavra falada. O teólogo Thorleif Boman, autor de *Hebrew Thought Compared with Greek*, apontou para o facto de que as passagens bíblicas que tratam de ambientes construídos, descrevem sempre os planos para construção. Não os descrevem de forma fotográfica, estática, pela sua aparência, mas do processo, de como foram feitos (*tabhnîth*, palavra do hebraico para modelo ou plano) (Boman, 19, pp. 74-76)<sup>132</sup>. Há uma preocupação da consciência hebraica em questionar como algo foi feito e quais os elementos que o constituem.

Para os gregos, um edifício significa um casa-objeto ou um templo-objeto. Para os judeus, é o objeto-como-utilizado, um lugar vivo ou um local de ajuntamento.

<sup>131</sup> O desumidificador teve de ser aberto dos ambos os lados. De um lado para a/o clarinetista poder ter contacto com o motor, do outro para poder haver captação, através de um microfone, do ruído filtrado e também do gotejar da água no depósito. Nas notas de performance é assim que está apresentado.

<sup>132</sup> "The Bible has exquisitely detailed construction instructions for the Mishkan without any word-picture of the appearance of the completed tabernacle. The Mishkan was a movable, small-scale structure made of modular parts and woven tapestries. It was taken apart, packed on wagons, and moved through the desert from site to site. Its modest, tentlike design and active life was quite different from the immovable marble temples of ancient Greece that still stand today. A biblical structure of consciousness in architecture emphasizes temporal processes in which space is actively engaged by human community rather than presenting a harmoniously stable form in space" (Alexenberg, 2018, pp. 56-57).

Como resultado, a arquitetura que se inspira no pensamento helénico baseia-se em colunatas, propostas, moldagem refinada, uma visão composta segundo a qual nada pode ser acrescentado ou eliminado, uma estrutura definida de uma vez por todas. Uma arquitetura que se inspira no pensamento hebraico é diametralmente oposto. É uma arquitetura orgânica, totalmente viva, adaptada às necessidades dos que nela habitam, capaz de crescimento e desenvolvimento, livre de tabu formalista, livre de simetria, alinhamentos, relações fixas entre áreas cheias e vazias, livre de dogmas de perspectiva, em suma, uma arquitetura cuja única regra, cuja única ordem é a mudança. (Bruno Zevi, citado em Alexenberg, 2018, p. 57)<sup>133</sup>

A partir destas diferenças fundamentais das consciências arquiteturais grega e judaica, também podemos ver a forma como se relacionavam com a memória<sup>134</sup>—a primeira recorda o fim, a segunda recorda o meio. Uns admiram o templo acabado, estático, harmonioso, cristalizado no tempo, estável no espaço; outros admiram o templo que é uma tenda, constantemente esculpido pelo tempo, servindo os desígnios da comunidade humana num determinado contexto.

Agostinho (2018) metáforiza a memória como sendo um palácio, no qual entra e tem aparente controlo do que lá se passa. Entra, não tanto como áulico, mas mais como um soberano: “Quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero” (p. 359). Fala de imagens que lhe aparecem imediatamente, mas também de outras que fogem para “(...) recetáculos ainda mais recônditos” (p. 359). Sobretudo, espanta-se por poder guardar as imagens para si, evocá-las (como as evocou no próprio relato que escreveu) sem ter de as ver. Conseguir, até, apenas com o poder da memória,

<sup>133</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “For the Greeks a building means a house-object or a temple-object. For the Jews it is the object-as-used, a living place or a gathering place. As a result, architecture taking its inspiration from Hellenic thought is based on colonnades, propositions, refined molding, a composite vision according to which nothing may be added or eliminated, a structure defined once and for all. An architecture taking its inspiration from Hebrew thought is the diametric opposite. It is an organic architecture, fully alive, adapted to the needs of those who dwell within, capable of growth and development, free of formalistic taboo, free of symmetry, alignments, fixed relationships between filled and empty areas, free from the dogmas of perspective, in short, an architecture whose only rule, whose only order is change” (Bruno Zevi, citado em Alexenberg, 2018, p. 57).

<sup>134</sup> É aparentemente contraditória esta forma de olhar a arquitetura com a forma como ambas as culturas encaravam o conhecimento. Houston (1979a) refere que os gregos eram especuladores inveterados. Sabemos que, nos mercados gregos, os pensadores (o caso de Heráclito, o Obscuro), os poetas e aedos competiam por atenção. Quem tivesse as ideias mais diferentes conseguia captar mais público (há a teoria de que Heráclito terá optado pelo paradoxo em muitos dos seus ditos, precisamente para cumprir esse propósito). No livro de Atos, no episódio da visita do Apóstolo Paulo a Atenas, Lucas ironiza sobre a curiosidade insanável dos atenienses: “Pois todos os de Atenas e os estrangeiros residentes de outra coisa não cuidavam senão dizer ou ouvir as últimas novidades” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Atos 17:21). Mas, se por um lado, os gregos eram permeáveis a novas religiões e ideias, por outro lado, a fé hebraica resistiu ao sincretismo e à novidade. Como mostra Houston, com notável poder de síntese: “The biblical faith is not concerned with reshaping, reworking and changing ideas. Its claim is profoundly that it teaches an old faith. The message with which Moses came was the message of the God of the patriarchs. And the prophets in turn appeal to Moses and his words. And when Jesus came he assured his hearers that he did not come to destroy the law and the prophets. And Paul reminds us that he can preach none other than the name of Jesus. Calvin and Luther later reminds us that the whole purpose is to bring christian doctrine back to the scriptures” (Houston, 1979a). Por aqui se conclui o quão determinante é a função da memória na fé bíblica. Por isso o pensamento hebraico foca-se na memória como um utilitário importante da fé. É por essa atividade do espírito que refletem, ponderam e relembram-se a si próprios, estando atentos e sendo obedientes àquilo que conhecem, que ouviram e desejam ardentemente lutar por (Houston 1979a). Como é dito em Eclesiastes: “De tudo o que se tem ouvido, a suma é: Teme a Deus e guarda os seus mandamentos; porque isto é dever de todo o homem” (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Eclesiastes 12:13).

distinguir “o perfume dos lírios do das violetas” (p. 361). Agostinho não se coíbe de realçar a porosidade da memória (o esquecimento) bem como o quanto a nossa memória nos transcende (o que pode ser uma forma positiva de esquecimento): (“Quem o [santuário da memória] pode sondar até ao profundo?” (p. 362)). Dando, então, um passo atrás nesta arquitetura da memória, há qualquer coisa nela de imensa, mas também com fundações arenosas, em constante reedição, reinvenção. Por isso é tão desafiante escrever sobre eventos passados que se prendem com a nossa vida. Como escreve Maria Filomena Molder:

Escrever uma autobiografia não é equivalente à redacção de memórias. A autobiografia constrói-se através de um conjunto de associações, projecções, analogias, correspondências, que retornam sempre, como diz Chillida: cada uma «sempre nunca diferente, mas nunca sempre igual», simultaneidades instáveis que contribuem para a autocompreensão daquele que presta contas da sua vida (...). (Molder, 2019, p. 108)

A memória tem também uma natureza mercurial. O humor das imagens pode alterar-se inusitadamente. O *eu* é o principal culpado disso: pela forma como vive e, porque se habitua a elas, “cinzentam”, tornando-se meros artifícios, imagens mortas. Foi o que me sucedeu durante a escrita de *dehumidj\_fear*—tanto me acostumei a determinadas memórias, que as dei por garantidas. Com a erosão do processo, é difícil preservar o espanto e o afeto que nutria de origem. A memória precisa de ser cuidada para que possamos preservar o seu mistério e verdade<sup>135</sup>. Aprofundaremos mais este assunto, partindo do testemunho de Andrei Tarkovsky sobre a rodagem do filme *Ив́аново дѣтство*, em português: *A Infância de Ivan*, a sua primeira longa-metragem e um verdadeiro tratado de como “escrever” uma autobiografia. A certa altura diz, com a convicção de quem tem décadas de experiência e perfeito domínio no seu ofício: “(...) se um autor é movido pela paisagem escolhida, se lhe traz de volta memórias e sugere associações, mesmo subjetivas, então isto, por sua vez, afetará o público com uma particular excitação” (Tarkovsky, 1986, p. 28)<sup>136</sup>. Seria o mesmo que dizer, em paráfrase: se eu falar de dentro de mim, os outros encontrar-se-ão lá. E por isso imprime no filme essas memórias, como se lembra delas, povoadas de associações poéticas e adombrações. E elas têm, de facto, poder sobre nós. Vejamos o que diz:

<sup>135</sup> “Um poeta tem também de perguntar constantemente a si próprio: «mas será que o que estou a escrever é realmente verdadeiro?» E isto não significa necessariamente: «será assim que as coisas se passam na realidade?»” (Wittgenstein, 2019, p. 84).

<sup>136</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “(...) if an author is moved by the landscape chosen, if it brings back memories to him and suggests associations, even subjective ones, then this will in turn affect the audience with particular excitement” (Tarkovsky, 1986, p. 28).

Geralmente as memórias das pessoas são preciosas para elas. Não é por acaso que elas são coloridas pela poesia. As memórias mais belas são as da infância. Claro que a memória tem de ser trabalhada antes de poder tornar-se a base de uma reconstrução artística do passado: e aqui é importante não perder a atmosfera emocional particular sem a qual uma memória evocada em cada detalhe apenas dá origem a um amargo sentimento de desilusão. Afinal, há uma enorme diferença entre a forma como se lembra da casa em que se nasceu e que não se vê há anos, e a visão real da casa após uma ausência prolongada. Normalmente a poesia da memória é destruída pelo confronto com a sua origem<sup>137</sup>. (Tarkovsky, 1986, pp. 28-29)<sup>138</sup>

As palavras de Tarkovsky resumem o pecado criativo que cometi e que resultou num falhanço global no processo de escrita da peça. De facto, quando a memória que se traz à presença se divorcia da sua “atmosfera emocional”, não resulta senão no sentimento de que não prestei contas da minha vida, de que algo escapou. Eu e a Sónia experimentámos ficar os dois deitados num sofá no escuro, fixados no som e nas cidades de luzes que por lá dentro andavam, e devo dizer que, por alguns momentos, resgatei algumas das sensações que associava às que tinha na infância. Mas, de facto, foram clareiras intermitentes, e talvez a mera recriação da experiência apenas contribuisse para as reedições da memória. O exemplo que Tarkovsky dá da casa de infância, enquanto lia o livro, foi inevitável ter ecoado em mim a minha relação com o

<sup>137</sup> Esta ideia é convocada no belíssimo poema de Manuel António Pina:

Lugares da infância onde  
sem palavras e sem memória  
alguém, talvez eu, brincou  
já lá não estão nem lá estou.

Onde? Diante  
de que mistério  
em que, como num espelho hesitante,  
o meu rosto, outro rosto, se reflecte?

Venderam a casa, as flores  
do jardim, se lhes toco, põem-se hirtas  
e geladas, e sob os meus passos  
desfazem-se imateriais as rosas e as recordações.

(...)

Agora sei estas coisas  
de um modo que não me pertence,  
como se as tivesse roubado.

A casa já não cresce  
à volta da sala,  
puseram a mesa para quatro  
e o coração só para três. (Pina, 2018, p. 51)

<sup>138</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “Generally people’s memories are precious to them. It is no accident that they are coloured by poetry. The most beautiful memories are those of childhood. Of course memory has to be worked upon before it can become the basis of an artistic reconstruction of the past: and here it is important not to lose the particular emotional atmosphere without which a memory evoked in every detail merely gives rise to a bitter feeling of disappointment. There’s an enormous difference, after all, between the way you remember the house in which you were born and which you haven’t seen for years, and the actual sight of the house after a prolonged absence. Usually the poetry of the memory is destroyed by confrontation with its origin.” (Tarkovsky, 1986, pp. 28-29).

desumidificador. De facto, houve um longo período da minha vida em que aquele objeto desapareceu do meu campo de atuação no mundo. E, no confronto com estas memórias—que eram exigentes pelas suas naturezas recônditas, por envolverem paixões fundamentais como o medo (Agostinho, 2018), sensações de conforto, estados de contemplação e espanto—e com a tarefa de compor uma obra, a minha abordagem foi tal qual a de Barthes, volto a dizê-lo: desmontar o desumidificador para saber o que era o medo. Pois, desta forma, a poesia da memória foi desaguar no Λήθη (Lete). Uma alternativa teria sido evocar o desumidificador sem nunca me ter aproximado dele, i.e., sem me ter confrontado com a origem. Como seria isso possível? Talvez tivesse de esperar por um rasgo de gentileza da minha memória<sup>139</sup>.

Tal como Marcel Proust (2016), na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, quando descreve o fenómeno de *mémoire involontaire*, em que há como que uma ressurreição mnemónica despertada por um encontro do acaso com uma madalena embebida em chá de tília<sup>140</sup>. “O passado que eu procurava sem saber.” (Proust, citado em Terdiman, 2018, p. 155)<sup>141</sup>, nas suas palavras. Proust exalta o papel dos sentidos nessa busca pelo resgate do passado:

Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (Proust, 2016, p. 29)

No entanto, como refere Richard Terdiman, este corresponde a um “(...) modelo literalista que denominei “reprodução”, em que um conteúdo estabelecido é simplesmente recuperado intacto e inalterado do armazenamento” (Terdiman, 2018, p. 190).<sup>142</sup> Um modelo da memória objetificada, que colide com a descrição de autobiografia de Molder. O exercício da memória fica preso por pressupostos que, ao invés de esclarecer o seu uso, apenas delimita uma fronteira epistemológica entre um sujeito passivo, que não

<sup>139</sup> “This inaccessibility of its own contents to consciousness is what authenticates as truth the range of involuntary and unpremeditated epiphanies or self-revelations (...)” (Terdiman, 2018, p. 202).

<sup>140</sup> “Memory is the enigma this fiction sets out to unravel and the instrument it offers for doing so” (Terdiman, 2018, p. 155).

<sup>141</sup> Traduzido da versão original em língua francesa: “Le passé à la recherche duquel j’étais sans le savoir” (Proust, citado em Terdiman, 2018, p. 155).

<sup>142</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “(...) literalist memory model I have termed “reproduction,” in which a content laid down is simply retrieved intact and unaltered from storage” (Terdiman, 2018, p. 190).

intervém no fenómeno, e um objeto ativo, que aparece como intocável. Como escreve Terdiman:

Num complexo de sistemas desde a madalena proustiana até ao deslize freudiano, o privilégio interpretativo é concedido ao involuntário: àquilo que nunca escolhemos, àquilo que não podíamos ter manipulado para se ajustar à nossa necessidade consciente, àquilo que não foi minado por qualquer instrumentalidade subjectiva e que aparentemente pode ser isento de qualquer ameaça de falsificação ou distorção por ela. (Terdiman, 2018, pp. 201-202)<sup>143</sup>

O que se tornou claro para mim é que, ao querer resgatar a memória, confiando de que é um objeto do qual podemos ter um grau zero do seu conhecimento, acabei por desvanecer ainda mais o lugar onde ela assentava. Quanto mais me queria lembrar de algo de forma arquivista, mais isso me escapava. É preciso alguma serendipidade para que este acesso especial à memória se torne vívida<sup>144</sup>. No entanto, ele não é imprescindível para o trabalho de criação. Na verdade, poderá até atrapalhar. Gonçalo M. Tavares propõe, antes, uma memória despreocupada e descomplicada. Uma que privilegia a intensidade, consentânea com a “atmosfera emocional” que ouvimos em Tarkovsky:

Esta memória-imaginação põe de lado a História, mesmo que pessoal, enquanto conjunto de factos fixos e incontestáveis. Bachelard escreve mesmo: “é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora”.

O que se fala aqui é do louvor a uma *memória baralhada*, a uma *memória imprevisível*.

A memória clássica, que fixa acontecimentos a determinadas datas, funciona como um arquivo neutro, desprovido da *confusão da humanidade*, confusão que mistura datas e pedaços de factos, numa, diríamos, *ficção inconsciente*.

Na memória que trabalha directamente com o imaginário não é tanto a veracidade, mas a *intensidade*.

Não importa se foi assim que aconteceu, importa sim se a memória relatada excita, influencia, se sacode o ouvinte e o engrandece. Quando se narra uma história imaginativa (com auxílio da memória enquanto ficção inconsciente) o que importa são os efeitos dessa história no mundo que aí vem, não a proximidade

<sup>143</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “In a complex of systems from the Proustian madeleine to the Freudian slip, interpretive privilege is granted to the involuntary: to what we never chose, to what we could not have manipulated to fit our conscious need, to what was not determined by any subjective instrumentality and can seemingly be exempted from any threat of falsification or distortion by it” (Terdiman, 2018, pp. 201-202).

<sup>144</sup> “Reminiscences activated by emotional or sensory experiences have frequently been claimed to possess a particular capacity for vividness” (Terdiman, 2018, p. 188).

aos factos do mundo que já foi e não existe. (Tavares, 2013, pp. 374-375)

— Eu não quero recordar a infância como ela foi, prefiro recordar como eu a imagino. Esta deveria ter sido a minha atitude, a minha intenção (sem medo de usar o termo), desde o início da e-laboração da peça *dehumidi\_fear*. Com certeza, ter-me-ia levado por caminhos mais genuínos e que iriam convocar a experiência com mais nitidez. Pois, como também escreve Tavares: “(...) quem relembra inventa: tudo começa de novo” (Tavares, 2010, p. 120). A ideia é fazer da memória uma tenda hebraica, que se vai adaptando às necessidades, que se molda ao tempo, sem guardarmos remorsos por ela não funcionar de outra maneira. Como disse Agnès Varda:

Trata-se de trazer memórias para a vida atual. Isto não é voltar tanto com nostalgia ou boas ou más memórias, é mais como podem estas memórias, estas histórias, estas coisas que acontecem na minha memória ser integradas no meu dia? (Varda, citada em Dawson, 2019)<sup>145</sup>

Varda, bem como Tavares, fazem uma apologia à arte da memória sem nostalgia— fazer com que não pertença a dimensões diferentes da existência, mas que todas convivam no mesmo ar livre do *agora*. Que pertençam antes, como nomeou Agostinho, à “memória do presente” — “(...) a preeminência da atenção, acentuando assim que ela é o coração da memória, isto é, o espírito humano” (Molder, 2019, p. 99).

Antes de finalizar este capítulo, (onde já tive oportunidade de fazer o meu *mea culpa* e de detalhar o caminho de confissão e aprendizagem pelos pecados artísticos cometidos), gostava de partilhar um excerto do livro de memórias que John Bayley escreveu sobre os últimos anos ao lado da sua esposa Iris Murdoch, a influente escritora que sofreu de doença de Alzheimer na fase final da sua vida:

No Inverno, dou por mim a contar tudo isto à Iris, e ela ouve com uma espécie de prazer e de tolerância maldosa, como se eu estivesse a inventar um conto de fadas. Ela não acredita nisso, mas gosta de o ouvir. Eu própria descubro que estas memórias de pássaros, e todo o padrão de memória do sol de Verão e das folhas verdes, se tornam subtilmente diferentes de como era na altura. É realmente como se eu estivesse a inventar tudo isto.

---

<sup>145</sup> Traduzido da língua inglesa: “The whole thing is about bringing memories into the today life. This is not going back so much with nostalgia or good or bad memories, it’s more how can these memories, these stories, these things that happen in my memory be integrated into my day?” (Varda, citada em Dawson, 2019).

Lembrei-me que Kilvert, o pastor vitoriano que em tempos não viveu longe na mesma parte do País de Gales e que tanto gostava de escrever o seu diário sobre os seus dias, as suas caminhadas, e os seus deveres sacerdotais, confidenciou uma vez que o que escrevia era mais real para ele do que o que tinha realmente visto naquele dia ou no anterior e sobre o qual agora escrevia. Só a memória detém a realidade. Pelo menos esta parece ter sido a sua experiência, e a de muitos outros escritores, almas demasiado românticas, como Wordsworth (adorado por Kilvert), fizeram a descoberta de que para eles recordar e escrever era criar as suas vidas, e o seu sentido de coisas vivas. A experiência real não era nada para além disso, um mero borrão sempre em movimento, sempre a desaparecer. Proust ou D. H. Lawrence devem ter sentido o mesmo, por muito que o próprio Lawrence pudesse protestar que “Vida-vida” é que era a grande coisa. Wordsworth só viu realmente os seus narcisos quando se deitou no seu sofá e os viu com o seu olhar interior.

A genialidade da Iris como escritora é bastante diferente, penso eu, mais abrangente. Nem se pensa em Shakespeare como a criação desta maravilhosa visão após o evento. Parece ser uma descoberta Romântica, este sentido que tudo depende da memória. Mas como todas estas generalizações, isto não é totalmente verdade: alguns escritores ou artistas—Vermeer, por exemplo—criam tais momentos desaparecidos, mas sem se preocuparem em fazer uma canção e dançar sobre isso.

Ao criar, ou re-criar, esses pássaros para a Iris, pergunto-me o que se passa na sua cabeça. Estará ela ciente de uma invenção, um conto de fadas em vez de uma memória? Para uma escritora da sua escala e profundidade, o poder da criação parece muito mais importante do que a memória, quase como se pudesse agora continuar independente dela. E, no entanto, um parece depender do outro. Então, o que estamos a recordar quando inventamos?

O principal é que ela gosta de me ouvir falar sobre as aves. (Bayley, 1999, pp. 263-265)<sup>146</sup>

<sup>146</sup> Traduzido da versão em língua inglesa: “In the winter, I find myself telling Iris all this, and she listens with a kind of bemused pleasure and toleration, as if I were making up a fairy story. She doesn't believe it, but she likes to hear it. I myself find that these bird memories, and the whole memory pattern of summer sunshine and green leaves, become subtly different from what it was like at the time. It really is as if I were making the whole thing up.

I remembered that Kilvert, the Victorian parson who once lived not far off in the same part of Wales and had so much loved writing his diary about his days, his walks, and his priestly duties, had once confided to it that what he wrote down was more real to him than what he had actually seen that day or the one before and was now writing about. Only memory holds reality. At least this seems to have been his experience, and that of a lot of other writers, too-romantic souls who, like Wordsworth (worshipped by Kilvert), made the discovery that for them to remember and to write was to create their lives, and their sense of living things. The actual experience was nothing beside it, a mere blur always on the move, always disappearing. Proust or D. H. Lawrence must have felt the same, however much Lawrence himself might protest about “Life-Life” being the great thing. Wordsworth only really saw his daffodils when he lay on his couch and viewed them with his inward eye.

Iris's genius as a writer is rather different, I think, more comprehensive. Nor does one think of Shakespeare as creating this wonderful vision after the event. It seems to be a Romantic discovery, this sense that all depends on memory. But like all such generalisations, this is not altogether true: Some writers or artists—Vermeer for instance—create such vanished moments but without bothering to make a song and dance about it.

Esta bonita passagem lembra-nos que o poder da criação suplanta qualquer acesso epistemologicamente míope à nossa memória. A e-laboração de uma obra musical pode ser a oportunidade para tornar a memória passada mais real, mais viva para o compositor, a ponto de quereremos recordar a partir daquela experiência. Ressoa a pergunta: o que estamos a recordar quando inventamos? E ainda: o que estamos a inventar quando recordamos? Ora, que eu faça da memória um lugar vivo, um local de reunião, de encontro, uma verdadeira tenda. Que saiba criar esse vínculo orgânico entre as minhas impressões e o concreto da realidade, de modo a alcançar a autenticidade e a verdade (ver nota 24).

Em jeito de conclusão, direi: é possível prolongar a memória, mas mantê-la virgem, na sua experiência emocional primordial, é uma tarefa muito mais difícil, para não dizer de Sísifo. Entre a recordação de infância e a nostalgia a que a associamos, há um abismo. Não entender essa diferença tornou todo o processo de composição, enquanto restauro da vividez dessa experiência, um equívoco, pois o sentido da procura não é no local de origem, mas no sentido da fidelidade à minha própria sensibilidade. No fundo, todo o trabalho envolvido nesta peça foi a tentativa de agarrar um momento—aquele momento—como uma mão que tenta agarrar o sabão molhado. Como escreveu Michael Chabon:

A nostalgia, verdadeira e significativamente, é a experiência emocional—sempre momentânea, sempre frágil—de ter o que perdeste ou nunca tiveste, de ver o que sentes falta de ver, de encontrar as pessoas que sentes falta de encontrar, de tomar café nos cafés lendários que são agora estúdios de *hot-yoga*. É a sensação que nos ultrapassa quando alguma pequena beleza desaparecida do mundo é momentaneamente restaurada, seja convocada pela arte ou pelo encantamento acidental de um anúncio pintado para a Sen-Sen (...) escondido durante décadas, depois subitamente revelado numa parede de tijolo quando um edifício vizinho é demolido. Nesse momento, estás ligado; fizeste uma chamada telefónica diretamente para o passado e ouviste uma voz de resposta. (Chabon, 2017)<sup>147</sup>

---

As I create, or re-create, those birds for Iris, I wonder what is going on in her head. Is she cognisant of an invention, a fairy tale instead of a memory? For a writer of her scale and depth, the power of creation seems so much more important than memory, almost as if it could now continue independent of it. And yet the one seems to depend on the other. So what are we remembering when we invent? The main thing is, she likes to hear me talk about the birds" (Bayley, 1999, pp. 263-265).

<sup>147</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "Nostalgia, most truly and most meaningfully, is the emotional experience—always momentary, always fragile—of having what you lost or never had, of seeing what you missed seeing, of meeting the people you missed knowing, of sipping coffee in the storied cafés that are now hot-yoga studios. It's the feeling that overcomes you when some minor vanished beauty of the world is momentarily restored, whether summoned by art or by the accidental enchantment of a painted advertisement for Sen-Sen,

## 5. KNILB

Rhythm is perhaps the most primal of all things known to us ... Music is, by further analysis, pure rhythm; rhythm and nothing else, for the variation of pitch is the variation in rhythms of the individual notes, and harmony, the blending of these varied rhythms.  
(Ezra Pound, citado em Roads, 2001, p. 55)

The blink of an eye lasts three hundred milliseconds. The blink of an ear lasts considerably longer. From birth to death, the ear never closes.  
(Kim-Cohen, 2009, p. xviii)

(...) the ear is oblivious to the notion of the blink. There is no such thing as an earlid.  
(Kim-Cohen, 2009, p. xx)

### 5.1. ἐπιστήμη

E se os ouvidos tivessem pálpebras? É impossível mudar a fisionomia do ouvido, mas é possível elaborar traduções<sup>148</sup>, a partir do som, para recriar essa fantasia e obter um efeito de *Ohrenblick* (pisar de ouvidos—“timpanejar”) (Kim-Cohen, 2009).

Na física, a ótica e a acústica estão intimamente relacionadas, histórica e teoricamente. Uma parte significativa das primeiras investigações relacionadas com as ondas eletromagnéticas têm um contraponto na investigação sobre as vibrações mecânico-acústicas. Uma onda acústica é uma perturbação (ou frente de onda, ou ainda superfície de onda) propagada de forma faseada através de um meio ou do espaço. Uma onda sonora é uma onda acústica que está no domínio da percepção auditiva humana (cerca de 20

---

(...) hidden for decades, then suddenly revealed on a brick wall when a neighboring building is torn down. In that moment, you are connected; you have placed a phone call directly into the past and heard an answering voice” (Chabon, 2017).

<sup>148</sup> Claro que a imagem que é formada na cabeça é independentemente do som que é percebido. O processo de criação foi precisamente o processo contrário à forma como o som é ouvido. Foi traduzir uma ficção da mente, o que Gonçalo M. Tavares chama de “produções artísticas da imaginação” (Tavares, 2013, p. 493) para o som concreto. “Wittgenstein diferencia: “Ouvir está relacionado com escutar, formar uma imagem de um som, não.” E conclui ser esta a razão “porque o som ouvido está num espaço diferente do som imaginado.”

Isto é, podemos dizer que o ouvido não imagina. Os ouvidos ouvem, mas não imaginam um som. O som é imaginado no cérebro; o cérebro cria uma imagem que reproduz um som; e aqui estamos logo diante de uma perplexidade insanável: como é que uma imagem consegue reproduzir um som? Tratar-se-á provavelmente de uma fusão de meios, de uma invulgar capacidade de fusão que o cérebro manifesta, provocando, diga-se, uma inveja de base nos outros meios exteriores de que o homem dispõe” (Tavares, 2013, p. 494). Isto é, de resto, o que já confessava Agostinho há muito tempo atrás: “Então, estando a língua em repouso e a garganta em silêncio, canto o que me apraz” (Agostinho, 2018, p. 361). Ecos internos: ouvir a música “que não vem/ de nenhum sítio” (Pina, 2012b, p. 113).

Hz a 20000 Hz<sup>149</sup>). Uma onda vibra a uma determinada frequência. Quando existem duas ondas a vibrar em simultâneo, acontece aquilo a que na linguagem musical se chama de *intervalo*. Um intervalo é uma razão da frequência de vibração de uma onda sonora em relação a outra. Por exemplo, a oitava A3-A4, cujas frequências são 220 Hz e 440 Hz, respetivamente, tem como intervalo de frequência, ou razão:  $\frac{220}{440}$ , i.e.,  $\frac{1}{2}$ , por cada ciclo de frequência 220 Hz, acontecem dois ciclos de 440 Hz. Esta razão é igual para qualquer uma das oitavas que consideremos—trata-se de uma relação entre notas, não de notas como entidades fixas. Os intervalos mais consonantes ao ouvido humano, regra geral, são aqueles cujas razões são compostas por números inteiros pequenos. As teorias de Ptolomeu ou de Hermann von Helmholtz são baseadas em razões de frequências simples, a partir de divisões de uma corda, apresentadas na seguinte tabela<sup>150</sup>:

C	D	E	F	G	A	B	c
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
24	27	30	32	36	40	45	48

Estes rácios aplicam-se não apenas à relação entre a fundamental e os vários parciais harmónicos de uma nota, mas também entre notas. De relevar que os intervalos de 6ª maior e 6ª menor são obtidos pela inversão harmónica de 3ª menor e 3ª maior, respetivamente. Existem várias formas de dividir uma oitava em doze partes. A referida, até agora, é a divisão dos intervalos musicais por razões de números inteiros, uma afinação conhecida como *afinação justa* (numa escala diatónica). Esta forma de afinação, por consequência, não afina os 12 semitons de igual forma, o que faz com que cada tonalidade tenha uma sonoridade própria, sendo umas mais consonantes que outras. Na música ocidental, tornou-se comum o uso de uma afinação que divide a oitava em 12 partes iguais. Para isso, ao invés de rácios de números inteiros, é usada a décima segunda raiz de 2 (oitava):  $\sqrt[12]{2}$  ou  $2^{\frac{1}{12}}$ , que é aproximadamente 1,059. Esse sistema é chamado de *temperamento igual*. Uma vantagem deste temperamento, e a razão pelo qual se tornou tão difundido, é conseguir resultados viáveis para qualquer uma das 12 tonalidades. Na tabela abaixo, são comparados os dois sistemas de afinação:

<sup>149</sup> Esta gama de frequências é apenas convencional. Kyle Gann (2019) prefere vibrações entre 15Hz e 23000 Hz por segundo (p.9).

<sup>150</sup> Adaptada de (Helmholtz, 1885, p. 15).

Número de Semitons	Nome do Intervalo	Notas	Conso-nante / Disso-nante	Afinação Justa (Rácio   Cents) <sup>151</sup>	Temperamento Igual (Rácio   Cents)	Dife-rença (cents)
0	uníssono	C-C	Sim	$\frac{1}{1}   0$	$2^{\frac{0}{12}}   0$	0
1	semitom	C-C#	Não	$\frac{16}{15}   112$	$2^{\frac{1}{12}}   100$	-12
2	tom inteiro	C-D	Não	$\frac{9}{8}   204$	$2^{\frac{2}{12}}   200$	-4
3	terceira menor	C-Eb	Sim	$\frac{6}{5}   316$	$2^{\frac{3}{12}}   300$	-16
4	terceira maior	C-E	Sim	$\frac{5}{4}   386$	$2^{\frac{4}{12}}   400$	+4
5	quarta perfeita	C-F	Sim	$\frac{4}{3}   498$	$2^{\frac{5}{12}}   500$	+2
6	trítono	C-F#	Não	$\frac{45}{32}   590$	$2^{\frac{6}{12}}   600$	+10
7	quinta perfeita	C-G	Sim	$\frac{3}{2}   702$	$2^{\frac{7}{12}}   700$	-2
8	sexta menor	C-Ab	Sim	$\frac{8}{5}   814$	$2^{\frac{8}{12}}   800$	-14
9	sexta maior	C-A	Sim	$\frac{5}{3}   884$	$2^{\frac{9}{12}}   900$	+16
10	sétima menor	C-Bb	Não	$\frac{9}{5}   996$	$2^{\frac{10}{12}}   1000$	+4
11	sétima maior	C-B	Não	$\frac{15}{8}   1088$	$2^{\frac{11}{12}}   1100$	+12
12	oitava	C-C'	Sim	$\frac{2}{1}   1200$	$2^{\frac{12}{12}}   1200$	0

A partir desta compreensão, é possível introduzir a ideia de um fluxo contínuo que acontece entre tons e ritmo. Ezra Pound constatou esse fenómeno, quando escreveu que a variação de alturas é uma variação no ritmo de notas individuais, pela mudança de frequência e a harmonia é uma combinação desses ritmos (ver primeira citação do início deste capítulo). As notas relacionam-se entre elas por razões de números inteiros, se considerarmos a *afinação justa*, assim como os polirritmos também são medidos a partir de razões de números inteiros. Quando aceleramos consideravelmente um polirritmo,

<sup>151</sup> Esta é apenas uma das variações da afinação justa. Cf. (Sethares, 2005, p. 63). Assim como o temperamento igual por 12 notas por oitava também é apenas um tipo de temperamento igual possível. Qualquer escala com  $n$  passos iguais numa pseudo-oitava  $p$  é baseada no rácio  $r = \sqrt[n]{p}$  (Sethares, 2005, p. 58).

ouvem-se alturas definidas com um intervalo musical da mesma razão que a razão do polirritmo. Como escreve Henry Cowell:

(...) pode ser traçado um paralelo entre o rácio das batidas rítmicas e o rácio dos tons musicais em virtude da base matemática comum tanto do tempo musical como do tom musical. (...)

Não há, evidentemente, nada de radical no que é sugerido até agora. É apenas a interpretação que é nova; mas quando alargamos mais este princípio, começamos a abrir novos campos de expressão rítmica na música. (Cowell, 1930, pp. 50-51)<sup>152</sup>

Posto isto, não é surpreendente reparar que os polirritmos mais fáceis de sentir correspondem aos intervalos mais consonantes, quando acelerados<sup>153</sup>, como exemplifica, recorrendo ao software *Ableton*, o baixista e *YouTuber* Adam Neely (2018).

Comecei por referir que a acústica e a ótica operam de forma semelhante, e tal permite que se façam analogias entre a perceção humana de som e de imagens e de como a nossa perceção muda, conforme a escala de tempo<sup>154</sup> de uma e de outra. Como escreve Curtis Roads (2001): "(...) o fluxo contínuo de música pode ser considerado como uma sucessão de *frames* que passam a um ritmo demasiado rápido para serem ouvidos como eventos discretos" (Roads, 2001, p. 56)<sup>155</sup>. Roads compara a perceção sonora com a *persistence of vision*—um fenómeno visual que torna possível a ilusão do cinema—uma série de imagens numa sucessão tão rápida que se fundem na visão e aparecem como um contínuo. O equivalente sonoro é chamado de *forward masking*—quando um impulso que segue outro num intervalo menor que 200ms, o início do primeiro impulso tende a mascarar o segundo, dando a ilusão de um tom contínuo (Roads, 2001, pp. 22-23). O sistema auditivo é não-linear, por isso é capaz de reorganizar vários eventos sucessivos como um grupo. O termo comum é *tone fusion* e acontece a partir

<sup>152</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "(...) a parallel can be drawn between the ratio of rhythmical beats and the ratio of musical tones by virtue of the common mathematical basis of both musical time and musical tone. (...) There is, of course, nothing radical in what is thus far suggested. It is only the interpretation that is new; but when we extend this principle more widely we begin to open up new fields of rhythmical expression in music" (Cowell, 1930, pp. 50-51).

<sup>153</sup> "Fast beats, also know [*sic*] as roughness, have been recognized to be one of the most relevant aspects of innate influences on the perception of (sensory) dissonance, and thus affect our subjective experience of musical and harmonic dissonance" (Penha & Bernardes, 2016, p. 2).

<sup>154</sup> "(...) a lentidão torna visível a verdade. A lentidão artificial, a redução artificial da velocidade ilumina, torna mais claro. Como o observador não pode, por si próprio, reduzir a velocidade do mundo há como que um artifício técnico – a filmagem e a passagem posterior para câmara lenta – que dá aos olhos essa capacidade para ver pormenores que a realidade não queria deixar ver" (Tavares, 2013, p. 120). Da mesma forma desacelerar *pitch* e acelerar polirritmo—ouvir duas velocidades ao mesmo tempo—o intervalo musical enquanto polirritmo e o polirritmo enquanto intervalo musical.

<sup>155</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "(...) continuous flow of music can be considered as a succession of frames passing by at a rate too fast to be heard as discrete events" (Roads, 2001, p. 56).

de aproximadamente 20 Hz. O efeito contrário é conhecido como *tone fission*, quando uma frequência fundamental entra no domínio dos infrassons e é percebida como batimentos.

Há também uma diferença entre tom e altura, bem como uma zona de ambiguidade entre um e outra, como observa Roads:

Helmholtz observou que uma sensação de continuidade ocorre entre 24 Hz a 28 Hz, mas que a impressão de afinação definida não ocorre até 40 Hz.

Afinação e tom não são a mesma coisa. Os especialistas em acústica falam de tons complexos e tons sem afinação. Qualquer som percebido como contínuo é um tom. Isto pode, por exemplo, incluir o ruído.

Entre a sensação de um tom contínuo e a sensação de ritmo mesurado existe uma zona de ambiguidade, um domínio de frequência infrassónica que é demasiado lento para formar um tom contínuo, mas demasiado rápido para a definição rítmica. Assim, o tom contínuo é uma qualidade possível, mas não uma propriedade necessária, de um objeto sonoro. Considere-se uma nuvem relativamente densa de grãos sónicos com breves intervalos silenciosos da ordem das dezenas de milissegundos. Dezenas de eventos sonoros diferentes ocorrem por segundo, cada um deles único e separado por breves intervalos de amplitude zero, mas tal nuvem é percebida como um evento unitário—um único objeto sonoro. Uma sensação de pulso regular e de métrica começa a ocorrer de aproximadamente 8 Hz até 0,12 Hz e abaixo (...). Não por acaso, é nesta amplitude rítmica apreensível que ocorrem os mais salientes e expressivos efeitos de vibrato, tremolo e panorâmica espacial. (Roads, 2001, p. 17)<sup>156</sup>

Apesar desta e de outras ilusões auditivas exploradas, por exemplo, por Diana Deutsch<sup>157</sup> ou Maryanne Amacher<sup>158</sup>, reconhece-se que a audição é mais imune a

---

<sup>156</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Helmholtz observed that a sense of continuity takes hold between 24 to 28 Hz, but that the impression of a definite pitch does not take hold until 40 Hz.

Pitch and tone are not the same thing. Acousticians speak of complex tones and unpitched tones. Any sound perceived as continuous is a tone. This can, for example include noise.

Between the sensation of a continuous tone and the sensation of metered rhythm stands a zone of ambiguity, an infrasonic frequency domain that is too slow to form a continuous tone but too fast for rhythmic definition. Thus continuous tone is a possible quality, but not a necessary property, of a sound object. Consider a relatively dense cloud of sonic grains with short silent gaps on the order of tens of milliseconds. Dozens of different sonic events occur per second, each unique and separated by a brief intervals of zero amplitude, yet such a cloud is perceived as a unitary event—a single sound object.

A sense of regular pulse and meter begins to occur from approximately 8 Hz down to 0.12 Hz and below (...). Not coincidentally, it is in this rhythmically apprehensible range that the most salient and expressive vibrato, tremolo, and spatial panning effects occur” (Roads, 2001, p. 17).

<sup>157</sup> <https://deutsch.ucsd.edu/psychology/pages.php?i=101>

<sup>158</sup> [https://monoskop.org/Maryanne\\_Amacher](https://monoskop.org/Maryanne_Amacher)

ilusões que a visão, como Seth Kim-Cohen refere no livro *In The Blink of An Ear*, (que descobri, surpreso, já na fase final da escrita desta peça):

Aristóteles acreditava que as moscas podiam ser geradas espontaneamente a partir do esterco dos animais. Tal é a persuasão do aparente. O aparente diria que o som era mais puro do que a visão; o som não é tão suscetível de ser manipulado enganosamente; o som é um encontro direto com ondas criadas pelos objetos sonoros, um fenómeno físico, uma vibração real do corpo. (Kim-Cohen, 2009, p. 91)<sup>159</sup>

Esta foi a base para a construção rítmica de *KNILB*. De uma forma autorreferencial, gerei os polirritmos com razões equivalentes aos intervalos que uso. Tal como se fizesse *zoom in* nos tons, para que se ouvissem ritmicamente as fases e as desfases entre as duas frequências, a fim de fazê-los à escala do próprio intervalo<sup>160</sup>. Simulo, assim, o fenómeno de *tone fission* para impulsos a frequências que ouvimos como mascaradas. Se os nossos ouvidos “timpaneassem” —uma possível forma de o imaginar.

Várias referências e conceitos musicais e extramusicais estiveram na origem e influenciaram diretamente a composição de *KNILB*. É meu desígnio descrever, de seguida, um pequeno roteiro desses vários encontros—*clicks*—*blinks*—até chegar à escrita da peça, concretamente.

O primeiro *blink* foi a *Dreamachine*, criada pelo pintor Brion Gysin e pelo engenheiro Ian Sommerville em 1960<sup>161</sup>. Com o intuito de conceber um artifício capaz de *drugless high*, as duas figuras da Geração *Beat* fizeram cortes com formas regulares e iso-distantes num objeto cilíndrico, colocaram-no sobre um gira-discos com uma lâmpada de 100 Watts suspensa no centro do cilindro. O efeito é o de um pestanejar, tremeluzir (*flicker*) estroboscópico que produz estímulos visuais, como se tivéssemos imagens discretas de um corpo em movimento. Quando nos aproximamos de uma *Dreamachine* de pálpebras cerradas, produz-se na perceção uma série de padrões semelhantes aos *yantra*<sup>162</sup>, usados nas religiões indianas para se entrar num estado de meditação, e entra-se num

<sup>159</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “Aristotle believed that flies could spontaneously generate from animal dung. Such is the persuasiveness of the apparent. The apparent would have it that sound is purer than vision; sound is not as susceptible to being deceptively manipulated; sound is a direct encounter with waves created by the sounding objects, a physical phenomenon, an actual vibration of the body” (Kim-Cohen, 2009, p. 91).

<sup>160</sup> “(...) o olhar atento, (...) o ouvido atento, é aquele que, em primeiro lugar, obriga a realidade a reduzir a sua rapidez excessiva (...)” (Tavares, 2013, p. 119).

<sup>161</sup> O documentário “FlicKeR” realizado por Nic Sheehan em 1997 dedica-se à exploração profunda da história deste objeto, bem como da sua construção e de vários testemunhos de utilizadores da *Dreamachine*, na primeira pessoa.

<sup>162</sup> Os *yantra* são padrões geométricos, normalmente fractais e com motivos florais, que evocam aspetos das divindades que representam.

estado mental de ondas alfa (8 Hz–12 Hz), a mesma gama de frequências a que a luz emana das aberturas do cilindro, correspondentes às oscilações normais de um cérebro humano em estado de relaxamento. O efeito é hipnagógico—induz-se o estado de sono que estimula sonhos acordados, alucinações vívidas. Em algumas pessoas pode provocar convulsões ou ataques epiléticos. Não incorri numa experiência pessoal, mas a partir da compreensão e pesquisa desta escultura, como era tida pelos criadores, ocorreu-me imaginar como soaria uma *Dreamachine*, i.e., que não estivesse apenas pouxada no gira-discos, mas ela mesma fosse um disco de vinil. Pensei em motivos musicais de padrões rítmicos periódicos e geométricos, como os ratios de intervalos de duas notas, quando ampliados no tempo, que aceleram e desaceleram com uma periodicidade, amplamente repetidos. As duas notas relacionam-se com o contraste luz–diaphragma que cria o efeito estroboscópico.

O segundo *blink* foi o segundo andamento do Concerto para Orquestra de Béla Bartók—*Giucco della copie (Allegretto scherzando)*. Thomas Goss, autor de livros sobre orquestração e criador do canal de YouTube “OrquestrationOnline”, faz uma análise aprofundada deste andamento (OrquestrationOnline, 2017). Nesta peça vão sendo apresentados, uns após outros, vários casais de instrumentos do mesmo naipe—madeiras e trompetes, exatamente—que mantêm melodias paralelas, transpostas por intervalos diferentes, de episódio para episódio. Os fagotes movem-se à distância de 6<sup>a</sup>m, oboés à de 3<sup>a</sup>m, clarinetes à de 7<sup>a</sup>m, flautas à de 5<sup>a</sup>P e trompetes a uma 2<sup>a</sup>M. Embora, à partida, seja uma ideia musical bastante simples ou, até, naïve, esconde um fenómeno que Bartók, com seus dotes de orquestrador, salienta. Quando é repetida a mesma relação harmónica, tal cria ressonâncias que são induzidas nos *overtones* nos pares solistas. Por exemplo, os fagotes 1 e 2, cuja melodia se move paralelamente a uma distância de 6am, ressoam vigorosamente no 5<sup>o</sup> e no 8<sup>o</sup> parciais harmónicos, respetivamente. Esses harmónicos gémeos, como se reforçam mutuamente, ouvir-se-ão sobre qualquer intervalo de 6<sup>a</sup>m. Mas é importante destacar o 5<sup>o</sup> parcial harmónico do segundo fagote, a nota mais grave. Quando esse tom é sobreposto a uma 6<sup>a</sup>m, forma-se uma harmonia aumentada que, pontualmente, está perfeitamente dissimulada. No entanto, quando as harmonias são paralelas, essa sonoridade peculiar é tangível. O caso dos clarinetes é especialmente curioso. O intervalo escolhido por Bartók é 7<sup>a</sup>m, que trata sem desvios para 7<sup>a</sup>M ou 7<sup>a</sup>dim, grau de liberdade a que se permitiu nos restantes episódios. O efeito criado é insólito—tanto ressoam gloriosamente, como geram uma sonoridade nervosa. Tal acontece porque o *overblow* nos clarinetes faz-se através de harmónicos ímpares e, por consequência, esses harmónicos ressoam predominantemente em qualquer nota tocada. Assim, os 5<sup>o</sup> e 9<sup>o</sup> parciais harmónicos dos clarinetes 1

e 2, respetivamente, são reforçados. Além disso, as fundamentais de cada nota estão presentes uma na outra, sob a forma de parciais. O resultado harmónico das fundamentais com as notas ressoantes é um acorde dominante com a 9<sup>a</sup>, o que produz uma sonoridade estranhamente agradável.

O terceiro *blink* foi a peça *Three Voices* de Morton Feldman (2016), bem como a sua peça para guitarra elétrica *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (2013). *Three Voices*, pelo carácter congelado do tempo, de repetição, por duas notas iniciais—D e Eb—que se ouvem ubiquamente e cujo ritmo vai sendo ligeiramente alterado de gesto para gesto, criando uma atmosfera em constante mutação. Não se ouvem trilos, mas sim uma sobreposição de meios tons e uníssonos em ritmos espaçados e aparentemente irregulares. As vozes são três organismos vivos, com vida própria, mas que estabelecem uma relação simbiótica. Duas delas são pré-gravadas e tocadas através de duas colunas, que, no entender de Feldman, evocavam a imagem de lápides (Meyer, 2006, p. 10). Para o compositor, as duas colunas representavam os então recém-falecidos amigos Frank O’Hara, o poeta que lhe dedicou as palavras que são cantadas, a certa altura, na peça:

*Who’d have thought  
that snow falls* (O’Hara, citado em Meyer, 2006, p. 9)

e Philip Guston, o pintor. Esta é uma peça fúnebre. Também pode ser vista como homenagem a O’Hara que, aquando da sua morte, na sequência de um atropelamento por um carro, levava consigo numa bolsa os versos “*He falls; but even in falling/he is higher than those who/fly into the ordinary sun*” (Frank O’Hara, citado em Meyer, 2006, pp. 9-10). Em *Three Voices*, os vivos comunicam com os mortos. A morte nunca existiu, como cantava José Mário Branco, já que a morte morre com a vida. Nesta peça, há um fluxo constante de vozes, uma massa de som ininterrupta capaz de criar um efeito hipnótico, um sonho acordado, como uma *Dreamachine*. O campo harmónico vai-se expandido tímida e suavemente, através de semitons. Quando há uma alteração drástica do material, como o aparecimento das palavras “*that snow falls*” após 20 minutos, essa é notada de uma forma especial, porque vem de um contexto de sucessivas repetições e de nuances rítmicas e harmónicas. Um dos pais da psicologia, William James, no seu livro seminal *The Principles of Psychology*, explica claramente o fenómeno da repetição e do grau de perceção de diferença:

*O que se obtém duas vezes é o mesmo OBJETO. Ouvimos repetidamente a mesma nota; (...) As realidades, concretas e abstratas, físicas e ideais, em cuja existência permanente acreditamos, parecem estar constantemente a surgir de novo perante o nosso pensamento, e leva-nos, no nosso descuido, a supor que as nossas 'ideias' delas são as mesmas ideias. (...) Não temos, por regra, em conta a forma diferente como as mesmas coisas (...) soam (...) a diferentes distâncias e em diferentes circunstâncias.<sup>163</sup> A semelhança das coisas é o que nos preocupa verificar; e quaisquer sensações que nos garantam isso serão provavelmente consideradas de forma grosseira para serem iguais umas às outras. (...) O que chama mais a nossa atenção do que a qualidade ou quantidade absoluta de uma dada sensação é a sua relação com quaisquer outras sensações que possamos ter ao mesmo tempo. Quando tudo é escuro, uma sensação um pouco menos escura faz-nos ver um objeto branco. Helmholtz calcula que o mármore branco pintado num quadro representando uma vista arquitetónica ao luar é, quando visto à luz do dia, de dez a vinte mil vezes mais brilhante do que o verdadeiro mármore ao luar seria. (James, 1983, pp. 225-226)<sup>164</sup>*

E mais adiante, continua:

*(...) uma impressão é muito diferente de acordo com o que a precedeu; (... ) o silêncio soa delicioso depois do ruído, e uma nota, quando a escala é cantada para cima, soa diferente de si mesma quando a escala é cantada para baixo; como a presença de certas linhas numa figura muda a forma aparente das outras linhas, e como na música todo o efeito *æstético* vem da forma como um conjunto*

<sup>163</sup> Talvez seja esta atitude perante o som que nos bloqueia a capacidade de entender expressão, as variações no semelhante. A forma como Wittgenstein se relaciona com uma frase musical ensina-nos que até a previsibilidade pode surgir como imprevisível: "Para mim, esta frase musical é um gesto. Insinua-se na minha vida. Adoto-a como minha.

As infinitas variações da vida são essenciais à nossa vida. E também mesmo ao caráter habitual da vida. A expressão consiste, para nós, [na] incalculabilidade. Se soubesse exatamente como é que certa pessoa faria esgares, se movimentaria, etc., não existiria qualquer expressão facial, qualquer gesto. Será isso, contudo, verdade? Posso, no fim de contas, ouvir repetidas vezes uma peça musical que conheço (inteiramente) de cor; ou poderia até ser tocada numa caixa de música. Os seus gestos seriam ainda para mim gestos, embora soubesse sempre o que estava para vir a seguir. De facto, poderia até continuar a surpreender-me. (Num certo sentido.)" (Wittgenstein, 2019, p. 147-147). Chesterton fala da repetição, não como um modo de familiarização, mas exatamente em sentido contrário, de profundo estranhamento: "Ora, para mim, a mera repetição não tornava as coisas mais racionais, tornava-as mais estranhas. Era como se, tendo visto na rua uma rosa com uma forma peculiar, e tendo considerado que aquilo não era importante, porque era um simples acidente, eu tivesse depois visto mais seis rosas com a mesma forma de espantar" (Chesterton, 2008, p.81). São os adultos que se deixam de se espantar, que tendem para a generalização, para a categorização, e, conseqüentemente, induzem o tédio e a monotonia com muito maior eficácia. "Uma criança não faz balançar ritmadamente as pernas por falta de vitalidade, mas por excesso de vitalidade. É porque têm uma abundância de vitalidade, porque têm uma um espírito intenso e livre, que as crianças gostam das coisas repetidas e imutáveis. Uma criança está sempre a dizer: «Outra vez»; e a pessoa adulta faz outra vez até quase cair de morta. Porque os adultos não têm força suficiente para exultarem na monotonia" (Chesterton, 2008, p.82). A repetição é um modo de disciplinar a nossa estultícia graúda.

<sup>164</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "*What is got twice is the same OBJECT. We hear the same note over and over again; (...) The realities, concrete and abstract, physical and ideal, whose permanent existence we believe in, seem to be constantly coming up again before our thought, and lead us, in our carelessness, to suppose that our 'ideas' of them are the same ideas. (...) We take no heed, as a rule, of the different way in which the same things (...) sound (...) at different distances and under different circumstances. The sameness of the things is what we are concerned to ascertain; and any sensations that assure us of that will probably be considered in a rough way to be the same with each other. (...) What appeals to our attention far more than the absolute quality or quantity of a given sensation is its ratio to whatever other sensations we may have at the same time. When everything is dark a somewhat less dark sensation makes us see an object white. Helmholtz calculates that the white marble painted in a picture representing an architectural view by moonlight is, when seen by daylight, from ten to twenty thousand times brighter than the real moonlight marble would be" (James, 1983, pp. 225-226).*

de sons altera o nosso sentimento de outro; assim, em pensamento, temos de admitir que aquelas porções do cérebro que acabaram de ser maximamente excitadas retêm uma espécie de dor que é uma condição da nossa consciência atual, um co-determinante de como e o que sentiremos agora. (James, 1983, pp. 228-229)<sup>165</sup>

Em *Three Voices*, os contrastes são esses mármore brancos pintados, que sobressaem como um clarão, após longas sequências de caráter homogêneo que os precedem. Relacionando de um ponto de vista ético, até neste aspeto se manifesta o espírito de amizade que motiva a peça. É privilegiada a visão comunalista em detrimento da visão atomista, no sentido em que mais do que os elementos individuais da peça, interessa a interação entre os vários elementos, algo evidente até na escolha contrapontística. Um último aspeto que me interessa nesta peça é a forma como as vozes se movem no espaço. Começando com as mesmas notas nas três vozes, é como se os sons estivessem a viajar e os ataques fossem como imagens estroboscópicas que captam a trajetória daquele som, ao mesmo tempo que se espalha e se funde indefinidamente.

A peça *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (Feldman, 2013) interessou-me, principalmente, pela abordagem singular deste compositor ao instrumento que usei para a minha composição. A ambiguidade da partitura, uma transcrição a partir de uma performance ao vivo, tocada pelo compositor Christian Wolff, que não era guitarrista e tocava a guitarra de forma idiossincrática, por vezes, pousada numa mesa. Blocos dedilhados de acordes com uso de harmónicos nas notas superiores e glissandos descendentes em notas graves, esparsos, cada gesto rodeado de fermatas, ou seja, de silêncios.

O quarto *blink* foi uma improvisação de jazz pelo guitarrista Gábor Gadó sobre temas da ópera *Le Balcon* do compositor Peter Eötvös (2004). Foi esta música que me motivou a escrever para guitarras elétricas e, sobretudo, a introduzir o *swell volume* e o som *hollow-bodied*, macio e vibrante, que imagino para a *KNILB*.

O quinto, e último, *blink* é um estímulo que, na verdade, já vem da minha composição anterior (*dehumidi\_fear*), a saber: a amplificação de campos eletromagnetismos através

---

<sup>165</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "(...) an impression feels very differently according to what has preceded it; (...) silence sounds delicious after noise, and a note, when the scale is sung up, sounds unlike itself when the scale is sung down; as the presence of certain lines in a figure changes the apparent form of the other lines, and as in music the whole æsthetic effect comes from the manner in which one set of sounds alters our feeling of another; so, in thought, we must admit that those portions of the brain that have just been maximally excited retain a kind of soreness which is a condition of our present consciousness, a codeterminant of how and what we now shall feel" (James, 1983, pp. 228-229).

da criação de *coils*—microfones de indução eletromagnética—conforme explica Nicho-  
las Collins (2006), no livro *Handmade Electronic Music*. Estes microfones podem ser  
criados a partir dos pick-ups das guitarras. Sendo a minha peça para duas guitarras  
elétricas, interessa-me este reaproveitamento de componentes dos instrumentos para  
outros contextos e exploração de novas sonoridades. Neste domínio da exploração so-  
nora, do ponto de vista artístico, é importante o trabalho da compositora e *sound artist*  
Christina Kubisch<sup>166</sup> que, já numa das suas primeiras instalações sonoras, *Il Respiro del*  
*Mare* (1981), desenvolveu o seu sistema de som de indução magnética. É conhecida  
por um projeto mais recente, as *Electrical Walks* (2003), descritas, aqui, por Kim-Cohen:

Estes passeios (...) guiam o espectador através das ruas das cidades e vilas,  
equipados com um par de auscultadores especialmente concebidos que amplifi-  
cam os *hums*, os zumbidos e os murmúrios dos campos eletromagnéticos. (...) Ao  
alterar a sua proximidade e posição em relação à iluminação, redes sem fios,  
sistemas de radar, dispositivos de segurança antirroubo, câmaras de vigilância,  
telemóveis, computadores, cabos de elétrico, caixas automáticas, publicidade de  
néon, redes de transportes públicos, e afins, o espectador envolve uma gama de  
timbres, intensidades e ritmos. Kubisch e outros discutiram este trabalho em ter-  
mos de revelar um aspeto até agora escondido da cidade. A sugestão é que  
estes sons constituem uma espécie de segredo sobre a vida—ou secreta—da  
cidade. (Kim-Cohen, 2006, pp. 109-110)<sup>167</sup>

Este processo é incorporado, por mim, numa linguagem estritamente musical, sem estar  
veiculada propriamente a uma intenção extramusical, como é o caso de Kubisch, ou  
tratar a sua existência de uma forma estritamente materialista ou fenomenológica. En-  
caro a revelação do fenómeno da transformação do eletromagnetismo em voltagem e,  
por sua vez, onda mecânica como um meio para servir um discurso e não como um fim.

---

<sup>166</sup> <http://www.christinakubisch.de/en/home>

<sup>167</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "These walks (...) guide the spectator through the streets of cities and towns, equipped with a pair of specially designed headphones that amplify the hums, buzzes, and gurgles of electromagnetic fields. (...) By altering one's proximity and position relative to lighting, wireless networks, radar systems, antitheft security devices, surveillance cameras, cell phones, computers, streetcar cables, automated teller machines, neon advertising, public transportation networks, and the like, the spectator engages a range of timbres, intensities, and rhythms. Kubisch and others have discussed this work in terms of revealing a hitherto hidden aspect of the city. The suggestion is that these sounds constitute a kind of secret about—or secret life of—the city" (Kim-Cohen, 2006, pp. 109-110).

## 5.2. τέχνη

A peça, do início ao fim, é uma longa resolução da dissonância inicial. Nesse sentido, pode ser encarada como processo, uma vez que percorre um caminho da dissonância para a consonância, portanto, de ritmos “difíceis” de sentir para ritmos “fáceis” de sentir. Dos compassos 1 a 10, os intervalos são apenas 7<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup> maiores e menores. Dos compassos 11 ao 20 são introduzidos os intervalos de 3<sup>a</sup> maior e menor, menos dissonantes. Dos compassos 21 a 49, tanto de forma consequencial como intencional, são ouvidos os intervalos de 6<sup>a</sup> maior e menor. Dos compassos polimétricos 49 a 64 são ouvidos exclusivamente 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> perfeitas, através de harmónicos naturais. Do 64 ao 74 ainda são essas consonâncias perfeitas que predominam, uma vez que a improvisação é feita nas 4 primeiras cordas da guitarra (ciclo de 4<sup>as</sup>), embora sejam pedidos harmónicos naturais e artificiais, que resultarão numa maior variedade harmónica. Do compasso 74 até ao final, são evocados, sob a forma de *harp harmonics*, os intervalos dissonantes dos primeiros dez compassos da peça, mas desta vez resolvendo para a oitava (2:1), que volta à 7<sup>a</sup> maior abstrata (a nota *Si* é um harmónico natural), rumina esta resolução e cadencia de uma forma atípica, finalmente chegando ao uníssono (1:1) mas na nota *Si*, em harmónico, e não no *Dó*, como seria expectável.

Apesar do delineamento geral da dissonância para a consonância, dos polirritmos difíceis de sentir para ou polirritmos fáceis de sentir, a peça foi ganhando forma naturalmente, quase como efeito secundário de certos processos. Partilho completamente a perspectiva de Curtis Roads:

Para alguns, a composição envolve uma mediação entre as abordagens *top-down* e *bottom-up*, entre uma conceção abstrata de nível superior e os materiais concretos que estão a ser desenvolvidos em níveis inferiores da estrutura temporal musical. Isto implica negociação entre um desejo de macroestrutura ordenada e imperativos que emergem do material de origem. Certas estruturas de frases não podem ser encapsuladas de forma ordenada dentro da caixa de uma forma pré-cortada. Elas obrigam a um recipiente que esteja em conformidade com a sua forma e peso. (Roads, 2001, p. 13)<sup>168</sup>

<sup>168</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “These walks (...) guide the spectator through the streets of cities and towns, equipped with a pair of specially designed headphones that amplify the hums, buzzes, and gurgles of electromagnetic fields. (...) By altering one’s proximity and position relative to lighting, wireless networks, radar systems, antitheft security devices, surveillance cameras, cell phones, computers, streetcar cables, automated teller machines, neon advertising, public transportation networks, and the like, the spectator engages a range of timbres, intensities, and rhythms. Kubisch and others have discussed this work in terms of revealing a hitherto hidden aspect of the city. The suggestion is that these sounds constitute a kind of secret about—or secret life of—the city” (Kim-Cohen, 2006, pp. 109-110).

Havia uma certa estrutura geral, com episódios baseados numa lógica de progressão consonante, mas deixei que o material e as microestruturas ditassem a forma e os tempos finais da obra, quer através da repetição de gestos musicais, quer através das diferentes métricas que emergem dos diferentes polirritmos e os diferentes tempos de compasso (à mínima, semínima e colcheia). De qualquer das formas,

O debate sobre a emergência da forma é antigo. Os musicólogos há muito que discutem se, por exemplo, uma fuga é um modelo (forma) ou um processo de variação. Este debate ecoa um antigo discurso filosófico que se opunha ao fluxo, que remonta até ao filósofo grego Heráclito. Em última análise, a dicotomia entre forma e processo é uma ilusão, uma falha da linguagem em ligar dois aspectos do mesmo conceito a uma unidade. (...) Uma forma é construída de acordo com um conjunto de relações. Um conjunto de relações implica um processo de avaliação que resulta numa forma. (Roads, 2001, p. 14)<sup>169</sup>

Ao fluxo heraclítico de consciência, pensamento por associação, de continuidade, por oposição à construção, em tempo irreal, do pensamento, de raciocínio lógico, de hierarquização, empreguei no meu método de escrita, uma abordagem musical a dois conceitos antagónicos usados na literatura: a parataxe, para o primeiro tipo de pensamento e a hipotaxe, para o segundo. A parataxe, como o próprio prefixo indica (*lado a lado*), é obtida através da coordenação, da criação de uma unidade paratática, caracterizada por uma formação assindética, i.e., justaposta. Recorre a polissíndetos (e, mas, ou, nem) e a assíntotas (vírgulas). É uma técnica usada para transmitir precisamente um fluxo de consciência, como é amplamente usado na literatura, particularmente em autores modernos, como James Joyce ou Samuel Beckett, de quem é este exemplo do monólogo *Not I*: "... out ... into this world ... this world ... tiny little thing ... before its time..." (Beckett, 1984, p. 216). A hipotaxe, cujo prefixo significa *debaixo*, é uma técnica que recorre à subordinação, mais especificamente, um arranjo gramatical em que há sentido de dependência entre duas frases e estabelece uma hierarquia entre estruturas frásicas. Um exemplo comum é o da subordinação de uma unidade sintática a uma frase complexa. São inúmeros os exemplos de hipotaxes na literatura, como este lacónico, que Plutarco atribui ao rei grego Leónidas I, em resposta aos mensageiros persas que comunicaram a ordem de Xerxes para que os espartanos entregassem as armas: "*Having come, take!*"

<sup>169</sup> Traduzido do original em língua inglesa: "The debate over the emergence of form is ancient. Musicologists have long argued whether, for example, a fugue is a template (form) or a process of variation. This debate echoes an ancient philosophical discourse pitting form against flux, dating back as far as the Greek philosopher Heraclitus. Ultimately, the dichotomy between form and process is an illusion, a failure of language to bind two aspects of the same concept into a unit. (...) A form is constructed according to a set of relationships. A set of relationships implies a process of evaluation that results in a form" (Roads, 2001, p. 14).

(Plutarco, 1889)<sup>170</sup> Na peça *KNILB*, predomina a parataxe, na medida em que várias frases estão compostas por justaposição, num fluxo ininterrupto em que a frase seguinte é resultante da anterior, através de transformações por associação, como é o caso, desde logo, da primeira página. A hipotaxe é aplicada na medida em que associa estruturas fráscas que não se repetem a frases mais importantes que se repetem. São exemplos os compassos 14 (subordinada) e 15 (subordinante), compassos 37 (subordinada) e 38 (subordinante), compassos 41 (subordinada) e 42 (subordinante), 43 (subordinada) e 44 (subordinante) e 47 (subordinante) e 48 (subordinada).

A secção dos compassos 49 a 74 são uma paráfrase da obra *Three Voices* de Morton Feldman (1982), através do uso da polimetria e de um estilo rítmico semelhantes, com alguns padrões rítmicos iguais:

for Joan La Barbara  
**Three Voices**  
 (1982)

Para a criação de material harmónico comecei por usar o intervalo de sétima maior e, através de pequenas inserções, inversões ou transposições, iniciei um processo de ramificação de alturas e intervalos. Dó e Si—inserção de Ré—inversão de 7<sup>a</sup>M para 2<sup>a</sup>m—transposição de Dó para Dó#, gerando intervalo de 2<sup>a</sup>M. Este tipo de processos predomina até ao compasso 21, onde é adicionada uma nova camada—alturas como parciais harmónicos reforçados pelos intervalos das fundamentais de cada compasso, sem contexto de oitava original. Para o estudo (ver anexo) dos parciais que ressoam de cada intervalo, recorri ao software *Beatings*<sup>171</sup>, criado por Rui Penha (compositor, *media artist* e professor na ESMAE). Na maioria dos casos, tratei a fusão<sup>172</sup> dos dois parciais como uma entidade única, arredondada. Outras vezes usei os dois parciais como elementos distintos arredondados<sup>173</sup> (cc. 33 34). A minha seleção de parciais para geração de

<sup>170</sup> 'μολών' (molōn, "having come") + λαβέ, é a segunda pessoa do singular no imperativo de λαμβάνω "take; grasp, seize". (Liddell & Scott, 1996).

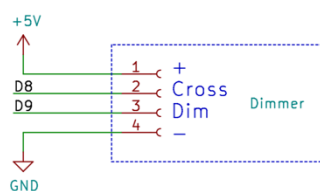
<sup>171</sup> Disponível em: <https://ruipenha.pt/beatings/>

<sup>172</sup> The human ear tends to fuse the two tones up to a difference of between a half- and whole-tone (for the pitch register of musical instruments) depending strongly on the critical band and the individual" (Penha & Bernardes, 2016, p. 2).

harmonia foi até ao 16º parcial. Na secção de 49 a 74, a harmonia é deixada ao critério do guitarrista, de carácter improvisatório, dentro dos limites descritos nas caixas de texto. Na primeira caixa são pedidos harmónicos naturais, exclusivamente nas primeiras quatro cordas e usando os trastes que, fisicamente, são mais propensos ao ressoo de harmónicos naturais. Na segunda caixa, o grau de liberdade é ligeiramente maior, sendo pedidos harmónicos naturais ou artificiais, sem restrição de trastes. Nesta secção, quanto melhores os dotes de improvisação dos guitarristas, melhor, uma vez que o contraponto e as harmonias entre as vozes devem ser coerentes e dialogantes em tempo real.

Em palco, os dois guitarristas estão posicionados simetricamente, a uma grande distância um do outro. Cada um tem uma estante com a partitura em formato eletrónico, *tablet* ou *iPad*, de preferência. À frente de cada um, e a uma certa distância, estão dispostas as lâmpadas fluorescentes. Cada lâmpada tem um ou dois microfones EMF encostados aos balastros, de forma a gerar ruído magnético, se acesa.

Do ponto de vista técnico, está planificado um sistema em que a amplitude de cada uma das guitarras controla a intensidade de luz de cada uma das lâmpadas fluorescentes. As duas guitarras estão ligadas por uma interface a um computador que faz uma análise FFT dos ataques e amplitude do som de cada uma. Esses dados são escalados para o nível de *dimming* correspondente, através de Arduínos ligado a dois TRIAC. O circuito elétrico que liga um *light dimmer* ao Arduíno está planificado no esquema abaixo:



A cada um dos TRIAC estão ligadas, por uma ficha elétrica, as devidas lâmpadas fluorescentes. Por fim, junto aos balastros de cada uma das lâmpadas fluorescentes (2 balastros por lâmpada), estão dois microfones de indução eletromagnética, criados a partir de *pick-ups* de guitarra, que amplificam o campo magnético gerado pelos balastros. Quando há intermitências, estes balastros produzem estalidos audíveis. Quando acesas, ouve-se o *hum* dos balastros.

<sup>173</sup> "Huron showed that in the polyphonic writing of J.S. Bach, intervals that promote tonal fusion are avoided in favour of discernible lines, or clear independence across voices" (Penha & Bernardes, 2016, p. 2).

A capa é da autoria de Sónia Teixeira, inspirada em padrões *moiré*. É uma metáfora visual para o gesto sonoro, a partir de padrões de interferência visual, semelhantes aos padrões sonoros criados na composição.

*(somos um estore para o mundo  
fazemos formas a julgar pelos furos  
mas só temos os furos das formas  
são só eles que importam, afinal,  
no meu quarto-dálmata  
a minha forma de ser procura-os  
cansei-me a infância a ver grelha  
agora vejo cilindros, feixes que se agarram  
e é como se passasse por entre os rasgos e soubesse  
fora de mim o que em mim se apresenta  
imaginar - ir além da percepção  
então para quê tão mui nobre ferramenta  
se a deixamos só pela imaginação, órfã?  
não me quero sentar onde te sentas  
eu preciso da grelha para ver:  
"a luz, filho? a luz?"  
nem sempre soube, meu pai  
não quando me perguntaste  
abrir o estore - falar para pensar  
unir pontos para ver formas  
eis o método da ciência. da fé.)*



## 6. O Meu Avô Fala com o Irmão ao Espelho

(...) vi intermináveis olhos imediatos escrutinando-me como um espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum deles me refletiu (...)  
(Borges, 2011, pp. 205-206)<sup>174</sup>

Em meados de 2018, o meu avô José Pereira começou a revelar alguns esquecimentos involuntários—como deixar a chave no portão de entrada de casa, pouco depois de ter sido admoestado a tirá-la. Desde que esses indícios se manifestaram que a sua condição mental foi progressivamente se agravando. Foi diagnosticado com Alzheimer. Durante este tempo, refleti sobre de que forma me poderia relacionar com o meu avô e, de alguma maneira, preservar uma memória dele. Por isso, algumas vezes que visitei os meus avós, levei o meu gravador *Zoom*. Deixava-o à beira dos lugares onde convivíamos. Tentei ao máximo que o gravador não chamasse a atenção, ou fosse o tema de conversa, para que não fosse obstáculo à autenticidade dos momentos. Fiz quatro recolhas, entre junho de 2019 e setembro de 2020, nas quais é conspícua a limitação cada vez maior do meu avô em comunicar, reagir e reconhecer pessoas.

Aquilo que motivou a escrita desta peça veio de uma história que a minha avó contou. Nela, o meu avô ficara firme e hirto diante do espelho da casa de banho, a dizer coisas e a fazer expressões faciais com entusiasmo. Então a minha avó, ao deparar-se com tais preparos, perguntou-lhe:

— Quem é está aí a falar contigo?

Ao que o meu avô respondeu:

— É o Jorge.

O Jorge é o meu tio-avô, o seu irmão, que morrera fazia poucos anos.

Esse episódio, apesar de ter um lado triste, está carregado de poesia. Na verdade, a força criativa do meu avô suplanta a consciência do real, como John Bayley escreveu acerca de Iris Murdoch (ver p. 63). Então, perante este enigma, parti para a procura de

---

<sup>174</sup> Traduzido do original em língua espanhola: "(...) vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó (...)" (Borges, 2011, pp. 205-206).

como o traduzir. Antes de mais, percebi que precisava de fazer aquilo que Morton Feldman fez em relação a Samuel Beckett: colocar-me no lugar do outro enquanto outro (ver pp. 9-10). Esse colocar-me no lugar do meu avô enquanto meu avô abriu-me os horizontes para formas de expressão que iam para além daquilo que eu via enquanto eu a olhar para o meu avô: a óbvia confusão, a dificuldade em comunicar ideias, a alienação. Pude descobrir a comunhão com o Outro que estava realmente presente na interface espelhada, na transcendência que era ele próprio. Este conhecimento revelou-se desafiante, pois havia uma *matrioska* de exercícios empáticos—imaginar o irmão do meu avô enquanto seu irmão enquanto me imaginava o meu avô enquanto meu avô.

Mas no adquirir deste conhecimento, na mudança de perspetiva, o respeito que nutria pelo meu avô foi intensificando. Ficou muito claro para mim que esta peça tinha de humanizar e homenagear aquela pessoa. E a arte tem essa capacidade de dignificar, enaltecer, de tornar a fraqueza em força. Alvin Lucier, que possui gaguez, usou essa característica a seu favor, ao criar *I am sitting in a room* (Collins, 1990). Gavin Bryars guardou uma gravação de um sem-abrigo da área urbana de Londres a cantar uma canção religiosa e transformou-o no solista de uma peça para orquestra de cordas, em *Jesus Blood Never Failed Me Yet* (Bryars, 2012). A consciência de que tinha, em cada passo, tomar a decisão que jogasse a favor do meu avô, sem abdicar de comunicar a verdade, tornou-se constante.

Durante uma tarde de pesquisa e recolha de referências para esta obra, encontrei os *teretismata*<sup>175</sup>. Dentro da tradição bizantina, por volta do século XIV, o estilo de canto era chamado Kalophonic<sup>176</sup>, que significa literalmente “som bonito” (Conomos, 2001). Este estilo de canto era caracterizado por melodias extravagantemente adornadas e extremamente melismáticas. Os *teretismata* são indissociáveis deste estilo de canto, e consistiam em repetições silábicas sem nenhum significado. Dispunham um tipo de coloratura que exigia entoar articuladamente com rapidez as mesmas notas, intercaladas com grandes saltos melódicos. (Touliatos, 1989, p. 239). À medida que fui absorvendo este assunto, inevitavelmente trouxe aquilo para a minha vida e cheguei à descoberta artística que se tornou nuclear para esta peça, a saber: afinal não é o meu avô que não se estava a fazer entender—na verdade, ele estava a cantar-me *teretismata* e eu é que não estava a entendê-lo.

---

<sup>175</sup> Para uma discussão mais aturada sobre este assunto, recomendo vivamente (Touliatos, 1989).

<sup>176</sup> Decidi manter o termo na versão em língua inglesa, conforme (Touliatos, 1989).

À semelhança dos vários momentos em que convivi com o meu avô, John Bayley narrou a experiência, em muito semelhante à minha, do convívio com a sua esposa Iris:

Acabaram-se as letras, acabaram-se as palavras. Um doente de Alzheimer começa muitas frases, geralmente com uma pergunta ansiosa e repetitiva, mas elas permanecem inacabadas, o querer não expresso. Normalmente, é previsível e facilmente satisfeita, mas Iris produz todos os dias muitas dessas hesitações, envolvendo "você sabe, aquela pessoa", ou simplesmente "aquilo", que levam tempo e esforço a desvendar. Muitas vezes permanecem totalmente enigmáticas, relacionadas com algum homem ou mulher não identificável no passado que tenha nadado até à superfície da sua mente como se tivesse sido encontrado ontem. Nessas alturas, sinto a minha própria mente e memória a vacilarem, como se fosse necessário desempenhar uma função demasiado distante do seu próprio ritmo e prática. (Bayley, 1999, pp. 50-51)<sup>177</sup>

De facto, assim é com o meu avô. Nalgumas das gravações que registei, o meu avô está-me cantando teretismata, acompanhados de alguns pequenos murros na mesa, como se aquele gesto ajudasse os lábios a articularem as sílabas. Mais adiante, Bayley também refere a interação com Iris como algo do domínio do inefável, uma comunicação de emoções, que ora são tristezas ("tenho vontade de lágrimas") (ver página 17) ora são alegrias ("tenho vontade de riso"). Mas sobretudo, a metáfora dessa interação como um "sonar subaquático", refletindo a pulsação um do outro, transportou-me para como seria a interação do meu avô com o seu irmão, ao espelho:

O nosso modo de comunicação parece-se com o de um sonar subaquático, cada um a refletir a pulsação do outro, e depois ouvir um eco. Os momentos desconcertantes em que não consigo compreender o que Iris está a dizer, ou sobre quem ou o quê—momentos esses que podem produzir lágrimas e ansiedades, embora nunca, graças a Deus, a furiosa frustração típica de muitos doentes de Alzheimer—podem, por vezes, ser dissipados ao embarcarmos numa paródia jocosa de impotência, e ao tentarmos torná-la mútua, ambos sem palavras. (Bayley, 1999, pp. 51-52)<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Traduzido do original na língua inglesa: "No more letters, no more words. An Alzheimer's sufferer begins many sentences, usually with an anxious, repetitive query, but they remain unfinished, the want unexpressed. Usually, it is predictable and easily satisfied, but Iris produces every day many such queries, involving "you know, that person," or simply "that," which take time and effort to unravel. Often they remain totally enigmatic, related to some unidentifiable man or woman in the past who has swum up to the surface of her mind as if encountered yesterday. At such times, I feel my own mind and memory faltering, as if required to perform a function too far outside their own beat and practice" (Bayley, 1999, pp. 50-51).

<sup>178</sup> Traduzido do original na língua inglesa: "Our mode of communication seems like underwater sonar, each bouncing pulsations off the other, then listening for an echo. The baffling moments at which I cannot understand what Iris is saying, or about whom or what—moments

Várias vezes também me acontecem esses diálogos enigmáticos com o meu avô. Ele gosta de se chegar a mim e “rosnar” ou prender-me o braço, e eu respondia na mesma linguagem. E, surpreendentemente, há algo de muito real nestas brincadeiras e nos *teretismata*. Como escreve Seth Kim-Cohen:

O simbólico, pelo contrário, não tem estatuto de, ou ligação material ao, real. O simbólico é uma tradução, uma transformação, uma transubstanciação do real para uma grelha mediada de sinais. A linguagem é uma grelha deste tipo. As teclas da máquina de escrever (ou do teclado do computador) tornam isto de uma forma notavelmente literal. O real, diz Kittler, para chegar até nós, tem de passar “pelo gargalo do significante”. Ao fazê-lo, ele é comprimido, reduzido, muito provavelmente tosquiado do seu velo mais substantivo. Em suma, o signo tosquia o real. (...) Assim, a voz falante só é significativa quando se formam palavras reconhecíveis. As hesitações, pigarreias, tosses, goles e soluços antes, entre, e em torno das palavras não são o simbólico, mas o real, tal como os acentos, os impedimentos e os tiques. Ignoramos o real na conversação diária, filtrando o ruído em favor do sinal. (Kim-Cohen, 2009, pg. 95)<sup>179</sup>

Então, decidi abraçar esse real. Todas as manifestações do meu avô eram expressões da realidade, eram as respirações do seu ser.

Focado na história que a minha avó me contou e que motivou esta torrente criativa, lembrei-me da nota que Ludwig Wittgenstein enviou a um editor, como apresentação do seu *Tractatus Logico-Philosophicus*:

O meu trabalho consiste em duas partes: aquela apresentada aqui mais tudo aquilo que não foi escrito. E é precisamente esta segunda parte que é a mais importante. (Ludwig Wittgenstein, citado em Winch, 2008)<sup>180</sup>

---

which can produce tears and anxieties, though never, thank goodness, the raging frustration typical of many Alzheimer's sufferers—can sometimes be dispelled by embarking on a joky parody of helplessness, and trying to make it mutual, both of us at a loss for words” (Bayley, 1999, pp. 51-52).

<sup>179</sup> Traduzido do original em língua inglesa: “The symbolic, conversely, has no status as, or material connection to, the real. The symbolic is a translation, a transformation, a transubstantiation of the real into a mediated grid of signs. Language is such a grid. The keys of the typewriter (or the computer keyboard) render this in remarkably literal fashion. The real, says Kittler, in order to reach us, must pass through “the bottleneck of the signifier.” In so doing, it is compressed, reduced, quite likely shorn of its most substantive fleece. In short, the sign fleeces the real. (...) Thus the speaking voice is only signifying when forming recognizable words. The ums, ahems, coughs, swallows, and hiccups before, between, and around words are not the symbolic but the real, as are accents, impediments, and tics. We ignore the real in everyday conversing, filtering out noise in favor of signal” (Kim-Cohen, 2009, pg. 95).

<sup>180</sup> Traduzido do original na língua inglesa: “My work consists of two parts: the one presented here plus all that I have not written. And it is precisely this second part that is the important one” (Ludwig Wittgenstein, citado em Winch, 2008).

Ora, é fácil conhecermos a primeira parte: o meu avô a dirigir-se ao espelho—essa é a parte escrita da história. Porém, a parte do seu irmão a reagir-lhe é, porventura, a parte mais importante, precisamente por não estar escrita, mas subentendida. Pensei, então em escrever a “peça que se ouve” e a “peça que não se ouve”, sendo esta última, a mais importante, por ser o elemento intrigante. Imaginei uma pessoa em palco a tocar a “peça que se ouve”, mas na sua frente um pano translúcido onde era projetado em vídeo a mesma pessoa, exatamente na mesma posição, com a mesma indumentária, à mesma escala. A pessoa de corpo presente tocava a peça que se ouvia, ao passo que a pessoa projetada tocava a que não se ouvia, i.e., o vídeo sem som. Assim, julguei ter uma tradução desse enigma que era o meu avô a conversar com o seu irmão—pessoas aparentemente iguais, mas a terem discursos musicais diferentes, a criarem sobreposições de gestos desfasados que se assemelhavam a um efeito de *chorus* visual, ou de uma *shiva*. O instrumentista acabou por se concretizar no convite aceite do vibrafonista e músico multifacetado Ricardo Coelho, sobretudo pela sua sensibilidade e pela sua amizade, sabendo que iria tratar esta peça com o cuidado que é necessário, conhecendo mais de perto a sua origem.

Uma das canções que o meu avô se recorda—que descobri com espanto, dada a sua condição, enquanto cantava para ele—é a canção “Traz Outro Amigo Também” de José Afonso. Especialmente a melodia que vem acompanhada da palavra “também” era cantada com particular entusiasmo. Por isso, nesta peça, essa canção é quase omnipresente, sob a forma dos mais variados tratamentos.

Há três gestos principais que acontecem intercaladamente na peça.

No primeiro: momentos de *morphing* da voz do meu avô com a melodia da canção de José Afonso, numa fusão tal que não é possível perceber onde termina uma voz e acaba a outra—tal como a conversa do meu avô com o seu irmão. O vibrafone toca ressonâncias da harmonia original, com recurso a arcos de violino e percussões adicionais. Há três momentos em que este gesto acontece. De um para o próximo, as frases musicais cada vez se baralham mais, criando um efeito de estranhamento sobre uma melodia que, para a maioria, é-nos familiar. A partir do segundo momento destes, no vídeo, a peça que não se ouve está escrita em harmonia negativa<sup>181</sup>, o que resulta em movimentos simétricos musicalmente, mas também cinéticos.

---

<sup>181</sup> Para uma melhor compreensão deste conceito, aconselho (Tepfer, 2020), para uma abordagem mais direta e simplificada e (Coleman, n.d.), para uma abordagem mais abrangente e aprofundada.

No segundo: momentos de gravações cruas, tal qual como recolhidas, sem qualquer tratamento, a não ser aumento de ganho quando necessário, com transcrições diretas de melodia, para o vibrafone. Para isso, usei o software *Ableton*, que inclui a opção de converter determinado clip áudio em informação MIDI. O efeito é transformar os atos de fala em gestos melódicos, em que a nossa percepção muda. As fronteiras entre música e linguagem ficam esbatidas. A ilusão auditiva foi descoberta por Diana Deutsch em 1995, a que chamou *Speech-to-song Illusion* (Deutsch, 2019, pp. 151-169).

No terceiro: a partir do isolamento da voz de José Afonso na canção “Traz Outro Amigo Também”, usando o software iZotope RX 7, consegui usar a sua voz para produzir outra ilusão auditiva descoberta por Deutsch, que chamou de *Phantom Words* (Palavras Fantasma). Quando se colocam duas palavras ao mesmo tempo com as panorâmicas a mudarem intercaladamente de uma coluna para outra a cada sílaba, o nosso cérebro começa a significar um sem-número de palavras possíveis de serem entendidas, dentro dos idiomas que falamos (Deutsch, 2019, pp. 103-115). Separando as sílabas das frases musicais da canção, consegui criar essa ilusão. O Ricardo canta as palavras que percebe com os seus motivos melódicos associados, umas após a outras, e com repetições, como que num fluxo de consciência.

*(e quando o duro de entender  
está à distância de um descer  
a escada torna-se vã  
e o vão não me livra o chão  
segurar a barra  
só barra o confronto da razão  
sem parêntesis no meu ser  
para fora de mim me ver  
Aleteia não é serão  
é trabalho do coração  
combater a inércia  
para te ver tal qual como irmão)*

Ingmar Bergman, o influente realizador sueco, em 1961, fez um filme chamado *Såsom i en Spegel*<sup>182</sup>. O filme tem o tempo narrativo de vinte e quatro horas e conta apenas com quatro personagens de férias na Ilha Fårö, na Suécia, e, sem coincidência, local de repouso predileto do realizador. David é escritor e tem dois filhos: Minus e Karin, casada com Martin, um médico de renome. Karin tinha acabado de ser libertada de um asilo, onde tinha recebido tratamentos para esquizofrenia, uma condição que, em certo momento do filme, Martin diz ser praticamente incurável.

O diálogo que David e o seu genro Martin travam num barco, algures na costa da ilha, é dilacerante e lida de uma forma dura mas real com as questões emocionais implicadas no perigoso olhar distanciado que o processo criativo pode infligir naqueles que nos são próximos, quando eles são o assunto de uma obra artística:

David: (...) senti uma vontade horrível de registar o seu percurso. Não há mais ninguém a quem culpar. Não tenho desculpa.

Martin: É sempre sobre ti e o que é teu. A tua insensibilidade é perversa. "Registar o seu percurso". Isso é tão típico.

David: Não estás a perceber.

Martin: Não, não compreendo. Mas uma coisa eu compreendo. Estás sempre à caça de assuntos. A insanidade da tua filha. Que grande ideia!

David: Eu amo-a, Martin.

Martin: Amo-a? Não tens quaisquer sentimentos. Falta-te a decência comum. Sabes como te expressar. Tens sempre as palavras certas. Só há uma coisa que não fazes a mínima ideia: a própria vida. És um cobarde medroso, mas um génio em evasivas e desculpas.

David: O que queres que eu faça?

Martin: Escreve o teu livro. Talvez te dê o desejo do teu coração. O teu grande avanço como escritor. Então não terás sacrificado a tua filha em vão, e...

David: Vai em frente, diz.

Martin: Nos teus romances, estás sempre a cortejar algum deus. Mas deixa-me dizer-te, a tua fé e a tua dúvida são muito pouco convincentes. Tudo o que é aparente é a tua ingenuidade.

David: Não achas que eu sei disso?

Martin: Então porquê continuar? Porque não fazer algo respeitável em vez disso?

---

<sup>182</sup> A tradução para português é "Em Busca da Verdade", perdendo-se a expressão encontrada em I Coríntios 13:13, que serviu de mote para o filme e que teve uma importância fundamental para este texto e para o meu pensamento— "como num espelho". O título na língua inglesa preserva a referência: *Through a Glass Darkly*.

David: Tal como?

Martin: Já escreveste uma palavra de verdade na tua vida como autor?

David: Não sei.

Martin: Vês? As tuas meias-verdades são tão refinadas que se parecem com a verdade.

David: Faço o meu melhor.

Martin: Talvez faças. Mas ficas aquém das expectativas.

David: Eu sei.

Martin: Tu és vazio, mas esperto. Agora estás a tentar preencher o teu vazio com a extinção da Karin. Mas eu não vejo como é que vais trazer Deus a isso. Vai torná-lo mais impenetrável do que nunca. (Bergman, 1961, 0:54:24)<sup>183</sup>

Assim, e acima de tudo, é preciso cuidar do coração para que ele não se apaixone mais pela obra que envolve a pessoa, do que pela pessoa que envolve a obra\*.

\*184

<sup>183</sup> Traduzido de uma tradução do guião em inglês (link na referência (Bergman, 1961)):

"David: (...) I felt a horrible urge to record its course. There's no one else to blame. I've no excuse.

Martin: It's always about you and yours. Your callousness is perverse. "Record its course." That's so typical.

David: You don't understand.

Martin: No, I don't. But one thing I do understand. You're always on the hunt for subjects. Your daughter's insanity. What a great idea!

David: I love her, Martin.

Martin: Love her? You're void of all feeling. You lack common decency. You know how to express yourself. You always have just the right words. There's just one thing you haven't the slightest clue about: life itself. You're a craven coward but a genius at evasions and excuses.

David: What do you want me to do?

Martin: Write your book. Maybe it will give you your heart's desire. Your big breakthrough as a writer. Then you won't have sacrificed your daughter in vain, and...

David: Go ahead, say it.

Martin: In your novels you're always courting some god. But let me tell you, your faith and your doubt are very unconvincing. All that's apparent is your ingenuity.

David: Don't you think I know that?

Martin: Then why go on? Why not do something respectable instead?

David: Such as?

Martin: Have you written one word of truth in your life as an author?

David: I don't know.

Martin: See? Your half-lies are so refined that they look like truth.

David: I do my best.

Martin: Maybe you do. But you fall short.

David: I know.

Martin: You're empty but clever. Now you're trying to fill your void with Karin's extinction. But I don't see how you'll bring God into that. It'll make him more inscrutable than ever" (Bergman, 1961, 0:54:24).

<sup>184</sup> "Enganoso é o coração, mais do que todas as coisas, e desesperadamente corrupto; quem o conhecerá? Eu, o SENHOR, esquadrinho o coração, eu provo os pensamentos; e isto para dar a cada um segundo o seu proceder, segundo o fruto das suas ações" (Bíblia de Estudo Almeida, 1999, Jeremias 17:9-10). *Amen.*



## Referências

- Adam Neely (2018, March 5). *Polyrhythms are Polypitch - live @ Ableton Loop, Berlin* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-tRAkWaepg>
- Agostinho, S. (2018). *Confissões*. Braga, Portugal: Editorial A.O..
- Alexenberg, M. (2018). *Through a Bible Lens*. Nashville, TN: Elm Hill.
- Alshanetsky, E. (2020, September 14). Thoughts and Words. *Aeon*. Retrieved from <https://aeon.co/essays/what-comes-first-ideas-or-words-the-paradox-of-articulation>
- Anghel, G. (2017). *Nadar na Piscina dos Pequenos*. Porto, Portugal: Assírio e Alvim.
- Barthes, R. (2018). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Barthet, M., Depalle, P., Kronland-Martinet, R. & Ystad, S. (2010). Acoustical Correlates of Timbre and Expressiveness in Clarinet Performance. *Music Perception*, 28(2), 135-153. doi:10.1525/mp.2010.28.2.135
- Barzun, J. (1973). *The Use and Abuse of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press (e-book).
- Bayley, J. (1999). *Elegy for Iris*. New York, NY: Picador.
- Becker, G., Jors, K. & Block, S. (2015). Discovering the Truth Beyond the Truth. *Journal of Pain and Symptom Management*, 49(3), 646-649. <https://doi.org/10.1016/j.jpainsymman.2014.10.016>
- Beckett, S. (1984). *Collected Shorter Plays*. New York, NY: Grove Press.
- Bergman, I. (Director). (1961). *Såsom i en spegel* [Em Busca da Verdade] [Filme]. Svensk Filmindustri. Script retrieved from [https://subslive-script.com/movie/Through\\_a\\_Glass\\_Darkly-55499](https://subslive-script.com/movie/Through_a_Glass_Darkly-55499)

Berto, A. (2005). *O Medo*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim.

*Bíblia de Estudo Almeida* (1999). São Paulo, Brasil: Sociedade Bíblica do Brasil.

Boman, T. (1960). *Hebrew Thought Compared with Greek*. London, UK: SCM Press.

Borges, J. L. (2000). *This Craft of Verse*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Borges, J. L. (2011). *El Aleph*. Barcelona, España: Debolsillo.

Borges, J. L. (2017). *Este Ofício de Poeta*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.

Brel, J. (1961). On n'Oublie Rien [song]. On *On N'Oublie Rien*. Philips.

Bryars, G. (2012, 10 August). *Jesus Blood Never Failed Me Yet* [Official website post].

Retrieved from [https://web.archive.org/web/20120810033223/http://www.gavin-bryars.com/Pages/jesus\\_blood\\_never\\_failed\\_m.html](https://web.archive.org/web/20120810033223/http://www.gavin-bryars.com/Pages/jesus_blood_never_failed_m.html)

Buber, M. (1923). *Ich und Du*. Leipzig, Deutschland: Insel Verlag.

Camia, G. M. (2019, April 8). A Filmmaker's Joy: An Interview with Agnès Varda. *Mubi*.

Retrieved from <https://mubi.com/pt/notebook/posts/a-filmmaker-s-joy-an-interview-with-agnes-varda>

Caputo, J. D. (1993). *Demythologizing Heidegger*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

Chabon, M. (2017, March 25). The True Meaning of Nostalgia. *New Yorker*. Retrieved

from <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-true-meaning-of-nostalgia>

Chesterton, G. K. (2008). *Ortodoxia*. Braga, Portugal: Alêtheia Editores.

Coleman, S. (n.d.). Symmetrical Movement Concept. *Steve Coleman*. Retrieved from

<http://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>

Collins, M. (2006). *Handmade Electronic Music*. New York, NY: Routledge.

- Collins, N. (1990). *I am sitting in a room (for voice on tape)* [Booklet]. New York, NY: Lovely Music. Retrieved from <http://www.lovely.com/albumnotes/notes1013cd.html>
- Conomos, D. (2001). Kalophonic chant. In *Grove Music Online*. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14642>
- Conway, D. (2000). *The Rediscovery of Wisdom*. London, UK: Macmillan Press.
- Correia, H. (2012). *A Terceira Miséria*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Cowell, H. (1930). *New Musical Resources*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Cummings, E. E. (1927, April). The Agony of the Artist (With a Capital A). *Vanity Fair*. Retrieved from <https://archive.vanityfair.com/article/1927/4/the-agony-of-the-artist-with-a-capital-a>
- Dilthey, W. (n.d.). *Os Tipos de Conceção de Mundo*. Covilhã, Portugal: LusoSofia.
- Dawson, N. (2019, March 29). "How Could the Film be Interesting if the Director Doesn't Put Himself or Herself at Risk?": Agnès Varda, *The Beaches Of Agnes*. *Filmmaker Magazine*. Retrieved from <https://filmmakermagazine.com/1375-agnes-var-da-the-beaches-of-agnes/#.YUpAjKz5QIU>
- Deutsch, D. (2019). *Musical Illusions and Phantom Words*. New York, NY: Oxford University Press.
- Donà, M. (2008). *Filosofía De La Musica*. Barcelona, España: Global Rhythm Press.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Egan, D. (2019). *The Pursuit of an Authentic Philosophy: Wittgenstein, Heidegger, and the Everyday*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Eliot, T. S. (1976). *Christianity and Culture*. Orlando, FL: Harcourt.
- Empédocles. (1996). Fragmentos. In Souza, J. C. (Ed.), *Os Pré-Socráticos* (pp. 190-211). São Paulo, Brasil: Nova Cultural.

Eötvös, P. (2004). Jazz Improvisations On Themes From Peter Eötvös' Opera "Le Balcon" II [Recorded by Gábor Gadó]. On *Snatches*. Budapest Music Center Records.

Falconer, M. (2005, August 24). Cut and paste. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2005/aug/24/art.williamburroughs>

Faria, D. (2016). *Homens que são como Lugares mal Situados*. Belo Horizonte, Brasil: Chão da Feira.

Feld, S. (2015). Acoustemology. In D. Novak and M. Sakakeeny (Eds.) *Keywords in Sound* (pp. 12-21). Durham, NC: Duke University Press.

Feldman, M. (1982). *Three Voices* [Musical score]. London, UK: Universal Edition.

Feldman, M. (2000). *Give My Regards to Eighth Street*. Cambridge, MA: Exact Change.

Feldman, M. (2013). *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* [Musical score]. Edition Peters.

Feldman, M. (2016). *Three Voices* [Recorded by Juliet Fraser]. London, UK: hat[now]ART.

Foucault, M. (1983). Self Writing. Retrieved from <https://foucault.info/documents/foucault.hypomnemata.en/>

Gann, K. (2019). *The Arithmetic of Listening*. Baltimore, MD: University of Illinois Press.

Gesenius, W. (1882). *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*. Boston, MA: Houghton Mifflin and Company.

Girard, R. (2008). *O Bode Expiatório e Deus*. Covilhã, Portugal: LusoSofia.

Guston, P. (2010). From Panel at the Philadelphia Museum School of Art (1960). In Coolidge, C. (Ed.), *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations* (pp. 29-31). Berkeley, CA: University of California Press.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. Oxford, UK: Blackwell.

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York, NY: Harper & Row.

Heidegger, M. (1984). *Early Greek Thinking*. New York, NY: HarperSanFrancisco.

Heidegger, M. (1988). *The Basic Problems of Phenomenology*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Heidegger, M. (2002). *Caminhos de Floresta*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

Helmholtz, H. L. F. (1885). *Sensations of Tone*. London, UK: Longmans, Green, and Co.

Heráclito. (1996). Fragmentos. In Souza, J. C. (Ed.), *Os Pré-Socráticos* (pp. 96-109). São Paulo, Brasil: Nova Cultural.

Herskowitz, D. (2014). Authenticity, Repentance and the Second Coming: “The Moment” in Kierkegaard, Heidegger and Rabbi Soloveitchik. Retrieved from <https://jsr.shanti.virginia.edu/back-issues/volume-16-no-1-june-2017-recent-reflections-on-scriptural-reasoning/authenticity-repentance-and-the-second-coming-the-moment-in-kierkegaard-heidegger-and-rabbi-soloveitchik/>

Hofstadter, D. R. (1999). *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. New York, NY: Basic Books.

Houston, J. (1979a). *Meaning of Truth in the Old Testament* [Conference session]. C. S. Lewis Institute, College Park, MD, United States. Retrieved from <https://www.cslewisinstitute.org/node/878>

Houston, J. (1979b). *The Meaning of Truth in the New Testament* [Conference session]. C. S. Lewis Institute, College Park, MD, United States. Retrieved from <https://www.cslewisinstitute.org/node/879>



- Lispector, C. (2018). *Todas as Crónicas*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Lopes, A. (2004). *Caras Baratas*. Lisboa, Portugal: Relógio D'água.
- Löwith, K. (1983). *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*. Stuttgart, Deutschland: J. B. Metzler.
- Madureira, J. (2017). *Inteligência Humilhada*. São Paulo, Brasil: Vida Nova.
- Marinheiro, C. (2009). A origem do verbo *mirar*. In *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. Retrieved October 5, 2021, from <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/pergun-tas/a-origem-do-verbo-mirar/26012>
- Meyer, T. (2006). *Morton Feldman's "Three Voices"* [Booklet]. Berlin, Germany: Col Legno.
- Molder, M. F. (2019). Um precipício ao lado do nosso quarto. *Electra*, 8, 93-110.
- Nagel, T. (1986). *The View From Nowhere*. New York, NY: Oxford University Press.
- Naugle, D. K. (2017). *Cosmovisão*. Brasília, Brasil: Monergismo.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening*. Lincoln, NE: iUniverse.
- OrquestrationOnline. (2017, January 27). *Orchestration Lesson Bartok, Part 1* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=buoYqHWHqNQ>
- Ortega Y Gasset, J. (1914). *Meditaciones Del Quijote*. Madrid, España: Imprenta Clásica Española
- Palmer, P. J. (1983). *To Know as We Are Known: A Spirituality of Education*. San Francisco, CA: Harper San Francisco.
- Parsons, J. J. (n.d). The Letter Aleph. Retrieved from [https://www.hebrew4christians.com/Grammar/Unit\\_One/Aleph-Bet/Aleph/aleph.html](https://www.hebrew4christians.com/Grammar/Unit_One/Aleph-Bet/Aleph/aleph.html)

- Pascal, B. (2019). *Pensamentos*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Pascoaes, T. de (n.d.). *Obras Completas I Volume*. Lisboa, Portugal: Livraria Bertrand.
- Pascoaes, T. de (2001). *Livro de Memórias*. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim.
- Penha, R. & Bernardes, G. (2016). *Beatings: A Web Application to Foster the Renaissance of the Art of Musical Temperaments*. Paper presented at the Sound and Music Computing Conference, Hamburg, Germany.  
<https://doi.org/10.5281/zenodo.851293>
- Penha, R. (2019). On the reality clarified by art. *ÍMPAR*, 3(2), 3-44.  
<https://doi.org/10.34624/impair.v3i2.14149>
- Pessoa, F. (2014). *Livro do Desassossego*. Porto, Portugal: Assírio e Alvim.
- Pina, M. A. (2012a). *Poesia, Saudade da Prosa*. Porto, Portugal: Assírio e Alvim.
- Pina, M. A. (2012b). *Todas as palavras*. Porto, Portugal: Assírio e Alvim.
- Pina, M. A. (2018). *O Coração Pronto para o Roubo*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Platão. (2015). *Teeteto*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Plutarco. (1882). *Apophthegmata Laconica*. Leipzig, Deutschland: Teubner. Retrieved from <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greek-Lit:tlg0007.tlg082.perseus-grc2:51.11>
- Proust, M. (2016). *Do Lado de Swann - Em Busca do Tempo Perdido Volume I*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Ricœur, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris, France: Éditions du Seuil.
- Roads, C. (2001). *Microsound*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Sayers, D. (1987). *The Mind of the Maker*. New York, NY: Harper and Row.

- Schumacher, E. F. (1978). *A Guide For The Perplexed*. London, UK: Abacus.
- Sethares, W. A. (2005). *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. Madison, WI: Springer.
- Shklar, J. N. (2004). Squaring the Hermeneutic Circle. *Social Research*, 71(3), 655-678. <http://www.jstor.org/stable/40971719>
- Silva, A. (Host), Pina, M. A. (Guest) & Pinto, M. (Director). (1990, May 24). Conversa com Manuel António Pina (Episode 12) [TV series episode]. In Pires, M. (Producer), *Conversas Vadias*. RTP1.
- Sontag, S. (2009). *Against Interpretation and Other Essays*. London, UK: Penguin Classics.
- Sontag, S. (2012). *As Consciousness is Harnessed to Flesh*. New York, NY: Farrar Straus Giroux.
- Steiner, G. (2013). *Martin Heidegger*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Tavares, G. M. (2010). *Uma Viagem à Índia*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- Tepfer, D. (2020, October 14). Negative Harmony: a primer. *Dan Tepfer's blog*. Retrieved from <https://dantepfer.com/blog/?p=368>
- Touliatos, D. (1989). Nonsense Syllables in the Music of the Ancient Greek and Byzantine Traditions. *The Journal of Musicology*, 7(2), 231-243. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/763769>
- Weil, S. (2004). *A Gravidade e a Graça*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.

Winch, P. (2008). PROTTRACTATUS, AN EARLY VERSION OF TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS. *Philosophical Books* (13)1, 36-38.  
<https://doi.org/10.1111/j.1468-0149.1972.tb03784.x>

Wittgenstein, L. (2015). *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*. Lisboa, Portugal: Calouste Gulbenkian.

Wittgenstein, L. (2019). *Cultura e Valor*. Lisboa, Portugal: Edições 70.

Wrathall, M. (2010). *Heidegger and Unconcealment*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

# Partituras

# **Partitura I**

*Dehumidi\_fear*

# dehumidi \_fear

for bass clarinet  
and dehumidifier

O nosso poeta Al Berto dizia que escrevia para que não se deixasse invadir pelo medo. À luz da escuridão e da vigília que povoa a sua poesia revejo-me nos medos e fantasmas que assomavam e me assolavam nestas horas. A noite é o habitat das inquietações e da claridade dos pensamentos mais funestos. Na infância têm formas mais tangíveis—espaços, quartos escuros e baços—na minha eram também rangidos inexprimíveis, vozes de dentro ou de fora, difícil localizar a fronteira. Havia, todavia, o desumidificador, esse ícone invulgar da minha puerícia. Consumia tardes com os olhos e os ouvidos encostados à grelha do aparelho, a absorver o ruído filtrado que produzia e a imaginar cidades emaranhadas e salpicadas de luzes no seu interior. E ao anoitecer, a abrangência do seu espectro sonoro barrava os espectros transmutados em som. Além da humidade do quarto, também se me enxugava as lágrimas que ia condensando na alma. Uma presença que espia e expia. Por esta razão, embora a formação para a qual a peça foi escrita possa suscitar laivos de irreverência gratuita ou até de insolência, ela tem muito mais de clássico, pela carga aristotélica de catarse a que me submeto e me exponho, que de vanguardismo. Digamos, sem escrúpulos, que sou um filho da purga.

O medo é mudo e nós é que lhe damos voz.

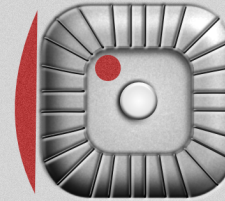
Esta peça tem um caráter ritualístico, o que significa que a interpretação da obra começa na entrada do músico em palco, no ligar o desumidificador como início desse ritual, a viagem sonora propriamente dita e o desligar o desumidificador, o abandonar o palco quando o intérprete sentir que é o momento. O desumidificador deve ser encarado como um músico em palco, com uma presença forte, de preferência iluminado por um "spotlight". Esta peça é processual. Há um patch de MAX/MSP associado aos microfones que amplificam o desumidificador e que tem, como função principal, criar um enorme "ralentando" de batimentos distendido pela totalidade da obra. Isto faz-se com o auxílio de uma onda sinusoidal que executa um "glissando" dos 102Hz para os 101Hz, ao mesmo tempo que os sinais de vários microfones excitam ressoares afinados a 100Hz. Este processo serve de metáfora do batimento cardíaco do ser humano. A peça inicia com o tempo métrico de 120bpm, que corresponde, em média, ao batimento cardíaco de um humano num estado de ansiedade ou medo; e sucede-se uma modulação métrica para os 60bpm—o batimento cardíaco, em média, de um ser humano em estado de repouso.

# performance\_notes

Dehumidifier model: Siemens Compact from 1990



These are photos of the dehumidifier that should be used in this piece. As you see (and obviously) the ventilator's motor is really near to the fan so the performer must approach the EMF microphone really carefully.



Throughout the piece, it will be indicated with red on which part of the motor you have to play. If it shows only the motor without red parts it means you have to play far from it.



This means you have to turn the dehumidifier button to on.



This means you have to turn the dehumidifier button to off.

$\bullet = 120$   $\longrightarrow$   $\bullet = 60$

The whole piece has a super *ritardando* from 120 bpm to 60 bpm. The tempo is dictated by the beatings produced by the electronics.

G2 and D#4 are the natural notes (in C). It corresponds on the bass clarinet to A3 and C#5 as notated below.

Sounding	Written	Sounding	Written

# dehumidi\_fear

Jónatas Pereira



♩ = 120 (initial tempo) → ...

G#2  
G2  
Gb2

5  
4

G#2  
G2  
Gb2

*ppp* *pp*

G#2  
G2  
Gb2

G#2  
G2  
Gb2

*ppp* *pp*



G#2  
G2  
Gb2

*pp* *ppp*

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The top line has two notes: a half note G#2 and a dotted half note G2. A slur connects these two notes. Below the staff, a dynamic marking *pp* is at the start and *ppp* is at the end. A horizontal line with an arrow at the right end is positioned below the *pp* marking. Below this line are two circular speaker icons: the first is on the left and the second is on the right, with an arrow pointing from the first to the second.

G#2  
G2  
Gb2

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The middle line (G2) has five tremolo marks (zig-zag lines) positioned in the first, second, third, fourth, and fifth measures of the staff. Vertical dashed lines separate the measures.

G#2  
G2  
Gb2

*pp* *ppp* *pp*

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The top line has two notes: a dotted half note G#2 and a half note G2. A slur connects these two notes. Below the staff, dynamic markings *pp*, *ppp*, and *pp* are placed at the beginning, middle, and end respectively. A horizontal line with an arrow at the right end is positioned below the *pp* marking. Below this line are two circular speaker icons: the first is on the left and the second is in the middle, with an arrow pointing from the first to the second.

G#2  
G2  
Gb2

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The middle line (G2) has five tremolo marks (zig-zag lines) positioned in the first, second, third, fourth, and fifth measures of the staff. Vertical dashed lines separate the measures. Below the staff is a horizontal line with an arrow at the right end. Below this line is a circular speaker icon on the left.

The image displays three systems of musical notation for a piano and a horn. Each system consists of two staves: the upper staff is for the piano and the lower staff is for the horn. The piano part includes a melodic line with dynamic markings (*pp*, *p*, *ppp*, *mp*) and a circular graphic element. The horn part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

**System 1:** The piano part starts with a circular graphic element and a melodic line. The horn part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

**System 2:** The piano part has a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. A circular graphic element is present. The horn part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

**System 3:** The piano part has a melodic line with dynamics *ppp* and *mp*. A circular graphic element is present. The horn part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

G#2  
G2  
Gb2

*p*

Detailed description: This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The staff contains four tremolo symbols (zig-zag lines) spaced evenly across the first four measures. A dynamic curve starts at the beginning of the staff and rises to a peak at the end of the fourth measure. Below the staff, a horizontal arrow points to the right, ending at a circular spectral plot with a radial pattern.

G#2  
G2  
Gb2

*pp* *mp*

Detailed description: This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The staff contains two notes: a half note G#2 in the first measure and a dotted half note G2 in the second measure. A dynamic curve starts at the beginning of the staff, labeled *pp*, and rises to a peak in the second measure, labeled *mp*. Below the staff, a horizontal arrow points to the right, ending at a circular spectral plot with a radial pattern and a red vertical bar on the left side.

G#2  
G2  
Gb2

*pp*

Detailed description: This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The staff contains three tremolo symbols in the first three measures, followed by a quarter note G#2 in the fourth measure and a dotted quarter note G2 in the fifth measure. A dynamic curve starts at the beginning of the staff, labeled *pp*, and rises to a peak in the fifth measure. Below the staff, a horizontal arrow points to the right, ending at a circular spectral plot with a radial pattern.

G#2  
G2  
Gb2

*mp* *mf*

Detailed description: This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. The staff contains two notes: a half note G#2 in the first measure and a dotted half note G2 in the second measure. A dynamic curve starts at the beginning of the staff, labeled *mp*, dips slightly in the second measure, and then rises to a peak at the end of the staff, labeled *mf*. Below the staff, a horizontal arrow points to the right, ending at a circular spectral plot with a radial pattern.

G#2  
G2  
Gb2

G#2  
G2  
Gb2

*pp* *p* *mp*

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

G#2  
G2  
Gb2

*p* *mp*

G#2  
G2  
Gb2

*mp*

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. It contains four notes with a wavy line underneath each. Below the staff, a grey arrow points to a circular speaker icon with a red vertical bar on its left side. A second grey arrow points to another similar speaker icon. The dynamic marking *mp* is positioned between the two speaker icons.

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. It contains four notes with a wavy line underneath each. Below the staff, a grey arrow points to a circular speaker icon with a red vertical bar on its left side. The dynamic marking *mf* is positioned above the speaker icon.

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. It contains four notes with a wavy line underneath each. Below the staff, a grey arrow points to a circular speaker icon with a red vertical bar on its left side. The dynamic marking *mf* is positioned above the speaker icon.

G#2  
G2  
Gb2

*f*

This block shows a musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. It contains four notes with a wavy line underneath each. Below the staff, a grey arrow points to a circular speaker icon with a red vertical bar on its left side. The dynamic marking *f* is positioned above the speaker icon.

G#2  
G2  
Gb2

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

*f*

G#2  
G2  
Gb2

*mp*

*f*

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

*mp*

G#2  
G2  
Gb2

*f*

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

G#2  
G2  
Gb2

*mf* *f*

G#2  
G2  
Gb2

*p* *mp*

G#2  
G2  
Gb2

*f*

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

G#2  
G2  
Gb2

*f*

G#2  
G2  
Gb2

*f*

multiphonic

E4  
D#4  
D4

A musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. A treble clef and a key signature of one sharp (F#) are at the top left. A whole note with a fermata is written on the D#4 line. Below the staff, a dynamic marking *ff* is present. A horizontal line with an arrow at the end spans the width of the staff.



air sound

E4  
D#4  
D4

A musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. A treble clef and a key signature of one sharp (F#) are at the top left. A whole note with a fermata is written on the D#4 line. Below the staff, a dynamic marking *mf* is present. A horizontal line with an arrow at the end spans the width of the staff.



pitch sound

E4  
D#4  
D4

A musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. A treble clef and a key signature of one sharp (F#) are at the top left. A whole note with a fermata is written on the D#4 line. Below the staff, a dynamic marking *p* is present. A horizontal line with an arrow at the end spans the width of the staff.



E4  
D#4  
D4

A musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. A treble clef and a key signature of one sharp (F#) are at the top left. A whole note with a fermata is written on the D#4 line. Below the staff, a dynamic marking *mp* is present. A horizontal line with an arrow at the end spans the width of the staff.

Diagram 1: Musical notation and sound visualization.

Staff 1 (Pitch): E4, D#4, D4. Notes: Quarter note D#4, Quarter note D4, Quarter note D4, Quarter note D#4. A bracket above the second and third notes is labeled *mf*. A fermata is placed over the fourth note.

Staff 2 (Air Sound): A circular sound visualization with a red vertical bar on the left side, indicating a strong attack.

Staff 3 (Pitch Sound): A single note E4 with a fermata.

Diagram 2: Musical notation and sound visualization.

Staff 1 (Pitch): E4, D#4, D4. Notes: Quarter note D#4, Quarter note D4, Quarter note D4, Quarter note D#4. A bracket above the second and third notes is labeled *mf*. A fermata is placed over the fourth note.

Staff 2 (Air Sound): A circular sound visualization with a red vertical bar on the left side, indicating a strong attack.

Staff 3 (Pitch Sound): A single note E4 with a fermata.

Staff 4 (Volume): A graph showing volume increasing from *mf* to *f* and then decreasing.

Staff 5 (Air Sound): A horizontal arrow pointing right, indicating the duration of the air sound.

Diagram 3: Musical notation and sound visualization.

Staff 1 (Pitch): E4, D#4, D4. Notes: Quarter note D#4, Quarter note D4, Quarter note D4, Quarter note D#4. A bracket above the second and third notes is labeled *mf*. A fermata is placed over the fourth note.

Staff 2 (Air Sound): A circular sound visualization with a red vertical bar on the left side, indicating a strong attack.

Staff 3 (Pitch Sound): A single note E4 with a fermata.

Staff 4 (Volume): A graph showing volume increasing from *f* to *mf* and then decreasing.

Staff 5 (Air Sound): A horizontal arrow pointing right, indicating the duration of the air sound.

Diagram 4: Musical notation and sound visualization.

Staff 1 (Pitch): E4, D#4, D4. Notes: Quarter note D#4, Quarter note D4, Quarter note D4, Quarter note D#4. A bracket above the second and third notes is labeled *mf*. A fermata is placed over the fourth note.

Staff 2 (Air Sound): A circular sound visualization with a red vertical bar on the left side, indicating a strong attack.

Staff 3 (Pitch Sound): A single note E4 with a fermata.

Staff 4 (Volume): A graph showing volume increasing from *f* to *mf* and then decreasing.

Staff 5 (Air Sound): A horizontal arrow pointing right, indicating the duration of the air sound.

E4  
 D#4  
 D4

*mf*

This musical staff shows a sequence of notes on the D#4 line. The first four notes are marked with tremolos. The fifth note is a quarter note. Below the staff, a dynamic marking of *mf* is shown with a wedge-shaped volume envelope. An arrow points from the left towards a speaker icon on the right.

E4  
 D#4  
 D4

*f* *f* *mp*

This musical staff shows a sequence of notes on the D#4 line. The first two notes are marked with *f* and the third with *mp*. Below the staff, a volume envelope diagram shows the dynamics. An arrow points from the left towards the right.

E4  
 D#4  
 D4

*f* *mf*

This musical staff shows a sequence of notes on the D#4 line. The first note is marked with *f* and the second with *mf*. Below the staff, a volume envelope diagram shows the dynamics. An arrow points from the left towards the right.

E4  
 D#4  
 D4

*mp* *mf*

This musical staff shows a sequence of notes on the D#4 line. The first note is marked with *mp* and the second with *mf*. Below the staff, a volume envelope diagram shows the dynamics. An arrow points from the left towards a speaker icon on the right.

E4  
 D#4  
 D4  
*mf* *mp*

E4  
 D#4  
 D4

air sound  
 E4  
 D#4  
 D4  
*mf* *mp* *p*

E4  
 D#4  
 D4  
*f* *mp*



E4  
D#4  
D4

*f*

Diagram showing musical notation on a staff with lines E4, D#4, and D4. Notes are placed on D#4 and E4. A dynamic marking *f* is present. A bracket connects two notes on E4. A horizontal line with an arrow points to the right.

(air sound) → pitch sound

E4  
D#4  
D4

*mp* *mf*

Diagram showing musical notation on a staff with lines E4, D#4, and D4. Notes are placed on E4. A dynamic marking *mp* is at the start and *mf* is later. A horizontal line with an arrow points to the right.

E4  
D#4  
D4

*mf* *f*

Diagram showing musical notation on a staff with lines E4, D#4, and D4. Notes are placed on D#4 and E4. Dynamic markings *mf* and *f* are present. A horizontal line with an arrow points to the right.



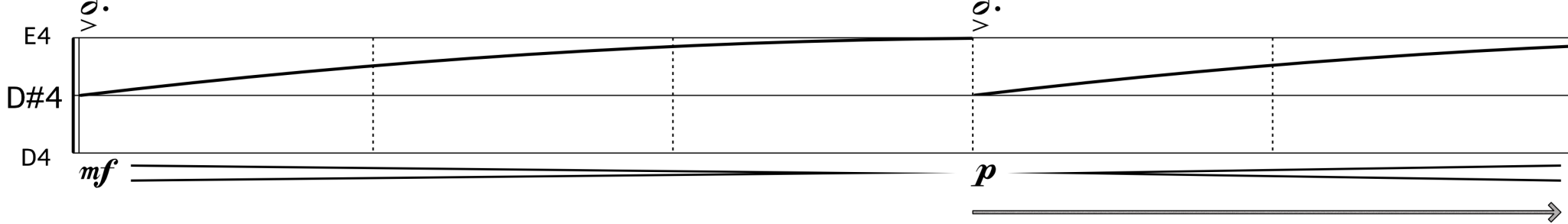
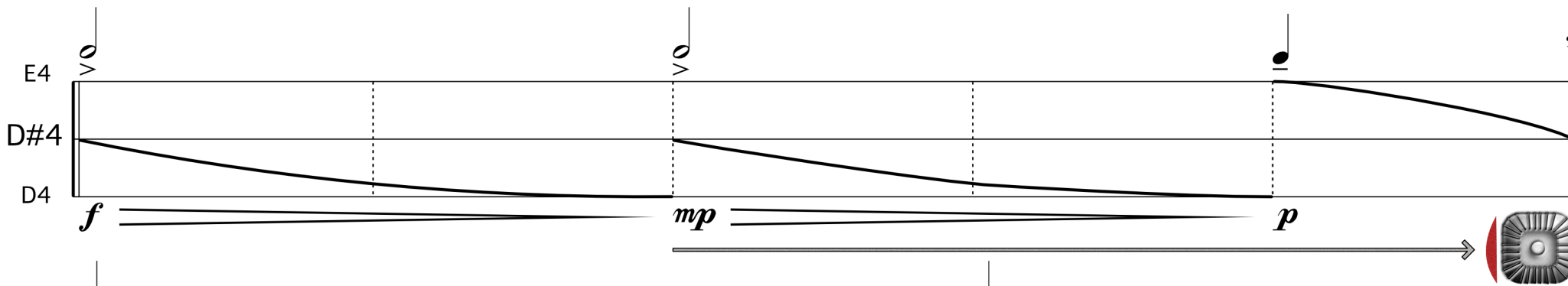
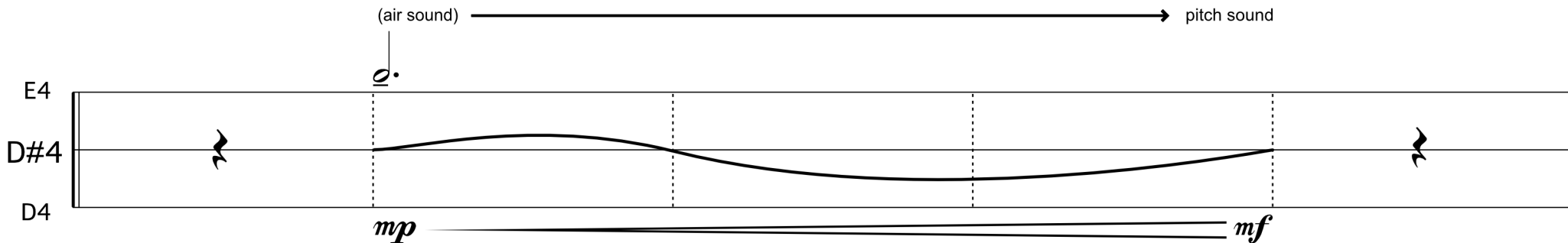
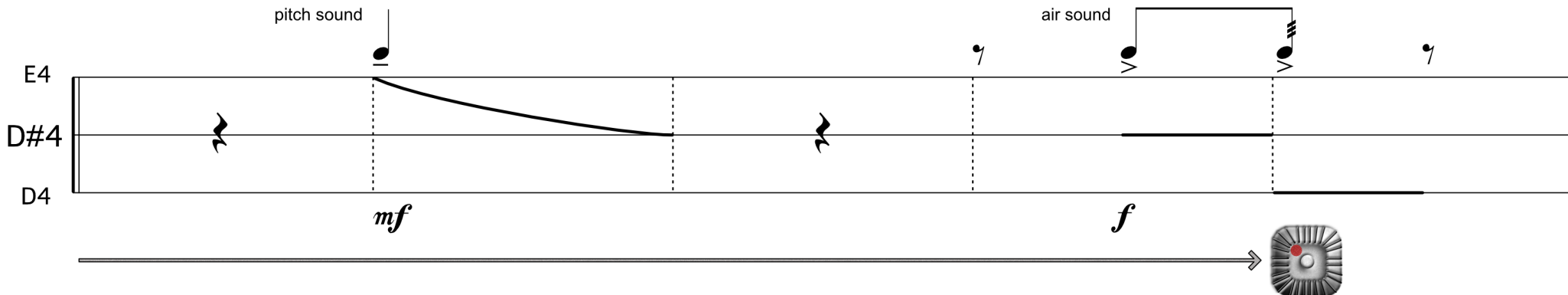
air sound

E4  
D#4  
D4

*f*

Diagram showing musical notation on a staff with lines E4, D#4, and D4. Notes are placed on D#4 and E4. A dynamic marking *f* is present. A horizontal line with an arrow points to the right.





E4  
 D#4  
 D4  
*f*

Musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. The pitch contour starts at E4, rises to D#4, and then stays flat. A dynamic marking *f* is placed below the staff. A speaker icon is shown below the staff, with an arrow pointing to it from the left.

E4  
 D#4  
 D4  
*mp* *p* *f*

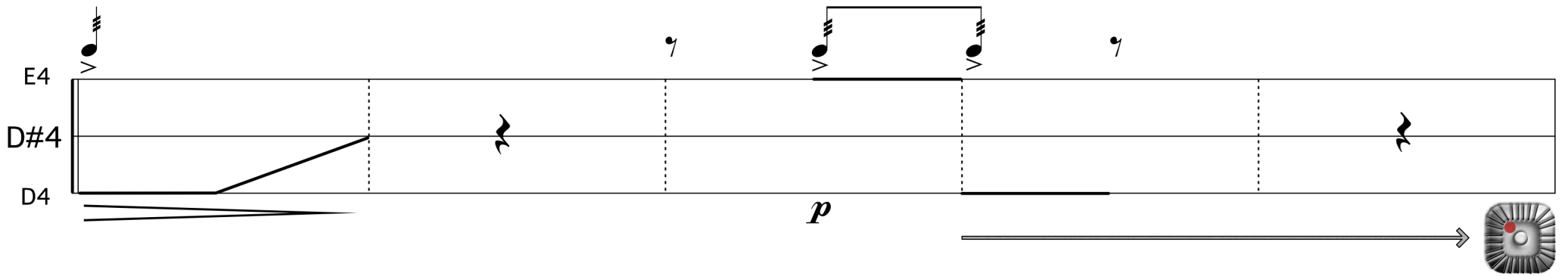
Musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. The pitch contour starts at E4, dips to D#4, rises to E4, dips to D#4, and then rises to E4. Dynamic markings *mp*, *p*, and *f* are placed below the staff.

E4  
 D#4  
 D4  
 (pitch sound) → air sound  
*mp* *mf* *p*

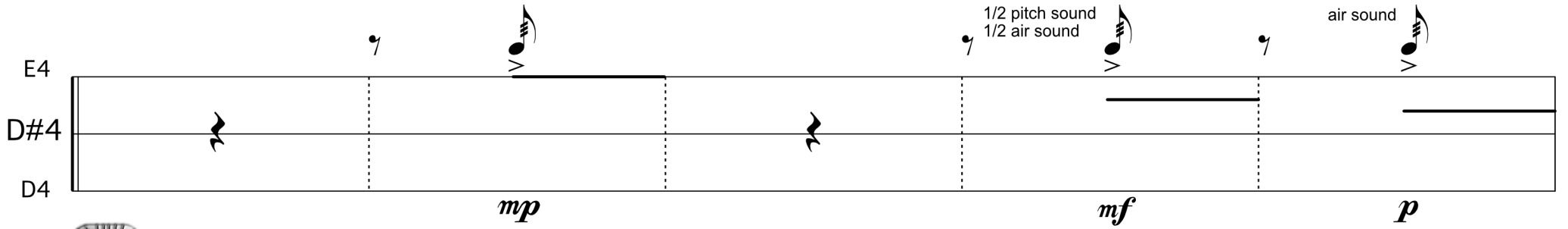
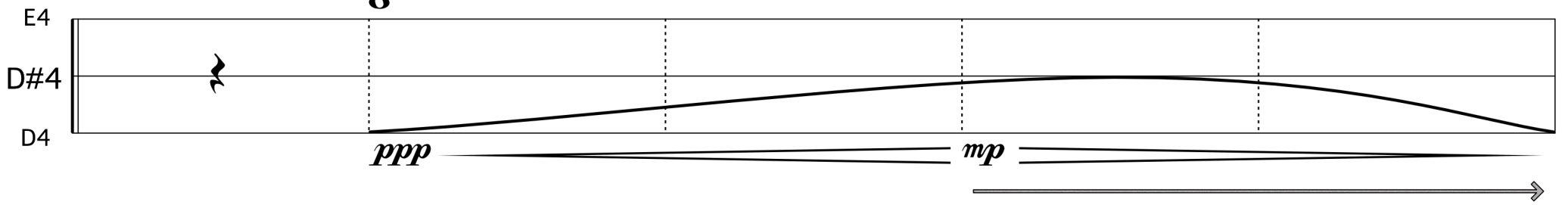
Musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. The pitch contour starts at E4, dips to D#4, rises to E4, dips to D#4, and then rises to E4. Dynamic markings *mp*, *mf*, and *p* are placed below the staff. A speaker icon is shown below the staff, with an arrow pointing to it from the left.

E4  
 D#4  
 D4  
*pp* *p* *mp* *mp*

Musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. The pitch contour starts at D#4, dips to D4, rises to D#4, dips to D4, and then rises to D#4. Dynamic markings *pp*, *p*, and *mp* are placed below the staff.

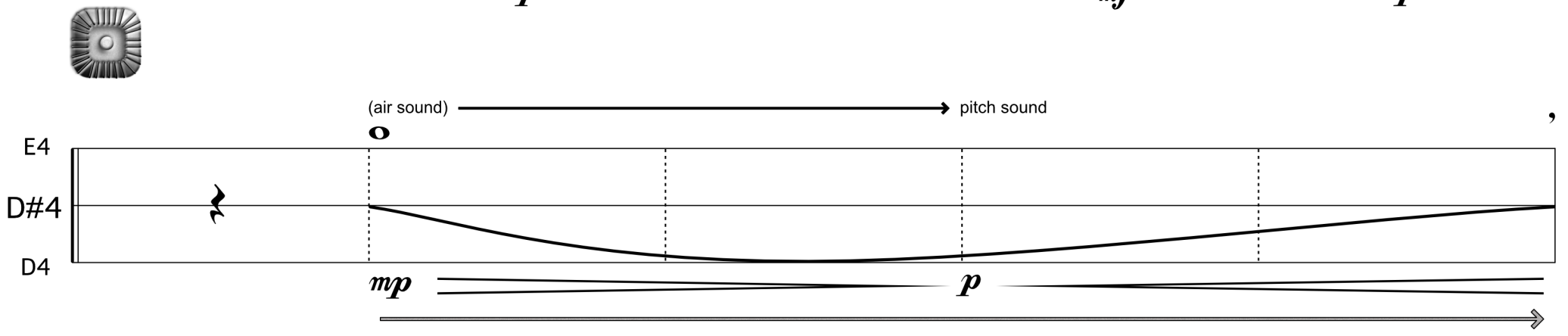


(air sound) → pitch sound

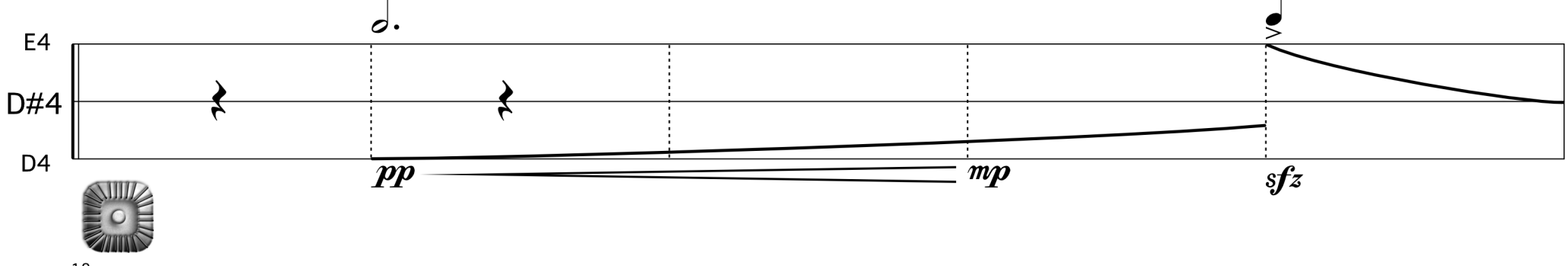
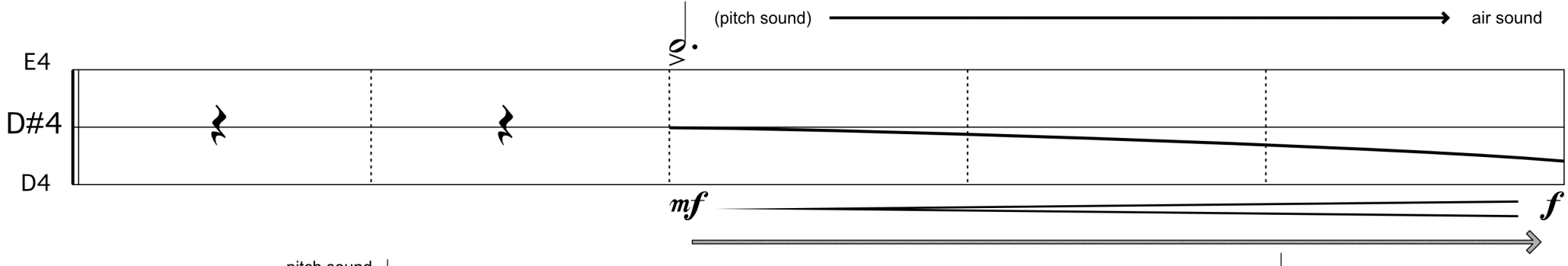
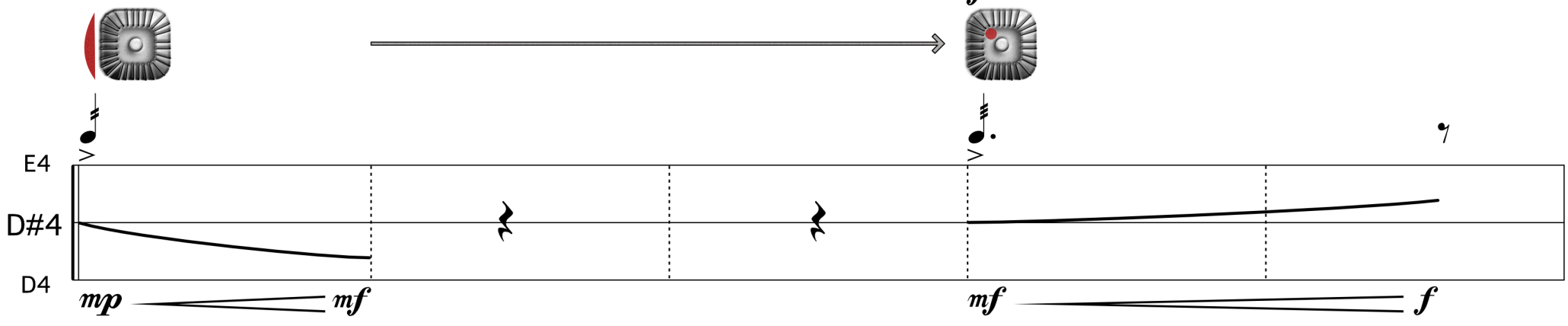
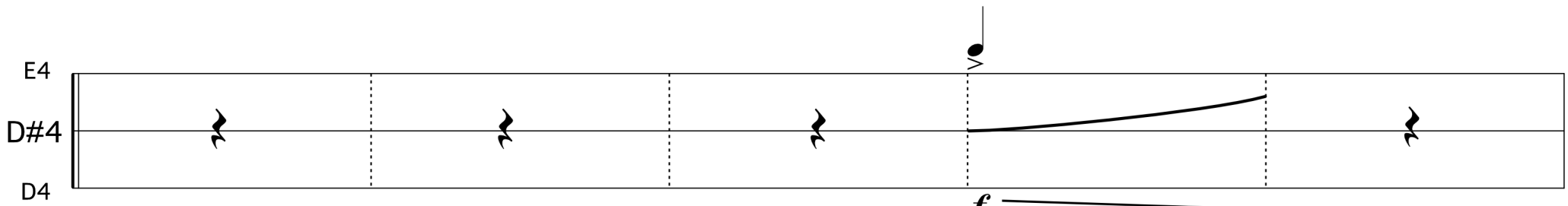


1/2 pitch sound  
1/2 air sound

air sound



(air sound) → pitch sound



E4  
D#4  
D4

(pitch sound) → air sound

*mf*

E4  
D#4  
D4

pitch sound → air sound

*p* → *mf*

E4  
D#4  
D4

*mp*

E4  
D#4  
D4

air sound → pitch sound

*mf* → *p*

G#2  
G2  
Gb2

A musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. Five notes with wavy stems are placed on the G2 line. Below the staff, a horizontal line with arrows at both ends is shown. A valve diagram (a circular valve with a red wedge) is positioned in the middle of this line, with a red vertical bar to its left.

air sound

G#2  
G2  
Gb2

*p* *pp* *p*

A musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. A continuous line graph shows a pitch curve that starts at G2, dips to Gb2, and then rises back to G2. Below the staff, a horizontal line with arrows at both ends is shown. Two valve diagrams are placed on this line: one on the left and one on the right. The right valve diagram has a red dot on its top-left spoke. Dynamic markings *p*, *pp*, and *p* are placed below the line.

G#2  
G2  
Gb2

A musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. Five notes with wavy stems are placed on the G2 line. Below the staff, a horizontal line with arrows at both ends is shown. Two valve diagrams are placed on this line: one on the left and one on the right. The right valve diagram has a red dot on its top-left spoke.

1/2 air sound  
1/2 pitch sound

G#2  
G2  
Gb2

*pp* *p* *ppp*

A musical staff with three lines labeled G#2, G2, and Gb2. A continuous line graph shows a pitch curve that starts at G#2, dips to G2, and then rises to G#2. Below the staff, a horizontal line with arrows at both ends is shown. A valve diagram is placed on this line. Dynamic markings *pp*, *p*, and *ppp* are placed below the line. A note with a wavy stem is placed on the G2 line towards the right end of the staff.

G#2  
G2  
Gb2

air sound

$10 \frac{m}{m}$

*mp*

G#2  
G2  
Gb2

*mf*

E4  
D#4  
D4

1/2 air sound  
1/2 pitch sound

*mp*

E4  
D#4  
D4

air sound

*mf*

*mp*

G#2  
G2  
Gb2

1/2 air sound  
1/2 pitch sound

*f* *mf*

G#2  
G2  
Gb2

*pp*

E4  
D#4  
D4

air sound pitch sound

*pp* *f*

E4  
D#4  
D4

air sound

*mf*

The image displays a musical score and associated sound wave diagrams for a piece featuring a horn and a string section. The score is organized into four systems, each with a staff for a specific instrument or voice.

- System 1 (Horn):** The staff is labeled with notes E4, D#4, and D4. It begins with a dynamic marking of *f*. A diagram of a horn is shown below the staff, with an arrow indicating the sound wave's progression from left to right. The sound wave starts at a high amplitude and gradually decreases towards the end of the system.
- System 2 (String Section):** The staff is labeled with notes G#2, G2, and Gb2. It features dynamic markings of *mf*, *p*, and *pp*. Above the staff, there are annotations for "1/2 pitch sound" and "1/2 air sound" with musical notes and stems. A diagram of a string section is shown below the staff, with an arrow indicating the sound wave's progression.
- System 3 (Horn):** The staff is labeled with notes E4, D#4, and D4. It features dynamic markings of *mp*, *pp*, and *p*. Similar to System 1, it includes annotations for "1/2 pitch sound" and "1/2 air sound" and a diagram of a horn with a sound wave.
- System 4 (String Section):** The staff is labeled with notes G#2, G2, and Gb2. It features a dynamic marking of *f*. Similar to System 2, it includes annotations for "pitch sound" and "air sound" and a diagram of a string section with a sound wave.

Vertical dashed lines across the staves indicate specific time points or measures. The sound wave diagrams use thick black lines to represent the amplitude of the sound over time, with some sections showing a steady decline or a gradual rise.

E4  
D#4  
D4

*mp* *mf*

This system shows a musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. It contains a dotted half note on D4. Below the staff, there are two dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A curved line above the staff indicates a crescendo from *mp* to *mf*. There are also two trill-like symbols above the staff.

E4  
D#4  
D4

*p* *mp*

This system shows a musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. It contains a quarter note on D4, a quarter note on E4, and a dotted half note on D4. Below the staff, there are two dynamic markings: *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). A curved line above the staff indicates a crescendo from *p* to *mp*. There are also two trill-like symbols above the staff. Below the staff, there is a diagram of a speaker with a red vertical bar on its left side.

E4  
D#4  
D4

*p* *mp*

This system shows a musical staff with three lines labeled E4, D#4, and D4. It contains a dotted half note on E4. Below the staff, there are two dynamic markings: *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). A curved line above the staff indicates a crescendo from *p* to *mp*. There are also two trill-like symbols above the staff. Below the staff, there is a diagram of a speaker with a red dot on its top surface.

E4  
G#2  
G2  
Gb2

*mf*

This system shows a musical staff with four lines labeled E4, G#2, G2, and Gb2. It contains a dotted half note on E4. Below the staff, there is a dynamic marking: *mf* (mezzo-forte). A curved line above the staff indicates a crescendo. Below the staff, there is a diagram of a speaker with a red vertical bar on its left side.

G#2  
 G2  
 Gb2

E4  
 D#4  
 D4

E4  
 D#4  
 D4

G#2  
 G2  
 Gb2

*mf*  
*mp*  
*f*  
*ff*  
*mp*

multiphonic

The score consists of five systems of staves. The first system has three staves (G#2, G2, Gb2) with tremolos and a dynamic marking of *mf*. The second system has three staves (E4, D#4, D4) with tremolos, a dynamic marking of *mp*, and a circular reed diagram. The third system has three staves (E4, D#4, D4) with a dynamic marking of *f* and a dynamic marking of *ff*. The fourth system has three staves (G#2, G2, Gb2) with a dynamic marking of *mp* and a circular reed diagram. The fifth system has three staves (G#2, G2, Gb2) with a dynamic marking of *mp* and a circular reed diagram. A 'multiphonic' section is indicated with a treble clef staff showing notes for F, G, and A.

circular breathing if possible

G#2

G2

Gb2

*mf*

G#2

G2

Gb2

... → ♩ = 60 (final tempo)

OFF ON

leave the stage

G#2

G2

Gb2

## **Partitura II**

*KNILB*

[REDACTED]

# KNILB

for two electric guitars and two fluorescent lamps

Jónatas Pereira 2020

**Stationary** (♩ = c. 54)  
bending string

Electric Guitar 1  
*mp* 8♩:15♩

Electric Guitar 2  
*mp* 8♩:15♩

X5

X3

3

E.Gtr. 1  
*mp* 8♩:9♩

E.Gtr. 2  
*mp* 8♩:15♩

palm mute

5

E.Gtr. 1  
*p* 16♩:8♩

E.Gtr. 2  
*p* 8♩:15♩

*mp* palm mute 15♩:16♩

X3

7

E.Gtr. 1  
*mp* palm mute 16♩:8♩

E.Gtr. 2  
*mp* 8♩:9♩

*subito p* 15♩:16♩

X4

9

E.Gtr. 1  
*palm mute* 9♩:16♩

E.Gtr. 2  
*palm mute* 9♩:16♩

X3

11

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

swell vol.  $mf$

swell vol.  $mf$

swell vol.  $f$

X5

X3

13

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

subito  $mp$

subito  $mp$

swell vol.

swell vol.

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

X3

5:4

5:6

15

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

$mp$

$p$

$f$

$p$

$f$

X5

X4

5:4

5:6

8:9

9:8

17

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

$f$

$mp$

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

p. m.

X5

X3

5:4

5:4

15:16

19

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

$mf$

$mf$

play gliss. 2nd time

$mp$

$mp$

X3

5:6

5:4

5:4

21

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*f*

*f*

8♩:15♩

8♩:6♩

*mp*

22

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*mp*

palm mute

swell vol.

8♩:6♩

8♩:15♩

swell vol.

X4

23

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*subito mp*

*subito mp*

3♩:2♩

3♩:5♩

5♩:4♩

5♩:8♩

5♩:8♩

*mf*

*mf*

palm mute

X5

25

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*mf*

*mf*

3♩:5♩

5♩:8♩

*p*

mute the strings rhythmically

mute the strings rhythmically

X3

27

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*p*

*mp*

5♩:8♩

3♩:5♩

3♩:5♩

X3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

29

16/8

9:16

palm mute

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

31

5/4

mp

3:5

mute the string rythmically

X4

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

33

9/8

16/8

8:9

swell vol. mp mf

palm mute

f

15:16

X3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

35

5/4

16/8

3:5

mf

art. harm.

X4

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

37

16/8

15/8

9:16

swell vol. p

f

8:15

mute the strings rythmically

let the beatings resonate then go on

mf

mf

39

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*mf* *p* *mf* *mf* *p*

8♩:15♩

16

8

9♩:8♩

9♩:16♩

palm mute

X3

X3

41

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*mp* *mf* *p*

5♩:8♩

5♩:4♩

3♩:4♩

5♩:3♩

palm mute

art. harm.

X4

43

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*mf* *mf*

8♩:9♩

9♩:16♩

swell vol.

palm mute

X3

45

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*mp* *mp* *mf*

5♩:3♩

6♩:10♩

X5

X3

47

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*mp* *pp* *mp*

8♩:15♩

9♩:16♩

X3

mute the strings rhythmically

Improvisation on written rhythm using natural harmonics. Strings 1, 2, 3 and 4 using 3th 4th 5th 7th and 12th frets. Preferably play chords where two notes are notated. Gain can be increased if necessary.

49

E.Gtr. 1

ppp *p*

E.Gtr. 2

ppp *p*

E.Gtr. 1

*p* *pp* *p*

E.Gtr. 2

swell vol. *p* swell vol. *p* swell vol. *p* *pp*

E.Gtr. 1

*pp* *mp* *p*

E.Gtr. 2

*p* *mp* *p*

Improvisation on written rhythm using harmonics. Strings 1, 2, 3 and 4 using pickups' zone. Play mainly chords in place of the two notes. Gain can be increased if necessary.

64

E.Gtr. 1

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

E.Gtr. 2

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

E.Gtr. 1

swell vol. *p* swell vol. *p* swell vol. *p* swell vol. *p*

E.Gtr. 2

*pp* *pp* *pp*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*p* *pp* *p* *pp* *p*

*p* *pp* *p* *pp* *p*

Artificial "harp" harmonics. (Tap exactly the 12th fret above the written note.)

74

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

swell vol. *p* swell vol. *p*

*pp* *p*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

swell vol. *mp* swell vol. *mp* swell vol. *mp*

swell vol. *mp*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

*p* *pp* *p* *pp*

*p* *pp* *p* *pp*

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

swell vol. *p* *pp* *p* *ppp*

swell vol. *p* *pp* *ppp*

nat. harm. palm mute nat. harm. nat. harm.

# Apêndices

## **Apêndice I**

Páginas de *moleskine* com os estudos para a obra *KNILB*

**MBHORY** Rich interconnection between the right temporal gyrus and frontal cortical areas for working memory in musical appreciation. Critical roles in music processing. Temporal areas of the mission → deficits de juízo de Tom.

o pensamento uma vez com quatro estímulos ideias bacterianas formam palavras entre paredes do rimom kánon um acesso à luz direta depois essas palavras voltam à boca reaparecendo talogy re reaparecem em novo palavras kámidas na tiva gáidra a digestivo omasso homestidade pa firme intendo ou indistinto ainda mais refinar

Frontal areas of the mission → cognizing processing objects such as memory Família rogo. Sing tones in one's head.

C = 1 cent above 2.16 Hz → 3 LDR com circuit bending intensity em três pedaletes. Três pesos de ley e três instrumentos. o circuito não fecha em mel abomasso usa negue pa mais interstinais celerthias.

At any particular instant, the two variables reinforce or cancel each other more or less, depending on how much more or less, depending on how much more or less, depending on how much more or less. Sensations of tone Alexander J. Ellis

Gaspard de Parry 1880s. extensive measurements of musical instruments from around the world, using cents to report and compare the scales employed.

o pensamento uma vez com quatro estímulos ideias bacterianas formam palavras entre paredes do rimom kánon um acesso à luz direta depois essas palavras voltam à boca reaparecendo talogy re reaparecem em novo palavras kámidas na tiva gáidra a digestivo omasso homestidade pa firme intendo ou indistinto ainda mais refinar

ligados a duas

Notas: C-Bb, CH-Bb, Bb-G, D-B, A-G, A-GA, A7 m7, M6 m6, M2 m2, M6 m6, A7 m7

C-B, CH-C, CH-B, D-C, D-CH, Bb-C, C-D, CA-D, F-D, E-CH, D-C

1-11, 2-12, 3-13, 4-14, 5-15, 6-16, 7-17, 8-18, 9-19, 10-20 (15), (16), (8), (9), (7), (10), 5, 2

J. J. F. ratios

m 6 8/5	M 6 5/3	M3 none o disto na música
M 3 5/4	m 3 6/5	abrir os intervalos, ou amplia-los
m 7 16/9	M 7 15/8	
M 2 9/8	m 2 16/15	

MBHORY a Valente ± 24 x ± 125 cents. Higher variation in terms of cents. Vozes com frequência amplitude e timbre. Notable Difference: menos com distinção a diferença de 5-6 cents.

Total context judge pitch more accurately. 0,72 cents = 1250

M 3 D. I. 5 (cents) 14 cents. 2m 1200,000 9746m

ET → 400 cents. decibels intensidade cent → ratio entre duas frequências.

Standard method of representing and comparing musical pitches and intervals with relative accuracy.

### POLYRHYTHMS / KNLB

ALZHEIMER starts from the accumulation of **PLAQUES** small, distinct, typically raised patch or regions resulting from local damage or deposition of material such as a fatty deposit on an artery wall in atherosclerosis or a site of localized damage of brain tissue in Alzheimer's disease.

and **TANGLES** → a confused mass of neurofibrils something twisted together in the brain. Brain cells damaged and die.

**Processo:**

- Gama recado.
- Usar gestos para fragmentar a 4ª e 5ª. Nos de modo aleatório.
- Fazer tratamentos (trabalho físico)
- Transcrever
- Escrever peça baseada no processo.

### BACH

is a piece where the three harmonies with a slowed down version of itself

**Just Intonation Ratios**

Root	1/1 24	M3	5/4 30	M6	5/3 30
m2	16/15	P4	4/3 27	m7	16/9
M2	9/8 24	T5	7/5	M7	15/8 45
m3	6/5	m6	8/5	oct	2/1 48

Small-scale structure of the piece repeated at a larger grand scale.

### Wolf Tappeth

1:8 → 5:3 = (3:2?)  $\frac{9}{8} \times \frac{5}{3} = \frac{15}{8}$

**Equal Temperament** → divisão logarithmica em 12 semitons iguais.

Ratio:  $\sqrt[12]{2} : 1$

Intervalo	Ratio
C	1:1 24
C#	17:16 24
D	9:8 27
D#	19:18 30
E	5:4 30
F	43:32 32
F#	45:32 32
G	3:2 36
G#	51:32
A	5:4 36
A#	37:24

Equal Temperament

12  $\sqrt[12]{2}$

2  $\sqrt[12]{2}$  → 24

1200 cents

### KNLB

stream of consciousness

Barrocos 6ª m.

oboes 3ª m.

clarinetas 7ª m.

Flutes 5ª m.

Trumpets 2ª m.

**Harmony** Melodia com intervalos paralelos refusa a evidência de harmônicos

14:3 3:4

16:15 8:5

2ª etapa

**Structure KNLB**

**RICOID Blocks Polyrhythms**

**PARATAXIS**

o Parataxia o Synchronia

A G GA

A A# B

$\frac{6}{5} = \frac{6 \times 5}{5} = \frac{30}{5}$

4

3

Do-Si 7ª m

Do-Sib 7ª m

Do-La 6ª m

Refusa 7ª m

Refusa 7ª m

Refusa 6ª m

Refusa 5ª m

Refusa 4ª m

Refusa 3ª m

Refusa 2ª m

Refusa 1ª m

Refusa 0ª m

Refusa -1ª m

Refusa -2ª m

Refusa -3ª m

Refusa -4ª m

Refusa -5ª m

Refusa -6ª m

Refusa -7ª m

Refusa -8ª m

Refusa -9ª m

Refusa -10ª m

Refusa -11ª m

Refusa -12ª m

Refusa -13ª m

Refusa -14ª m

Refusa -15ª m

Refusa -16ª m

Refusa -17ª m

Refusa -18ª m

Refusa -19ª m

Refusa -20ª m

Refusa -21ª m

Refusa -22ª m

Refusa -23ª m

Refusa -24ª m

Refusa -25ª m

Refusa -26ª m

Refusa -27ª m

Refusa -28ª m

Refusa -29ª m

Refusa -30ª m

Refusa -31ª m

Refusa -32ª m

Refusa -33ª m

Refusa -34ª m

Refusa -35ª m

Refusa -36ª m

Refusa -37ª m

Refusa -38ª m

Refusa -39ª m

Refusa -40ª m

Refusa -41ª m

Refusa -42ª m

Refusa -43ª m

Refusa -44ª m

Refusa -45ª m

Refusa -46ª m

Refusa -47ª m

Refusa -48ª m

Refusa -49ª m

Refusa -50ª m

Refusa -51ª m

Refusa -52ª m

Refusa -53ª m

Refusa -54ª m

Refusa -55ª m

Refusa -56ª m

Refusa -57ª m

Refusa -58ª m

Refusa -59ª m

Refusa -60ª m

Refusa -61ª m

Refusa -62ª m

Refusa -63ª m

Refusa -64ª m

Refusa -65ª m

Refusa -66ª m

Refusa -67ª m

Refusa -68ª m

Refusa -69ª m

Refusa -70ª m

Refusa -71ª m

Refusa -72ª m

Refusa -73ª m

Refusa -74ª m

Refusa -75ª m

Refusa -76ª m

Refusa -77ª m

Refusa -78ª m

Refusa -79ª m

Refusa -80ª m

Refusa -81ª m

Refusa -82ª m

Refusa -83ª m

Refusa -84ª m

Refusa -85ª m

Refusa -86ª m

Refusa -87ª m

Refusa -88ª m

Refusa -89ª m

Refusa -90ª m

Refusa -91ª m

Refusa -92ª m

Refusa -93ª m

Refusa -94ª m

Refusa -95ª m

Refusa -96ª m

Refusa -97ª m

Refusa -98ª m

Refusa -99ª m

Refusa -100ª m

side by side arrangement

PARAFAXIS

PARAFAXIS tried to convey a stream of consciousness

Unidade fonológica

POLYSYNDORON - and, but, or, nor

ASYNODORON - , comma

MODIFIER

HYPERAXIS

binomial arrangement

subordinating conjunctions

relative pronouns

establish a hierarchy

96+11 96+14

128 64 32 16 8 4 2 1

01101011 01101110 01101001 01101100

0+2+1 0+1+2 8+1 8+4 2 96+9 8+2+1 96+2

KNILB

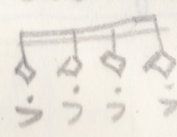
15/8 9/8 16/15

RHgl. LHgl.

7 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> M	7 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> m	2 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> m
5	2	4	3...	2...	2...
3↑4↓	↑	↑↓↑↓	↓	↓	↑

redime swell

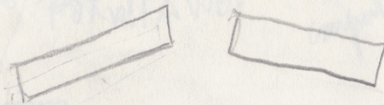
preussive harmonics, distaste



clean, free harmonic patterns, 3rd bell like, octave up

sub. p. p.

K milb


 Zi Miguel  
 Haenik

e se víssemos o mundo ao  
 contrário? se estivéssemos sempre  
 de olhos fechados e só de vez em  
 quando e em pequeníssimas fendas  
 os abríamos e tivéssemos um dis-  
 lumbre de que podemos ver. será  
 que a nossa percepção, enquanto co-  
 letiva, altera-se drasticamente  
 que se reunidos teria na sociedade  
 essa forma de ver. será que é  
 escuro essa a nossa realidade  
 porque se em o nosso design-  
 se quando piscávamos os olhos e que  
 vemos o mundo. como se tivés-  
 semos os olhos nas pernas.  
 será que a visão não tão im-  
 portante assim? regularmo-nos  
 mais por outros sentidos para  
 viver. quando não, ouves menos.  
 será que se piscássemos ao con-  
 trário aumentamos mais?

Teoria do Caso

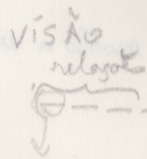
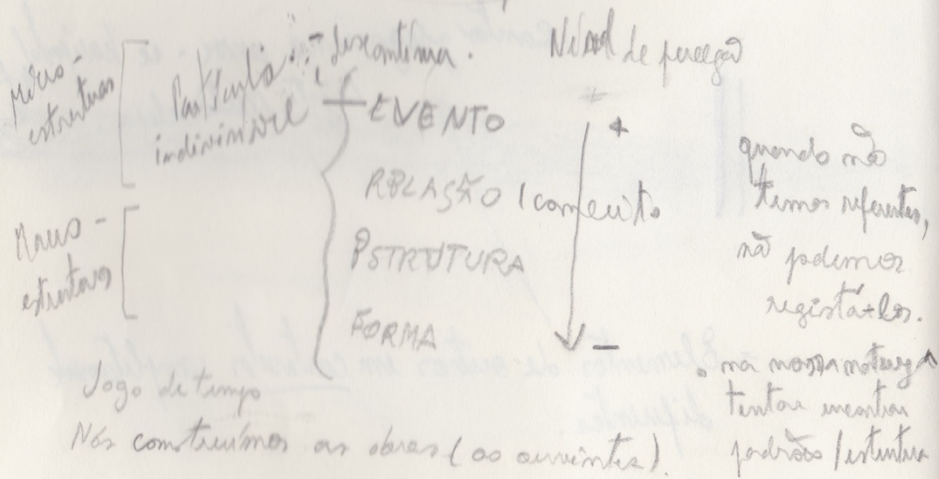
o resultado é detectar padrões,  
não resultados.

Como de hábito

o problema das análises é que  
decurram os fatores internos.

A atenção é a atividade que mais dispende  
energia.

A atenção distorce o tempo.



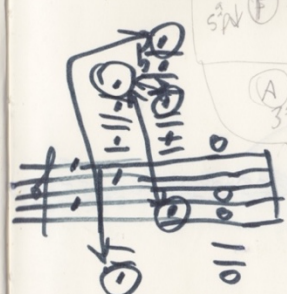
Quando não percebermos  
tudo, inventamos.

## KWIIB

- Bartók's *Come of Páris*
  - melodia transportada em intervalos fixos - ~~melodia~~
  - realçãõ harmonica que confere uma consistência harmônica específica, esse é o peco.
- Peter Bötvs's *Szys Impromptus*
  - *Le Balcon* (2001/2002)

Flute Temp. → 7m<sup>+</sup>  
 Eb Trump. → 1/2 b (Bb)

Clarinete	Soprano Sax.	Teno Sax.
Bass Clar.	Bass Sax.	Bass Sax.
2 <sup>o</sup> Eb	2 <sup>o</sup> Bb Contraba. cl.	
5 <sup>o</sup> F	English Horn	French Horn
3 <sup>o</sup> m	A Clarinet	(A Trump.)
5 <sup>o</sup> m	oboe d'orese	B♭ Soprano Sax
5 <sup>o</sup> m	B♭ Clar.	B♭ Alto sax
5 <sup>o</sup> m	8 <sup>o</sup> Eb	Clarinete
	2 <sup>o</sup> Eb	2 <sup>o</sup> Contraba. Sax
		2 <sup>o</sup> Clar.
		2 <sup>o</sup> Trump.
		2 <sup>o</sup> Clar. in C



Clarinetes Gdorn.  
em 7<sup>o</sup> menor

- ( Cello
- Bass Clarinet
- Bassoon
- ( Cello
- Trom



## **Apêndice II**

Páginas de *moleskine* com estudos para a obra *O Meu Avô*  
*Fala com o Irmão ao Espelho*

0 MEU AVÔ FALA COM O IRMÃO AO ESPELHO (2021)

Estetismo: Ambigrama (Hörner - image)

Randel - Hörner "The eye sees itself not, but by reflection, by some other being's" <sup>Hörner</sup>

"My work consists of two parts, the one presented here plus all that I have not written. And it is precisely this record that is the important part. For the ethical gets its limit drawn from the inside, as it were, by my book; ... I've managed in my books to put everything firmly into place by being silent about it ... For now I would recommend you to read the preface and the conclusion, because they contain the most direct expression of the point." (Hörner, *Architecture*, p. 16). <sup>Wittgenstein</sup>

change blindness ↔ change deafness

Quando o meu avô hesitava na fala e eu, pensando apenas que estava a tentar dizer alguma coisa que não chegava, ou quando ele cantava-me textos e eu e' que não sabia ouvir-lo.

Video → a peça que não se ouve  
Áudio → a peça que se ouve

→ peça transcrita  
→ video sobepto → música em palco. (espito shirva)

change deafness → a physical change in an auditory stimulus goes unnoticed by the listener. There is uncertainty the mechanisms by which changes to auditory stimuli go undetected → levels of processing are actually unaltered.

- completeness of our representation of the auditory environment.
- limitations of the auditory perceptual system.
- relationship between the auditory system and memory.

Attention: without it, we do not have perception of natural sounds

Semântica: evidência de que a percepção e o significado são coisas diferentes; evidência de que a percepção muda de forma

→ A ideia de mudança em cenários auditivos que consistem em ouvir de cerca de quatro objetos não é suficiente; onde mudanças consistem no desaparecimento de um objeto ou numa mudança em sua localização.

Tonal | não tonal | abstrata

relação melódica

estudo melódico mais difícil

representação de mudanças para tons equidistantes consistentes.

processamento cognitivo de informações auditivas

(change deafness)

melodias eram indistinguíveis

então → maior dificuldade em codificar características da música → maior capacidade de detectar mudanças na melodia.

o ponto é que contém todos os elementos sem conclusão.

small unrelated pieces can bring us up to things

"(...) I saw, clear up, something you wouldn't translate in me on a No mirror, I saw all mirrors on earth and none of them reflected me."

Tray outro amigo também Vajam bem Zeca Afonso

Doma Caplan - The Loss of Self

David Srok, The Forgetting: Alzheimer's

Calvin Sacks - "Alzheimer's Disease and The Preservation of Self"

Alzheimer → progression to a profound amnesia.

- impairment of language
- frontal lobes → loss of subtle and deeper forms, like judgment, ability to plan, insight.
- lose some fundamental aspects of self-awareness (of their own incapacitation)

"... though it's profoundly reduced and impaired, one is never aware of anything, minus a tabula rasa."

→ regression to a "second childhood"

"(personal style is so deeply impaired in the nervous system; that it is never wholly lost [...])"

"(The response to music is preserved, even when dementia is very advanced.)"

→ address the emotions, cognitive powers, thoughts, memories, the remaining "self" of the patient, stimulate them, bring them to the fore; enrich and enlarge existence, to give freedom, stability, organization, and focus.

"(Musical perception, musical sensibility, musical emotions, and musical memory can survive long after other forms of memory have disappeared.)"

orient and order

Copa no melódica

Vozes (todas as notas da melódica)

epidemiologia

→ Falsa culpa (catelica) → que a primeira coisa barba

→ Falsa culpa (medieval) → que a condicão necessaria

Alvin Montinga → The Problem of Evil

→ Familiar music acts as a sort of heuristic mnemonic, shifting emotions and associations that had been long forgotten, giving the patient access once again to moods and memories, thoughts and worlds that had seemingly been completely lost. For as some expression on the old music is recognized and its emotional power felt. One or two people, perhaps, start to sing along, others join them (...).

→ "The perception of music and the emotions it can stir in not solely dependent on memory, and music does not have to be familiar to exert its emotional power."

"(...) dementia, at least at these times, is no bar to emotional depth."

"(There is still a self to be called upon, even if music, and only music, can do the calling.)"

"(The emotional response to music, it would seem, is undepressed and probably not only cortical but sub-cortical, so that even in a diffuse cortical disease like Alzheimer's, music can still be perceived, enjoyed, and responded to."

o meu avô teve um acesso à melódica mais

melódica que aquela que eu tive durante a minha de deitar melódica.

o musico superimpondo a de p'ela.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
COMPOSIÇÃO

**Em Busca da Aleteia Perdida**  
Jónatas Eduardo Santos Pereira

