

RESENHA: SONATA DO ABSOLUTO

Leandro Cândido de Souza^[1]

Resenha: SEINCMAN, Eduardo. *Sonata do Absoluto: Trios para Borges, Poe e Machado*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2007.

É sempre bastante espinhosa a tarefa de discorrer sobre clássicos; dificuldade que se agrava no caso do livro-cd *Sonata do Absoluto: Trios para Borges, Poe e Machado* – idealizado, editorado e musicado pelo compositor e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP Eduardo Seincman –, pelo caráter tríplice da obra e pelo aparente distanciamento entre os autores evocados. Distanciamento temporal, bem como dos gêneros escolhidos, mas enfeixados por um matiz comum que lancina até a explicitação ao longo da leitura da brochura cujo lançamento em 08 de dezembro último passou quase desprovido de alusão midiática, senão por breve nota no *Caderno Mais!* da Folha de São Paulo.

Conhecido por seu já extenso trabalho como compositor (*A dança dos duplos, Em movimento e Histórias fantásticas*), Seincman também é merecedor de destaque por seu desprendimento como tradutor de obras de Arnold Schoenberg (*Fundamentos da composição musical, Funções estruturais da harmonia e Exercícios preliminares em contraponto*), Charles Rosen (*A geração romântica*), Claude Rostand (*Darius Milhaud: em pauta*) e Bernard Burgoyne (*Diálogos Kleim-Lacan*), tal como musicólogo (*Do tempo musical e Estética da comunicação musical*) e professor da já mencionada instituição.

Não bastante a envergadura da tarefa, ainda intensifica sua dificuldade a feliz inclusão do nome de Fernando Pessoa como tradutor do conhecido poema *O corvo* de Edgar Allan Poe, e a instilação de gravuras de Evandro Carlos Jardim (ECA), consubstanciando “uma reunião de obras literárias, musicais e visuais /.../ por um lado, obras de Borges, Poe e Machado haurindo fontes musicais; por outro trios de câmara absorvendo textos literários – reciprocidade de pares formando os três movimentos de uma sonata

literomusical”, como nos atesta a nota de capa da bela edição resultante da fecunda parceria Edusp/Imprensa Oficial.

I – Andante interior:

O primeiro movimento da Sonata, um *andante interior* (pantonima para piano, clarinete e violoncelo), contrapasso de *O milagre secreto* de Jorge Luis Borges, é a composição de datação mais pregressa (1984), mas devidamente reavaliada com respeitabilidade dialogal e memorativa do vinte e três anos mais maduro Eduardo Seincman.

Composto em 1949, *O milagre secreto* sublima as características principais e mais elevadas do escritor argentino que mais de três décadas depois, já septuagenário e vitimado por uma ablepsia de herança progênie, se notabilizaria como maior escritor vivo: sua literatura fantástica. Literatura fantástica borgeana que se inicia com o conto *Pierre Menard, autor de Quixote*, de 1939 (Jornal Sur) e que culminaria em *O Aleph* (1949).

De talento efebo e reconhecimento precoce, Borges sofrera influência da grande literatura universal desde a mais tenra idade, noção esta comprovada pela sua tradução para o espanhol de *O príncipe feliz* de Oscar Wild, efetuada aos nove anos de idade e publicada no jornal El País em 1909, dois anos depois de debutar no conto *La visera fatal*. Influência que lhe acompanharia ao longo de toda sua longa e profícua jornada, iniciada junto ao movimento vanguardeiro espanhol (ultraísmo) liderado por Rafael Cansinos-Asséns e de sua subsequente atuação à frente do movimento modernista argentino.

O conto que é apresentado em versão bilíngüe, tal qual o poema de Poe, sugestivamente remete ao drama vivenciado pelo próprio autor que após a assunção de Perón ao poder em 1946, foi transferido de seu já lastimável trabalho catalográfico na Biblioteca Municipal de Buenos Aires, para a consternante função de fiscal de galináceos e leporídeos nos mercados públicos portenhos, algo que o desagradou profundamente, levando-o à petição de demissão e à sua pronta aceitação do convite de realizar uma série de conferências sobre literatura americana; num dramático e corajoso afronta a

sua tão ameaçadora timidez. Confidenciaria Borges posteriormente: “escrevi a primeira [conferência]. Mas não tive tempo de escrever a segunda. Além disso, pensando na primeira conferência como se fosse o Dia do Juízo, sentia que só a eternidade poderia vir em seguida”, conforme nos conta a nota biográfica da edição brasileira do seu *O Aleph* de 1989.

Fortemente influenciado pela obra kafkiana que conheceu em 1917, e da qual extraiu sua escrita atemporal de temas de “infinita postergação” – a respeito da qual declarou em texto publicado na Folha de São Paulo em memória dos cem anos de nascimento do escritor tcheco: “Passei frente à revelação e não a percebi. Também devo confessar que aderi plenamente a este estilo barroco e que buscava imitá-lo. /.../ O destino de Kafka consiste em transformar os acontecimentos e as agonias em fábulas. Narra pesadelos sórdidos em estilo límpido” (BORGES, 1983, p. 6) –, Borges forneceu-nos um breve porém brilhante relato dos dias finais de Jaromir Hladik, de 14 de março de 1939, ocasião do sonho incógnito, até sua já pronunciada execução dez dias após sua prisão e condenação “*pour encourager les autres*” no dia 29 do mesmo mês e ano, período em que as “blindadas vanguardas do Terceiro Reich entravam em Praga”.

Da agonia laconizante do decanato transcorrido entre seu encarceramento, por sua origem judaica e atividades judaizantes e o momento final de sua existência, Hladik “miserável na noite, tenta afirmar-se de algum modo na substância fugidia do tempo” (SEINGMAN, 2007, p. 15), tentativa vã que pouco pôde apaziguar o sofrimento, de desespero e obsessão persistentes, de seu flagelo psicológico em que “morreu centenas de mortes, em pátios cujas formas e cujos ângulos esgotavam a geometria, metralhado por soldados variáveis e em número mutável” (SEINGMAN, 2007, p. 15).

É desse estertorante labirinto lógico permeado por delírios da racionalidade que Hladik, duplo ficcional de Borges, de mesma faixa etária e de devoção igualmente radical à sua obra^[2], pede, em 28/03/1939, a Deus tempo para concluir sua obra magna, o drama em versos *Os inimigos*, como forma de se redimir de “seu passado equívoco e lânguido”.

Se de algum modo existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor de *Os Inimigos*. Para levar a termo esse drama, que pode justificar-me e justificar-te, requeiro mais um ano. Outorga-me esses dias, Tu de Quem são os séculos e o tempo (SEINCMAN, 2007, p. 21).

“Do insone amanhecer até o misterioso disparo” que ele tantas vezes pintara com um cromatismo para o qual “a realidade foi menos rica” efetua-se a outorga de seu desejo, realiza-se o milagre que detém o universo físico e lhe concede o tempo desejado. Nesta mescla de realidade e sonho, de temporalidade dúbia, estendimento subjetivo e elasticidade psicológica, onde “não lhe chegava nem o mais tênue rumor do impedido mundo” (SEINCMAN, 2007, p. 23), atinge o cimo a prosa borgeana e sua noção de temporalidade que macularia não só toda sua obra, mas também influenciaria boa parte das concepções da segunda metade do século XX, com ressonâncias em, entre outros, Roland Barthes e Michael Foucault^[3].

Um ano inteiro solicitara a Deus para terminar seu trabalho: um ano lhe outorgava sua onipotência. Deus laborava para ele um milagre secreto: matá-lo-ia o chumbo alemão, na hora determinada, mas em sua mente um ano transcorria entre a ordem e a execução da ordem. Da perplexidade passou ao estupor, do estupor à resignação, da resignação à súbita gratidão (SEINCMAN, 2007, p. 25).

A temporalidade em adversidade com o tempo é o milagre, porém secreto, que manifesta ao mesmo tempo o seu espanto e a sua submissão diante de uma verdade contrária a tudo o que havia acreditado até então, porém de uma evidência irresistível.

Principiado em um andamento lento – intercalado por pausas e de fina condutibilidade do tema que se repete meneando de um instrumento a outro – o primeiro trio, uma “pantonima” para piano (Nahim Marun), clarinete (Luis Afonso Montanha) e violoncelo (Robert Suetholz), de 1984, estrutura-se em consecutivas sugestões que vão se repetindo acentuadamente através de *crescendos* e *decrescendos*, *acellerandos* e *ritardandos* que tensionam e intensificam as nuances psicológicas e rompem – às vezes através de bruscos choques de variação rítmica – com o pulso contínuo e uniforme monotonizante, fazendo emergir, assim, detalhes periféricos da densa textura triádica.

É esse constante afastamento temático propiciado pela densidade concentrada de sua espessura musical que sulca até a culminância – através de momentos de bloqueios, refreios, suspensos momentos de elasticidade notacional e virtuosos galopes cromáticos – nos últimos momentos da obra pelo lírico melodismo vernacular do violoncelo acompanhado e posteriormente transferido para o piano que o conduz até sua rarefação silenciosa interrompida pelo disparo derradeiro.

Adágio misterioso:

Separado cronologicamente do texto borbeano por quase uma centúria de antecedência, e no livro por três alvitrosas gravuras de Evandro Carlos Jardim – “Tamanduateí contra luz, duas figuras contra o muro” (1988), “Poente” (1987) e “R. a linha, a água, o vento, a tarde” (1971) – que pertusam a seqüencialidade, o poema *O corvo* de Edgar Allan Poe presta-se como um aprofundamento introspectivo do que fora suscitado pelo milagre da distensão temporal-subjetiva ao final do conto antecedente.

Originalmente publicado no *Evening Mirror* em 1845 – menos de quatro anos antes da morte do boêmio poeta estadunidense, portanto no auge de sua maturidade subitamente interrompida – *The raven* encena uma atípica visita, em noite solipsista, a um poeta em uma luta vã pelo esquecimento da amada Leonore, cujo nome é suprimido pela tradução de Pessoa. Uma visita, “only this and nothing more”.

Ponto máximo da obra do autor de *Tales of the grotesque and arabesque*, o poema densamente biografístico e que estila a memória de sua esposa-prima Virgínia Clemm, morta em 1839 aos 15 anos de idade, teve entre seus tradutores mais destacados Baudelaire, Mallarmé, Machado de Assis, Gondin da Fonseca e Haroldo de Campos, além do já indicado Fernando Pessoa. Listagem à qual ainda devemos agregar menção à “intradução” de Augusto de Campos (*Transcorvo*) de 1992.

Figuração meditativa do descompasso tremente entre o ideal e o real em um mundo que ceifa potencialidades e que precisamente por isso impele a

sonhar, a pensar fantasticamente uma dupla vida de abico transcendental, o diálogo entre o poeta – em uma noite infinita “de paz profunda e maldita” – e o seu duplo – um “grave e nobre corvo que pousa sobre o alvo busto de Atenas”, de nome Nevermore – desfia a densa malha de sentimentos jactosos da solidão e da sensação de impotência de alguém que vê inviabilizado, pela crueza de sua tragicidade, o efetivo equilíbrio humano e que indagando suplica: “se há um balsamo longínquo para esta alma a quem atrais”.

Uma “dor esmagadora destas saudades imortais”, ocasionada pela morte de quem se ama e sem o qual não se parece poder mais viver, e que procura ante a ave negra pousada em seus umbrais, a “lúgubre quimera”, o sentido daquele “pávido segredo daquelas sílabas fatais”.

“Profeta”, disse eu, “profeta – ou demônio ou ave preta! Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais / A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo / A esta casa de ânsia e medo, diz a esta alma a quem atrais / Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!” / Disse o corvo, “Nunca mais” (SEINCMAN, 2007, p. 41).

E as respostas desoladoras do corvo colocam em apavoro a creptude e ineficácia deste que também fora um milagre secreto – a aparição de um profeta, ave ou demônio – que precisamente por ser secreto não se resolve enquanto milagre, deflagrando todas as fortunas e desgraças possíveis da mundaneidade, dentre as quais aquelas que poderia levar-se uma vida inteira para reconhecer, ou que, mesmo, jamais seriam reveladas dada a lentidão com que se produzem, a qual impede ou ao menos oblitera sua percepção imediata.

É esta a pecha que enfeixa a Sonata, o duplo fantástico como bálsamo fortuito aos dilemas subjetivos cujos imperativos não podem ser resolvidos no âmbito desta própria subjetividade através de milagres em segredo.

E o poema se fecha em juzante negativa: “‘Que esse grito nos aparte, ave ou Diabo!’ eu disse. ‘Parte! / Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais! / Não deixe pena que ateste a mentira que disseste! / Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais! / Tire o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!’ / Disse o corvo, ‘Nunca mais’” (SEINCMAN, 2007, p. 43).

A música de Seincman, um *adágio misterioso*, não é menos grave ou laconizante. O violoncelo de Suetholz faz uma alongada e distendida exposição brunal do tema que não se evidencia, à qual se junta a viola de Marcello Jaffé, sustentando uma nota que tenta se infitizar. O tema alterna-se variado entre piano e o duo de cordas, mas sempre incerto por estiramentos cada vez maiores que ascendem vagarosamente.

Aqui as pausas também exercem um papel preponderante. Ainda mais longas e surpreendentes na previsibilidade que suscitam, entre as frases que se encompridam até uma dramaticidade agora sirgada mais pela melodia do que pela harmonia, tais pausas engendram oscilações, rupturas, suspensões, repondo o tempo como ênfase do tónus psicológico que se mantém durante todo o movimento.

De andamento predominantemente lento, este “solilóquio” dramatiza-se por ondulações de aumento e retardo de velocidade, intensificação ou afrouxo da intensidade, ascendência ou descendência cromático-tonal, proporcionados pela simultaneidade possibilitada pelo andamento falto de rapidez, tal qual pela destreza e maestria de executantes de tão rara qualidade, compondo um tema que não se completa com nitidez, formando-se internamente como que em segredo, mas um segredamento devidamente comungado dadas as sugestivas do compositor.

Scherzo inquietante:

Vem o último movimento da obra o *scherzo inquietante* (farsa para piano, clarinete e viola) sobre o *Trio em Lá menor* de Machado de Assis, composto em 1896, em “plena maturidade do seu realismo de sondagem moral” (BOSI, 1980, p. 194) atingido após seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881.

Foi neste livro surpreendente que Machado descobriu, antes de Pirandello e de Proust, que o estatuto da personagem na ficção não mais depende para sustentar-se, da sua fixidez psicológica, nem da sua conversão em tipo; e que o registro das sensações e dos estados de consciência mais díspares veicula de modo exemplar algo que está aquém da *persona*: o contínuo da psique humana (BOSI, 1980, p. 200).

Equilíbrio esse assentado nos pouco lidos na época Jonathan Swift, Laurence Sterne e Giacomo Leopardi, e que rompe por definitivo com a onisciência do narrador romântico para dar lugar à consciência desnuda do indivíduo carente e desconforme, cuja reflexão cotidiana emana da aceitação da sorte precária dos indivíduos postos no mundo. É esta forma desnuda e original de se plasmar a existência desiludida do homem envoltado por cinismo e atambia que põe Machado como alarife de uma prosa renovada que se erige sobre os escombros dos “códigos asmáticos e antitéticos” dos últimos condores.

Dividida em quatro pequenos movimentos, esta composição machadiana conta a história de Maria Regina, moça de “imaginação adusta e cobiçosa” que “a verdade pede que diga que /.../ pensava amorosamente em dois homens ao mesmo tempo, um de vinte e sete anos, Maciel, - outro de cinqüenta, Miranda” (SEINCMAN, 2007, p. 48).

Tema recorrente na sua prosa, como se pode notar também em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Brás Cubas-Virgínia-Lôbo Neves), *Quincas Borba* (Rubião-Sofia-Palha) e *Dom Casmurro* (Bentinho-Capitu-Escobar), os triângulos amorosos põem de lado o *pathos* romântico das tríades amorosas para aboiarem uma quase infinita gama de posições que firmam destinos sem muita grandeza. Não será diferente no caso do trio de emes, revelação límpida do mote humorístico do autor filiado ao “sentimento dos contrastes” (BOSI, 1980, p. 201), que se alterna dos pólos da mexericagem fastidiosa do bonito e corajoso Maciel, ao bom gosto reacionário do culto de “fisionomia dura e gelada”, Miranda.

É essa a estrutura elementar do enleio que culmina no *minueto* machadiano, findador do trio, onde se satiriza o desaforado ideal sincrético da jovem que tenta incessantemente conciliar as virtudes díspares de ambos em um terceiro homem capaz de furtar-se às estroinices irremediáveis do malcaratísmo grassoso, grotesco e cotidiano do Rio Imperial; trabalho baldado em irisações impalpáveis de quem acha possível desfrutar na realidade o encanto feérico de um sonho.

Tratou de combinar os dois homens, o presente e o ausente, olhando para um, escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pôde contemplar por algum momento uma criatura perfeita e única. /.../ Era a mesma insuficiência individual dos dois homens, e o mesmo complemento ideal por parte dela; daí um terceiro homem, que ela não conhecia (SEINCMAN, 2007, pp.56-58).

É esta desilusão amarga, aparentemente desapaixonada, que engendra a infrutescência da universalidade do autor, pautada na ambigüidade como caminho aberto a sentidos alternativos e latentes que “funciona como se se dirigisse a cada época que surge” (CÂNDIDO, 2007, p. 65). Universalidade que freme através da reverberação apreendida como toque no que há de comum na fragmentação humana, como espelhamento da subjetividade coletiva, dos anseios lhanos, e não psico-subjetivos; emanados e possibilitados pelo seu “interesse lúcido pela realidade social e o sentimento de suas contradições” (CÂNDIDO, 2007, p. 67) que lhe permite escapar com extrema sutileza ao racionalismo positivista reinante na crítica e na ficção da época.

Não à toa a afirmativa de Antônio Cândido: “Note-se que talvez ele seja o primeiro escritor que teve noção exata do processo literário brasileiro, em alguns artigos de rara inteligência crítica” (CÂNDIDO, 2007, p. 67), como *Instinto de Nacionalidade*, de 1873, e que, em literatura, como nos diz o protagonista da *Recherche* proustiana a respeito de Bergotte: “fazia numa imagem, essa beleza explodir até mim. Assim, sentindo quantas partes havia do universo que a minha percepção incompleta não poderia distinguir se ele não as pusesse a meu alcance” (PROUST, 2003, p. 96).

Portanto, a obra de Machado plasma, pela subjetividade de um artista singular, uma objetividade humanamente significativa existente na realidade e capaz de reverberar no humano no momento da fruição estética, estabelecendo desta forma o engendramento de uma criatura que não existe no mundo real cotidiano, mas que é realidade pura na medida em que instaura uma relação especial entre o homem e seu mundo: a *catarse*.

O desfecho do texto é emblemático:

É tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá... (SEINCMAN, 2007, p. 59).

A chistosa música de Eduardo Seincaman, a mais madura, de rítmica e melodismo muito mais expressivos, que se alternam efusivamente entre o encantamento e a circunspeção, como bem manda Machado, é nos apresentada por uma longa seqüência de compassos do piano solo de Marun, o qual, por oscilações perturbantes entre melodismos, rupturas, estilhaços e finas referências irônicas, galga o caminho de deambulações que enfeixa os trios.

Machadianamente irônico, sugerindo um atilho subterrâneo e alternativo, através da ligadura dos gracejos motivicos agregados, este movimento é marcadamente mais polifônico. Polifonia dramática que não se sustenta pela alternância de simples pizzicatos, mas por densas linhas melódicas que urdem uma malha sonora amplamente dramática que não se utiliza tanto dos silêncios – enquanto hiatos que tensionam sem romper gerando estranhamentos – mas vale-se de novas formas de articulação de estados e coisas, como cadências e modulações cromáticas, abrupções rítmicas e, mesmo, a magnífica intromissão de um tambor, que cerceiam um caminho que não se fixa.

Por inúmeros flertes, esse trio de câmara põe-se como o drama sonoro do trio de emes, que se erige pela dúvida existencial explicitada pela associação de sagacidade solerte e índole humoral de pequenos detalhes cômicos que funcionam dentro do drama como um tensionamento que leva da tragédia à farsa, como em Voltaire, Mozart^[4] e, lógico, Machado.

Resultante artística máxima do esforço teórico de Eduardo Seincaman – iniciado poucos anos antes de sua dissertação de mestrado *Sinfonia fúnebre: uma idéia musical*, sobre o Padre José Maurício – e que é “reflexo e estofa” da atividade de alguém que sabe que sem crítica, ou ao menos sem reflexão crítica, a arte fenece em desmazelo; *Sonata do absoluto* explicita a substantiva inflexão sofrida pelo compositor durante o período escritural de sua tese de livre docência (*Do fenômeno musical*, 1996), onde o mesmo instaura um

afastamento definitivo de sua concepção estruturalista da música para o privilégio de uma aproximação fenomenológica.

Não à toa, as duas últimas obras, atestem esse amadurecimento, especialmente através da consideração da *repetição* e do silêncio como possibilidades de *contraste* e criação do imprevisível, viabilizados pela negação dessa autonomia do objeto musical, relacionando-o seminalmente à *escuta ativa* do sujeito e, portanto, assumindo a forma de interrupções não fragmentárias do discurso que apóiam a tensão continuidade *versus* descontinuidade.

É esta ruptura com a concepção de autonomia musical que debuta no Milagre secreto de 1984, onde o material musical deixa (ainda que de forma incipiente) espaços abertos para a incompletude, se ainda não pela exploração sistemática de silêncios e da repetição, pela valorização sobremaneira de contrastações dinâmicas como intensidade, timbre e duração, e não apenas preocupações de ordem harmônica.

Por isso de ser, efetivamente, o segundo movimento, uma intensificação do iniciativo, não apenas por sua gravidade e soturnidade, mas, essencialmente, por explorar procedimentos composicionais apenas acenados timidamente no primeiro. Aqui, como no começante, as pausas interrompem sem fragmentar, estando mais abertas ao preenchimento pelo ouvinte que passa a conferir uma certa continuidade subjetiva à obra – através de hiatos que definitivamente extrapolam a condição sintática da pausa enquanto pontuação rítmica – para realçar emoções, funcionalizando-se semanticamente na criação de um tempo psicológico; procedimento resultante do aprofundamento de Seincman na leitura de Eisenstein, aditada por Tchekhov e Alfredo Bosi.

A questão do tempo torna-se, portanto, o ponto de equilíbrio da relação continuidade-descontinuidade, forma de transitoriedade suscitada pelas brechas deixadas pela fusão dinâmica de elementos aparentemente assimétricos e descontínuos; como modo de criação de um mundo interior a partir da complementação, por parte do ouvinte, do que está sugerido pelos

elementos exteriores^[5], o que não pode, em nenhuma hipótese, ser considerada como uma incompetência autoral por seu aparente fragmentarismo, mas deve ser reconhecido como procedimento composicional específico e adequado a uma determinada concepção artística, como visão do mundo plasmada que tem a imperfeição como recurso desejado para a atuação guiada do ouvinte, que através da continuidade da *durée*, recorta, une e refunde um todo orgânico, intuito este que se confirma, ao menos enquanto intuito, pela leitura de sua tese doutoral *Do tempo musical*.

Sumariando, em um momento histórico em que presenciamos um completo desnaturamento dos instrumentos específicos da estética, que no caso específico da música são voltados à expressão dos afetos, e em dias em que “a oposição cultural se encontra nua situação realmente sem perspectivas” (ADORNO, 1987, p. 160), Seincman não tem pretensão de ruptura com a tradição, mas busca incessantemente mantê-la, porém modificando substancialmente a relação com ela em uma presentificação dialética que ora se debruça sobre o passado, ora volta-se para o futuro através de um desmonte da sintaxe sem derrubada do discurso, ou ampliação da sintaxe com a afirmação veemente do discurso, por meio da ida à fímbria da condutibilidade, da comunicabilidade, da audibilidade, através do conflito como elemento fundamental que leva em conta a escuta ativa do ouvinte que permite, através da contrastação de elementos estrategicamente fornecidos pelo compositor, a fuga ou transcendência do tempo ontológico característico à mera repetição.

É a arte como mudança de estados que contrasta dramaticamente a memória com a novidade do estado que se põe, uma remetência constante à memória por meio sua ênfase pela variação, tensionamento, de um mesmo algo que você reconhece, mas não prevê, uma dinâmica que se efetiva através do tempo e que vem de dentro para fora, por oscilações, vacilos entre querer e desejos, com hiatos, vazios entre coisas, onde não se está no anterior e não se sabe para onde vai; onde não há idêntico, mas apenas o “reconhecimento” de algo.

Por isso de suas obras serem autenticamente dramáticas, por situarem-se nos limites da semanticidade, pois não tentam se situar fora do tempo como uma angústia derribada, o que seria fácil, através do uso de técnicas voltadas ao aniquilamento da memória como elemento fundamental da organicidade musical, uma vez que o comparecimento mociço de variantes, que chegam ao cume com procedimentos matematizantes ultra-formalistas, ou seja, a ausência de repetições, impede a memorização dos elementos, aniquilando o tempo.

Para Seincman, o *pathos* está na assimetria e no contraste – onde reside a possibilidade de se alcançar uma nova amplitude expressiva – e que só é possível no duplo jogo entre a afirmação de um repertório consagrado e o prazer sacrílego da contradição necessária às regras do próprio sistema, e que no livro em colimação se efetua por meio da criação de um universo contrapontístico de vozes acionadas por imagens, música e literatura.

Desta forma, Seincman não sucumbe à negação da centralidade acústica em suas obras – principalmente devido à sapiência de que a ênfase em demasia sobre a assimetria e indeterminação conduz a uma desordem gangrenadora – ainda que a problematizando de maneira definitiva através de condutas adiadas, que se interpõem coisas entre o presente e o futuro, para que o climax seja clímax, pois é através dessa centralidade permitida pela tônica, que o tempo passa a ser laborado como uma cadeia sucessiva de fatos que contrastam entre si e que retornam ciclicamente, espacializando-se, ganhando concretude, através da organização dos elementos expressivos de forma a permitir alguma abertura à ação do espectador e que não descamba para a aleatoriedade desagregadora de seus significados imanentes, o que conduziria à incomunicabilidade, uma vez que não há tempo sem *memória*, a qual não é simples armazenamento de dados, mas a dotação de sentido, realidade própria ao tempo, propiciando uma ordenação mais livre e vivaz, que significa, ao mesmo tempo, uma diversidade comunicativa complexa que congrea individuação e reconhecimento.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BORGES, Jorge Luis. Escrita atemporal, *Folha de São Paulo*, 10.12.1983.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

CÂNDIDO, Antônio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

LLOSA, Mário Vargas. Depois da fama, alcançada nos anos 60, o escritor se tornou uma ilusão, um simulador, *O Estado de São Paulo*, 19/06/1999.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swan*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

SEINCMAN, Eduardo. *Sonata do Absoluto: Trios para Borges, Poe e Machado*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2007.

^[1] Sociólogo, graduado em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André, mestrando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. E-mail: lecanza@yahoo.com.

^[2] “Fora algumas amizades e muitos hábitos, o problemático exercício da literatura constituía sua vida”, diz o narrador a respeito de Hladik, afirmativa consonante à famosa e recorrente declaração borgeana entrevista por Mário Vargas Llosa: “Li muitas coisas e vivi poucas”. Mário VARGAS LLOSA “Depois da fama, alcançada nos anos 60, o escritor se tornou uma ilusão, um simulador”, *O Estado de São Paulo*, 19/06/1999.

^[3] Roland Barthes sabidamente fora figura presente nas conferências de Borges no Instituto da América Latina (França) e Michael Foucault dedicou uma alentada citação sua na abertura do seu *As Palavras e as Coisas*.

^[4] Não à toa esse movimento seja marcadamente mozartiano, incluindo a referência à famosa área do Papageno.

^[5] Aqui é nítida a influência de Bosi.