

**FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

Lourdes Regina PORTO

**DA TRÍADE IMPERFEITA À TEMPERANÇA: O CONTRAPONTO DOS
AFETOS NO CANTO DE TRÊS MENINAS**

**São Paulo
2013**

LOURDES REGINA PORTO

**DA TRÍADE IMPERFEITA À TEMPERANÇA: O CONTRAPONTO DOS
AFETOS NO CANTO DE TRÊS MENINAS**

Trabalho temático interdisciplinar apresentado para avaliação dos docentes da grade curricular do 2º semestre do curso de Biblioteconomia e Ciência da Informação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP).

São Paulo

2013

Notou Aristóteles que nos ritmos existem as imagens da ira, do amor, da dor, e da docilidade. Eis então a música obrigada a se orientar pela filosofia acerca da índole e modo de proceder de cada uma destas comoções. Quem fizer diversamente poderá cantar bem, mas nunca moverá a alma.

– Giovanni Batista Doni, *Trattato dela Musica Scenica*, 1763.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO : MÚSICA INTERIOR	5
2 A TEORIA DOS AFETOS	6
3 NO PRINCÍPIO, A TRÍADE	7
4 EM PRIMEIRA INVERSÃO.....	9
5 O ESTADO FUNDAMENTAL: A MÚSICA DE QUE SOMOS FEITOS	12
6 AFETOS PRIMÁRIOS E AFETOS TRANSITIVOS	13
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	14
8 APÊNDICE.....	15
9 REFERÊNCIAS	20

1 INTRODUÇÃO: MÚSICA INTERIOR

“Mas o que ela queria que eu ouvisse? *A Internacional?*
Devia estar cantando aos gritos em algum aparelho,
groupons-nous et demaaaaain!...” *Demain.*

Situado entre o romance de costumes (“aquele em que se registra a preocupação de fixar as paixões, os interesses, as atitudes, o comportamento etc. de uma época, região ou classe social”, na definição do dicionarista Aurélio Buarque de Holanda), e o romance pessoal (“narrativa que, explorando vários níveis da atividade mental, focaliza em profundidade a complexidade emocional de seus personagens”, conforme o mesmo lexicógrafo), o livro *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles guarda ainda um fundo de “romance documental”, por assim dizer, visto tratar-se de ficção que se apoia sobre episódios reais ocorridos na história recente do Brasil, com alusões diretas ao período político de exceção que se abateu sobre o País nos duros anos 1970.

Entre as muitas possibilidades de análise imediata que o livro potencializa, o presente estudo, contudo, visa centrar a celebrada obra da escritora em uma perspectiva universal que nos permita transcender a narrativa direta, na busca de elementos que ultrapassem sua natureza factual e seu estilo, de certa forma, de época. Nesse sentido, a análise propõe uma reflexão de caráter linguístico extraliterário em torno do romance, aqui entendida a linguagem como amplo meio de expressão, e não o apenas oral/textual. Um primeiro foco será, então, dado à música, com teorias técnicas basilares e, em um segundo momento, filosóficas, que julgamos pertinentes à composição mesma do livro.

À título de ilustração, aqui trazida em Apêndice, note-se a farta recorrência à música ao longo dos 12 capítulos de *As Meninas*. Com mais de 40 menções a diferentes estilos de música – a erudita, a popular, o jazz, o tango e outros – é como se a música, sempre em cena, cumprisse um contínuo papel coadjuvante na dramaturgia. Ou, dito em termos melodramáticos, como se agisse como coro, cuja função, desde o teatro grego e posteriormente no teatro musical e na ópera, é tecer comentários sobre as cenas e/ou as ações dos personagens, ora como agente observador privilegiado, ora como puro vaticínio.

Para o presente trabalho, entretanto, tal representação *a priori* do repertório musical não nos interessará. Antes, aquilo que denominaríamos de música silenciosa: a música interior, calada, que move cada personagem; música quieta e “invisível” que identifica a natureza, o íntimo de cada um: seu afeto.

2 A TEORIA DOS AFETOS

Orfeu chegou a comover as feras com sua lira e eu não consegui comover nem o Astronauta.

Uma dupla janela de leitura será então propiciada pela Teoria dos Afetos, conceito desenvolvido no século XVII, que remonta à Grécia Antiga, se estende a vários domínios do conhecimento, em particular a filosofia e as artes, com influências ainda hoje. No que tange à música, será essa a doutrina que primeiro virá a associar determinados procedimentos compositivos à expressão de determinados afetos (ou paixões) da alma humana – como alegria, tristeza, ira ou compaixão –, com o propósito não menos que deliberado de conseguir despertá-los no ouvinte, que seria então movido e emocionalmente incitado por aquela ressonância.

Dentro dessa perspectiva, o presente trabalho principia por demonstrar como a tríade de personagens trazidas ao romance – Lorena, Lia e Ana Clara – representam três tipos de afetos contrastantes, senão contraditórios e paradoxais. Tal constatação irá nos levar, num primeiro momento, a uma indagação de partida acerca do porquê desse improvável encontro de almas, dessa improvável amizade e dessa suposta “dissonância”. Especula-se daí um pressuposto de que o discurso literário se desenrola em contínuo contraponto dissonante, como se duas (às vezes três) melodias diferentes no teor, no tom, no caráter e na personalidade soassem ininterruptamente ao mesmo tempo.

Cada um dos timbres – agudo, médio, grave – instaura per si um afeto específico que lhe é peculiar e intransferível, a termo que um canto não monódico – aquele organizado a várias vozes – produziria inequivocamente uma mistura de afetos (CHASIN, 2004).

A título de contra-argumento, contudo, a pesquisa em torno do tema da Teoria dos Afetos acaba por recair inadvertidamente no pensamento do filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), o que contribui inesperada e decisivamente para a reflexão e expansão de nossa abordagem. Humanista, gnóstico e racionalista, Spinoza dedica grande parte de sua colossal obra à reflexão sobre os Afetos à luz de uma nova metafísica, que ele denominará, no título e no conceito, de *Ética*. Abertamente anti-cartesiano, escreve ele:

“Se os homens vivessem sob a direção da Razão, cada um usufruiria deste direito sem dano algum para outrem. Mas, como eles estão sujeitos aos afetos [...], por isso são muitas vezes arrastados em sentidos contrários e são contrários uns aos outros, quando têm necessidade de mútuo auxílio”

Vale ressaltar que a Teoria dos Afetos, qualquer que seja o campo – artístico, estético, filosófico –, surge na Renascença e se expande ao longo dos séculos seguintes tendo por base, de um lado, conceitos musicais estabelecidos na Grécia Antiga, e, de outro, os mesmos princípios da Retórica e das figuras de linguagem conforme postulados por Quintiliano, na Roma Antiga.

Nesse ponto, cabe então notar, como dado relevante, o fato significativo de a autora focada em nossa proposição, a escritora Lygia Fagundes Telles, ser ela mesma advogada por formação, do que se deduz seu pleno domínio dos recursos da Retórica, uma das cadeiras que fundamentam os cursos de Direito. Quanto à transposição ou não de tais meios à sua escrita, não nos vemos em competência literária para avaliar. Vimos, simplesmente, propor um paralelo indireto entre suas personagens e as figuras da Retórica, no viés específico da Teoria dos Afetos e sua possível aplicação numa obra de arte moderna.

3 NO PRINCÍPIO, A TRÍADE

Lião fica um tigre com essa música, diz que desfibrante. Mas quem devo ouvir? Wagner?

Em música, o termo Acorde designa uma simultaneidade de notas sobrepostas, cuja execução conjunta produz, cada qual, determinada “cor” sonora de caráter típico, o qual ilusoriamente se modifica, como um prisma, à medida que é justaposto a outros acordes distintos no amplo desenvolvimento e contexto do discurso musical.

A maioria dos teóricos considera a Tríade o menor dos acordes, o que significa que para a constituição de um acorde é necessário um agrupamento mínimo de três notas diferentes. Nesse caso, não se trata de três notas quaisquer, mas de três notas harmônicas dentro de uma mesma escala: a nota fundamental (por exemplo, um dó), seu intervalo de terça (neste caso, o mi) e seu intervalo de quinta (logo, o sol). Essa seria uma chamada Tríade Perfeita.

Em qualquer caso, será sempre o intervalo intermediário (a terça) que irá determinar o caráter, o modo ou a tonalidade do acorde, que poderá ser maior ou menor (como, por exemplo, um tom de dó maior ou de dó menor). Observe-se desde já que, para a assimilação auditiva da cultura ocidental, as tonalidades maiores usam ser associadas a um estado de espírito alegre, leve, jovial; e as tonalidades menores, a um ânimo triste, melancólico, pesaroso. Não se pode esquecer, ainda, que mesmo as músicas de tonalidade fixa, ao longo dos séculos, foram amalgamando de forma cada vez mais estreita tons maiores e menores, até seu cromatismo máximo, do qual derivaria, posteriormente, a atonalidade máxima.

Ainda dentro do sistema tonal, porém, para além de suas duas modalidades principais (maior ou menor), a tríade em si, isoladamente, também comporta uma terceira categorização: a chamada Tríade Imperfeita, quando o intervalo de quinta também é alterado, gerando, para a escuta, estados de suspensão, estranheza ou mesmo a sensação de dissonância.

Uma transposição desses aspectos ao trio de personagens constituído na escrita não-linear de *As Meninas* nos leva a categorizar o tônus da obra como aquele de uma tonalidade maior (a leveza da juventude) carregada de Tríades Imperfeitas (seu comportamento fora do *status quo*).

À exceção do já mencionado contexto político da época, quando do governo ditatorial, as dimensões de tempo e espaço não têm demarcação precisa, e como que flutuam na mente do leitor pela mesma zona de subconsciência em que se encontram as três jovens. Como na música e nos acordes não resolvidos, a sensação é aquela da expectativa, da inércia (em termos físicos) ou da descentralização. Diríamos, em pintura, tratar-se de um quadro moderno desprovido do ponto de fuga – o que equivale a dizer, em música, de uma peça sem um centro tonal (tal como ocorre, tipicamente, na estética do século XX).

Do início ao fim, o argumento se desenrola sem assertivas categóricas do ponto de vista da ação ou do desenvolvimento da trama. E mesmo quando da tragédia final, a música interior da protagonista, simbolizada por um disco não-identificado, conclui-se como uma promessa de devir, não como acorde final>nem dissolvente, nem retumbante. Nas últimas palavras de Lorena no livro:

Quando fecho a porta do meu quarto tenho que parar e ficar respirando. Respirando. Ligo a vitrola e ao acaso, sem trapaça, escolho um disco. Fico sorrindo quando ouço o que escolhi. (TELLES, p. 266)

4 EM PRIMEIRA INVERSÃO

Ana Clara relaxou a posição tensa: odiava aquela música mas ainda assim era melhor do que ficar se ouvindo.

Em termos “clássicos”, o conceito de Tríade, como metáfora de nossa análise, se mostra revelador. Composto por três notas sobrepostas – uma mais grave, uma intermediária e uma mais aguda – é instantâneo associarmos, de uma primeira leitura da narrativa, a figura sonhadora e poética de Lorena, em seu despreocupado desterro burguês, como aquela de voz mais aguda: como soprano, talvez mesmo uma soprano ligeira ou coloratura. Igualmente, a figura algo andrógina e guerreira da combatente e politizada Lia, a Lião, nos remete de imediato ao registro grave e potente dos contraltos. Restaria, assim, à problemática e dividida Ana Clara, o cabível timbre, algo indefinido, de uma

mezzo-soprano, registro este também *outsider*, diga-se, no grande repertório de concerto.

Cada um dos timbres – agudo, médio, grave – instaura per si um afeto específico que lhe é peculiar e intransferível, atermo que um canto não monódico – aquele organizado a várias vozes – produziria inequivocamente uma mistura de afetos. (MEI, apud CHASIN, 2004)

Ocorre que, ao pensarmos esse trio como mera Tríade musical, no que tange à disposição das notas nos deparamos com uma alteração, senão de registros, seguramente de papéis psicológicos. É Lorena quem ocupa o posto central, a referência: ela é a nota mi. É ela, enquanto “intervalo de terça”, quem dita o caráter da trama na maior parte da obra – o que faz, em seu caso, com que prevaleça na obra uma visão solar de mundo, tal como as músicas de tonalidade maior. Com Lorena, em sua imaculada clareza e leveza, todos os dramas, e até mesmo a tragédia, parecem perder seu atributo de força negativa. Como se ela fosse o polo neutralizador de todos os males – seus e alheios. Ela é, assim, a personificação da temperança dos afetos.

É coisa igualmente sabida que, dos tons, os da mediania – que estão entre a extrema agudez e a extrema gravidade – são aptos a demonstrar calma e moderada disposição de afeto; os muito agudos são de alma muito comovida e exaltada, e os muito graves expressam pensamentos tanto abjetos quanto íntimos. (IDEM)

Note-se, em termos musicais, que a Tríade também pode ser classificada quanto à disposição de suas três notas constituintes. Se na base do acorde está sua nota formadora, também denominada tônica ou fundamental, falamos em Estado Fundamental; se é a terça que aparece na base do acorde, falamos em Primeira Inversão; e quando é a quinta, falamos em Segunda Inversão.

Assim, que ao termos um deslocamento da nota determinante da tonalidade e do caráter da obra para o centro do acorde: Lorena é o mi. Ao mesmo tempo, sendo ela a base desse “acorde a três vozes”, dá-se um deslocamento de sua

posição. Simbólica e concretamente, é Lorena, agora na base do acorde, quem sustenta, as duas outras vozes.

Estabelecida, portanto, um “romance em Primeira Inversão”, podemos dispor o “acorde” das personagens em mi-sol-dó – respectivamente, Lorena, Ana Clara e Lia. Mas como justificar a voz grave de Lia “cantando” na região mais aguda, uma vez que ela está agora posicionada no topo do acorde? A escola de Retórica vem então nos mostrar que é sob estados de ânimo mais intensos e de maior ímpeto que a voz humana eleva-se natural ou artificialmente para as regiões mais agudas. Como uma forma de ênfase e exaltação, o que condiz com a personalidade aguerrida da personagem.

A agudez não opera por si nem a tristeza nem a alegria, mas apenas a veemência das paixões em geral. Aplicada a coisas alegres, promove maior alegria; e em assuntos tristes, agrega maior tristeza. [...] É bem verdade que para os afetos da simples tristeza ou melancolia o tom grave é mais adequado porque denota languidez e certo torpor. Mas para exprimir uma dor intensa, desespero, lamentos, vozeios [...], seria um erro usar sons e tons graves. (IDEM)

Ponto focal importante, paradoxalmente é Ana Clara que, embora tangencial, introduz um elemento adicional transformador à trama, quando aqui pensada em termos musicais. Ao representar ela o intervalo de quinta (sol), agora posicionado no meio das outras duas vozes (uma verdadeira *mezzo* entre o mi e o dó), em termos psicológicos ela também representa um desvio de rota, uma “aberração”. Em termos musicais, ela seria o que se denomina de alteração na altura ou afinação da nota (para um entendimento mais fácil: uma espécie de distorção). Pois é justamente esse tipo de “distorção” o que irá qualificar uma Tríade como de natureza Imperfeita: por seu grau dito aumentado ou diminuto. (Ademais, para a dramaturgia clássica, Ana Clara “roubaria” o papel que cabe à protagonista, à medida que é a única que de fato sofre uma transformação radical – primeiro de Ana Clara para Ana Turva, depois pelo episódio de sua morte.)

5 O ESTADO FUNDAMENTAL: A MÚSICA DE QUE SOMOS FEITOS

[Lorena]: “Eu sou uma balada medieval.” E Ana Clara? E Lia? Que gênero de música eram elas?

Podemos considerar, à maneira da ópera, que a cada personagem compete o canto de árias próprias. Como estrutura dramaturgica, a ária, enquanto solo do(a) cantor(a), representa o instante-ápice de “uma reflexão com o próprio íntimo” (LANFRANCHI, 2010). Se considerarmos que o canto tem por anseio não menos que a mimese amplificada da fala, e mais do que esta, a mimese de um “falar perfeito e acabado, ou colorido em todas as suas partes” (DONI, apud CHASIN, 2004), podemos inferir que, por trás da aparente linguagem coloquial de Lorena, Lia e Ana Clara, ecoam árias que refletem a subjetividade, o temperamento ou estado de ânimo de cada uma. Sempre em conformidade com a antiga Teoria dos Afetos:

Quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves. [...] É fácil observar que o enfurecido pronuncia com presteza, com lentidão implora o suplicante, e que não discute aquele que tem o ânimo sereno. (IDEM)

Aos diálogos casuais, somam-se verdadeiros solilóquios de fundo, isto é, conforme Hollanda, verbalizações lógicas e coerentes, na primeira pessoa, daquilo que se passa no íntimo do personagem. Designaremos esses solilóquios, porquanto estados de alma, de canto interior – sendo, o canto, nas palavras de Chasin (2004), esse “ato que ao moldar a palavra lhe extrai e modela os afetos” [...]: “um falar que se melodiza”.

Trata-se de uma “consanguinidade entre fala e melos, entre dizer e cantar”, nos termos do teórico, em cuja “substantificação das paixões [se] faz retinir o calibre, a cor e profundidade do espírito” (CHASIN, 2004).

6 AFETOS PRIMÁRIOS E AFETOS TRANSITIVOS

Um cravo. Serenata de Schubert. Fumigações e perfumes. Sons de violino e ninguém tocando violino. Roçar de asas: O Anjo Sedutor na sombra da cortina.

Para os antigos gregos, os primeiros senhores da filosofia, da música e do teatro, a arte sonora é derivada de três tipos de afeto: a alegria, a tristeza e o entusiasmo, este último também entendido como furor divino ou ímpeto generoso (CHASIN, 2004).

Com uma distância de séculos, e por um método filosófico-geométrico de construção dedutiva, o pensamento de Baruch Spinoza, já nos seiscentos, irá convergir para mesma premissa, ao afirmar que todos os afetos provêm de três afetos primários: o desejo, a alegria e a tristeza, dos quais, todos os demais afetos se derivariam – como o amor, o ódio, o medo, a esperança, a melancolia, a inveja, a indignação, entre outros (MELO). Em seu tratado *Ética*, ao todo o filósofo define 48 afetos. Conforme explica na parte III do tomo:

“Por afetos, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções”. (SPINOZA)

Spinoza não distingue corpo e alma, tampouco admite a supremacia da mente sobre o corpo – de onde pôr em xeque o conceito mesmo do livre-arbítrio vigente no pensamento cartesiano. Para ele, a afecção se dá a partir de um contato, de um encontro (com o Outro, com outro corpo, com um modo ou estado), do qual o afeto seria decorrência. E, para ele, à paixão se contrapõe a ação – não a razão.

É dentro dessa perspectiva que alcançamos, agora, a compreensão do que antes nos parecia um encontro de contrários e de sentido humano duvidoso na obra citada de Lygia Fagundes Telles. Os Afetos, na acepção filosófica, não se manifestam em plenitude senão que no contato entre diferentes gradações.

Ao sermos afetados por corpos exteriores, tal modificação pode implicar a passagem do modo a um grau de perfeição maior ou menor do que aquele em que se encontrava. Essa variação, passagem ou transição de um estado (do corpo afetado) a outro, denominam-se afetos (*affectus*) ou sentimentos. Os afetos não são representáveis, diferente das afecções (podem-

se criar representações para o corpo e para a mente, por exemplo). Os afetos são transitivos [grifo nosso] podendo-se percebê-los na duração entre dois estados a partir de uma afecção/evento experimentado pelo *conatus* [na filosofia, o impulso de viver, ou a potência de agir e pensar].

Mais do que isso:

a partir da teoria dos afetos de Spinoza fica patente que a individuação não se dá na solidão desse gênero que se define pela consciência intelectual, mas em sociedade, na multidão. Por outras palavras, se os afetos não são meras idéias ou sentimentos, mas transições a que o modo estará submetido sempre que se encontrar com outro modo, na existência, então é apenas na dimensão intersubjetiva que pode aflorar o humano e que podemos reconhecer “essas coisas semelhantes a nós”.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AFETO ÚLTIMO

A música absorve o caos e o ordena – disse e ficou atenta. Mozart. Musicália.

É, portanto, assim que as três personagens ganham vida na pena de Lygia Fagundes Telles: por meio de uma Ética que, ao espelhar intencionalmente ou não o pensamento de Spinoza, acaba por concretizar literariamente o objetivo-fim almejado pelo filósofo: nos termos do próprio, “a felicidade suprema do ser humano”, mediante a consciência de suas próprias paixões e o domínio libertador sobre elas. PAULO ROB

É a temperança gerada por esse estado de espírito e consciência o que se revela magistralmente na última cena do livro, sob as rédeas leves de Lorena. Pois que o próprio Spinoza compreende a morte para além da metafísica. Como ordem estrita da natureza. Ou, como bem lembra Deleuze, como “fruto de um encontro fortuito extrínseco, encontro com um corpo que decompõe minha relação”.

As músicas que delas soam, tão díspares, agora já nos parecem se inserir na grande ordem cosmológica, em mútuo diálogo e em rico contraponto só mesmo possível pela riqueza de seus contrastes.

7 APÊNDICE: CITAÇÕES MUSICAIS

Capítulo 3

P. 48 – Orfeu chegou a comover as feras com sua lira e eu não consegui comover nem o Astronauta.

P. 50 – E você? pergunto a Jimi Hendrix gritando e já rouco de tanto gritar. Tiro o disco. Lião fica um tigre com essa música, diz que desfibrante. Mas quem devo ouvir? Wagner?

P. 50 – *A música absorve o caos e o ordena* – disse e ficou atenta. Mozart. *Musicália*.

P. 52 – “Eu sou uma balada medieval.” E Ana Clara? E Lia? Que gênero de música eram elas?

P. 52 – Ainda assim, liguei o toca-discos e dei-lhe os patrícios, Bethânia, Caetano.

P. 55 – Mas continuaria amando amando amando até – morrer, não. Até viver de amor. Foi ao toca-discos e aumentou o volume. O som se fortaleceu áspero, intratável. Torceu mais o botão e a música se expandiu empurrando os móveis, as paredes.

P. 57 – A gente estuda, ouve música, discute, qual é o problema? Ele sorriu o sorriso M.N. “É diferente.”

P. 64 – O vento trazia ao acaso alguns estilhaços de vozes. Mas na retaguarda, inteira, densa, a voz de Jimi Hendrix se repetindo na vitrola, “está molhado de suor e desespero mas não pára, tem que dizer depressa! Escutem todos antes que eu vá embora, depressa!”

P. 65 – Na escuridão latejante do quarto abriu mais os olhos deslumbrados: assim cega ouvia melhor a voz calada se repetindo como no disco, “por quê, M.N.? Por quê?”

P. 65 – A certeza de que ele tomara banho havia pouco enterneceu-a: não era sabonete de feno? Sentiu de novo aquele mesmo aturdimento bachiano, abriu a boca debatendo-se fracamente, “me larga, me larga!”

P. 66 – Assim que desceu a escada nos seus três saltos, fui à vitrola, Bach, tinha que ser Bach.

P. 68 – E o toca-discos soterrado sob a poeira, a música já sem disco e sem agulha girando na barriguinha de um camundongo, li li li li...

Capítulo 4

P. 69 – Então mamãe me deu a mão e me levou na praça, era tudo tão verde, foi em Londres? Os músicos tocavam e a gente sentava nas cadeiras, escuta, Max, é Mozart. Presta atenção, querido, Mozart... [...] - Dane-se esse Mozart, gosto de Chopin. Chopin e Renoir, quero artista doce.

P. 79 [Max]: – *Eu vi numa vitrina de cristal sobre um soberbo pedestal*, ih, Coelha, essa música, eu queria cantar tudo, é uma boneca que ele ama, uma boneca na vitrina, uma puta de uma boneca mais linda que Vênus, *no bazar das ilusões no reino das fascinações!* – cantou e se afogou no riso.

P. 87 – A agulha subiu tremelicando e pairou sobre o disco. Veio da rua uma vaga onda de ruídos filtrando-se pastosa através das persianas fechadas. Quando a agulha tombou de novo no prato, Ana Clara relaxou a posição tensa: odiava aquela música mas ainda assim era melhor do que ficar se ouvindo.

Capítulo 5

P. 92: “Um perfume antiquíssimo. Velórios. A morte poderia ser apenas isto, incenso e música. *Jazz*, é o *jazz* que combina com a morte em desespero. Morte em pecado.” Foi até o toca-discos e aumentou o volume que lhe coiceou os ouvidos com a força de um cavalo selvagem. “Não sei explicar” – diria Lião se entrasse agora. E durante vinte minutos ficaria explicando porque está música tira o caráter. “Mas o que ela queria que eu ouvisse? *A Internacional?* Devia estar cantando aos gritos em algum aparelho, *groupions-nous et demaaaaain!...*” *Demain*.

P. 101 – Um cravo. Serenata de Schubert. Fumigações e perfumes. Sons de violino e ninguém tocando violino. Roçar de asas: O Anjo Sedutor na sombra da cortina.

P. 103 – Bach? Encosto o disco na face. M.N., meu amado, queria tanto ser amada ouvindo este prelúdio. Não peço nada em seguida, vou me embora para sempre mas antes você *precisa* me amar, tem que ser você, está me ouvindo? Não ouviu.

P. 104: Só restava uma saída sutil: não é todos os dias que se encontra um Guevara, eu disse e seu olhar amenizou. A águia nazista virou pomba, coqueiro, *coqueiro de Itapoã, coqueiro!*

P. 107: Disse que não há morte definitiva, nem sequer para ela, uma materialista. Que morte e vida se integram e se completam tão perfeitas como um círculo e por isso meu irmão continuava vivo: a vida precisa da morte para viver, “não sei explicar, entende?” Explicou. Inesperadamente ficou de novo alegre, cantarolou com o disco do Vinicius e perguntou no melhor humor por M.N. “E o velho?”

P.108: - Filha, será que você podia pôr um pouco de Chopin? Um daqueles *Noturnos*, pode ser? Esses seus cantores cansam um pouquinho, não? No começo eu pensava que vocês estavam brigando, tamanha gritaria. Agora acostumei. Fico me perguntando, essas letras fazem sentido?

E quanto. As palavras triviais mas é no trivial que está o trágico.

P. 109: *That Old Black Magic*, ele cantou na hora em que foi condenado à câmara de gás, condenação antiga, no dia em que nasceu já estava aquela marca, se escapamos da fogueira não escapamos dos signos.

P. 109: Trouxe a garrafa e de novo encheu o cálice que a freira lhe ofereceu em meio de um fraco protesto, “vou ficar tonta!” O protesto transformou-se num *ah!* De beatitude assim que começaram os primeiros acordes do *Noturno*.

P. 112: E esse *Noturno* tocando com esse sol, ah, queria agora mesmo montar na moto e correr sem corpo, sem pensamento, me busca, Fabrizio! Morrer deflagrada.

P. 112: Um dia vou ficar assim velha? Me mato antes. Baixo a cabeça. Ela me abençoa e se prepara para descer a escada. Desligo a vitrola. Som de vozes. *The isle is full of noises*. Alguns miados se enrolando nas *noises*. Como será miado em inglês? Abro o dicionário.

Capítulo 6

P. 130: Mas por que *vida cinzenta*? Ela não pôs nesse trabalho de mais de meio século o maior amor? Então não tem nada de cinzenta. Soldado de Cristo, como era

mesmo o hino? *Levantai-vos Soldados de Cristo!* Meio século curtindo um pensamento só.

Capítulo 7

P. 140: Enriqueço na solidão: fico inteligente, graciosa e não esta feia ressentida que me olha do fundo do espelho. Ouço duzentos e noventa e nove vezes o mesmo disco, lembro poesias, dou piruetas, sonho, invento, abro todos os portões e quando vejo a alegria está instalada em mim.

P. 155: Alemão mais louco. O meu pai. Às vezes bebia e cantava e quando cantava me parecia assim um deus embora o estranhasse porque cantava em língua estranha. Então ficava um estranho com todo seu prestígio de guerra e exílio. O vozeirão de soldado, como era? - *Wie einst Lilli Marleen! Wie einst Lilli Marleen!...*

Capítulo 8

P. 161: - Muda esse disco, Max. Uma negrada berrando. Ele levanta nas pontas dos dedos outro disco da pilha. O gesto de Lorena. Também gosta de Bach. A *Mademoiselle* do relóginho deve ter funcionado nas duas casas, ensinando as mesmas coisas.

P. 165: Viro na boca a garrafa e meus poros se abrem e meu peito se abre. Vidão. Não fosse esse negro aí berrando não gosto mesmo de negro. Nem de branco. Não gosto de ninguém. Todos uns bons sacanas que não perdem a chance de mijar na cabeça da gente. Agora quem vai mijar sou eu! grito e fico rindo de feliz. Max eu te amo eu te amo eu te amo.

P. 173: - Meu uísque é de primeira, a gente pode beber e ouvir um pouco de música. Gosta de tango? Tenho coleção de Gardel, sou apaixonado por Gardel. Mas meu Deus, você mesma bela, parece uma deusa – disse ele me apertando mais.

P. 176: Não é belo esse tango? *Bien sabes que no hay envidia en mí pecho! que soy un hombre derecho...* Espera um instante, já volto.

P. 178: Afundou de braços abertos na almofada. Imobilizou-se. Na vitrola já sem corda o som esmorecia pastoso.

Capítulo 9

P. 188: - Você vai ouvir hoje o conjunto? Lá no galpão. – Estou sem vontade, Guga. Você vai? – Ainda não sei. Meu irmão toca o sax, eu iria só por isso.

P. 189: Ficaram silenciosos, sentados lado a lado, ouvindo a música.

Capítulo 10

P. 221: [...] dançamos de cara junta *Storm Weather*, na época essa música era obrigatório como era obrigatório a gente dançar de cara junta, lembra? Mieux ria de pura felicidade [...].

Capítulo 11

P. 240: Aprumou-se, pigarreou e depois de tirar a pastilha da boca, cantou com sua voz fraca. Polida: - *Teresinha de Jesus de uma quea foi ao chão/ acudiram três cavaleiros, todos três chapéu na mão...* Me abaixo e canto junto com ela no tom mais grave que consigo: - *O primeiro era seu pai, o segundo, seu irmão/ O terceiro, foi aquele a quem deu seu coração!* Rimos baixinho, agachadas.

Capítulo 12

P. 250: - Lena, e se a gente chamasse?! As freiras têm experiência! – Elas não fariam melhor do que estou fazendo. Fecha a janela. “Mas por que fechar a janela e não o toca-discos tocando e retocando aquele saxofone?” [...] ô! o absurdo do saxofone ganindo feito um cão danado. Ao mesmo tempo. Não sabia explicar, mas não era aquela música que criava assim um ambiente de expectativa?

P. 253-4: E a bolsa. Viro a cabeça como se ao invés da bolsa estivesse ali no chão uma cobra. Entreaberta, exatamente, entreaberta. Enquanto Lorena fazia seus chazinhos, enquanto trocava o disco.

P. 256: Diz *que loucura* tão superficialmente, a palavra não correspondendo à ordem que existe neste quarto. Nesta morte. A importância da aparência, mãezinha frisou. A náusea me sobe numa golfada até a boca. Vou ao banheiro. Se metesse o dedo na garganta. Mas Lorena já avisou, nada de barulho. Música, pode, lá está o disco rodando, rodando, um pouco mais e a agulha vara o plástico mas choros e vômitos, não. Por quê?

P. 260: Lorena correu e desligou o toca-discos. [...] “Por isso o saxofone gemendo a noite inteira? Ela pensa em tudo” – murmurou Lia esfregando o nariz na manga.

P. 265: Descemos. Estamos tremendo de frio. Ouço o sininho da sua corrente fazer dlim-dlim mas nesta noite ele já tocou outras vezes.

P. 266: Quando fecho a porta do meu quarto tenho que parar e ficar respirando. Respirando. Ligo a vitrola e ao acaso, sem trapaça, escolho um disco. Fico sorrindo quando ouço o que escolhi.

8 REFERÊNCIAS

CHASIN, Ibaney. O Canto dos Afetos: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

A subjetivação pela via dos afetos, sem autor identificado, in http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8733/8733_5.PDF

OLIVEIRA, Paulo Roberto de, A felicidade suprema na *Ética* de Spinoza.

SERRA, Duff. The representation of the passions and affections in English theatre of the seventeenth and eighteenth centuries

MELO, Igor Alves de. Observações sobre os afetos primários de alegria e tristeza na *Ética* de Spinoza

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.