

# ARTE, VIDA E MELANCOLIA

ANTÓNIO PINHO VARGAS

Um conjunto de circunstâncias de carácter pessoal explica que a temática da arte e da melancolia esteja neste momento relativamente afastada das minhas preocupações, sobretudo se tomada no seu sentido mais estrito, talvez a relação entre a melancolia e o fazer das obras de arte. Por isso, terei de começar por dois pontos prévios que permitam estabelecer um conceito provisório de melancolia social.

Passei os últimos quatro anos da minha vida, naturalmente a compor e a tocar, mas principalmente a trabalhar numa investigação no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e no Departamento de música da Universidade de Durham com vista à minha tese de doutoramento, sob a orientação do Prof. Boaventura de Sousa Santos e a co-orientação do Prof. Max Paddison. O título da tese é «Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu». Essa investigação constituiu em si uma experiência profundamente melancólica. Em primeiro lugar, porque a extensão da ausência da música portuguesa é enorme. Sendo eu um agente activo nesse campo como muitos outros (seremos uns 50 em actividade neste momento). A extensão da ausência do trabalho dessa comunidade artística é de tal modo vasta que a maior parte dos portugueses, mesmo melómanos, não faz grande ideia da dimensão do facto. Por vezes lemos umas notícias no jornal, fulano de tal ganhou um prémio internacional no concurso tal, vai ser tocada uma obra de sicrano em tal parte. Esses factos são verdadeiros mas o seu alcance na vida musical é completamente residual. Não é por exemplo o facto de eu ter tido várias obras executadas em Paris, Londres, em Amesterdão e várias cidades da Alemanha e de outros países da Europa e até S.Francisco, Moscovo e Pequim que me permite afirmar sob qualquer forma a presença da minha música. São circuitos secundários – que existem e são dotados de importância real – mas não contrariam a ausência e a sua enorme dimensão.

Face a isto quando me perguntam qual é o tema da minha tese tenho de dar alguns exemplos para as pessoas terem uma ideia mais exacta da realidade e da realidade simbólica que os exemplos ilustram. O livro no qual várias gerações de estudantes e músicos se formaram em história da música foi a *History of Western Music* de Donald J. Grout, na sua 3.<sup>a</sup> edição de 1984, em especial nos países de língua inglesa e nos outros onde a obra foi traduzida. Em Portugal foi traduzido pela Grávida em 1999. Este livro refere apenas um português e chama-se D. João V. Esta referência surge porque num dado momento o monarca português contratou Domenico Scarlatti para Mestre da sua Capela Real e professor de cravo da sua filha. Portugal aparece nessa história da música não por nenhuma produção de nenhum compositor português mas apenas porque esteve no trajecto de um dado compositor hoje canónico que num dado momento foi contratado pelo Rei português. Recentemente foi publicada outra história da música – a *Oxford History of Western Music* – que se reclama de outros pressupostos do autor Richard Taruskin. Foi editada em 2005 e saiu agora em 2009 a edição paperback. Trata-se de uma obra monumental, em cinco volumes, o autor é geralmente considerado o mais brilhante musicólogo da sua geração nos países anglo-saxónicos, reclama-se da hermenêutica da suspeição e utiliza métodos de análise histórica e musical nunca antes reunidos num livro desta natureza. Taruskin considera que a sua história é a primeira a ser escrita fora dos cânones da musicologia tradicional e das mitologias discursivas da mais diversa natureza que constituem as narrativas das histórias da música tradicionais. O seu aparecimento provocou-me algumas expectativas, dado o seu carácter heterodoxo e crítico face às obras anteriores, nomeadamente a de Paul Henry Lang, igualmente usada longo tempo até Grout, na qual não há qualquer referência a portugueses (incluindo D. João V) e algumas outras traduzidas em português como várias obras do autor francês Roland de Candé, que são livros menos sofisticados do ponto de vista musicológico, mais destinados ao público em geral, como *Convite à Música*, ou *História Universal da Música*, sendo no entanto exemplos de obras escritas na perspectiva tradicional. Também nestas a ausência é a regra. Se a expectativa em relação à obra de Taruskin, obra de resto notável de vários pontos de vista, era grande, o facto é indiscutível: o único português incluído por Taruskin nos mil anos de música ocidental volta a ser D. João V pelas mesmas razões de Grout. Por isso, entre a história tradicional e a história pós-moderna, digamos assim, escrita já no século XXI, não há diferenças do ponto de vista da ausência da música portuguesa. A razão é simples. Taruskin afirma que está a escrever a história da música ocidental e incide particularmente na construção do cânone musical ocidental por volta de 1800. Antes disso nem

sequer havia o conceito de história da música e este é um dos mitos: nós ouvimos Bach e pensámos que sempre esteve na história da música tal como a vemos hoje. Não, fazia a música para fins específicos e nunca pensou que duzentos anos mais tarde alguém pudesse querer tocar a sua música. Neste aspecto o autor problematiza efectivamente de modo muito mais rico do que as obras anteriores a própria história da formação dos mitos ainda hoje operativos e essa é uma das diferenças fundamentais em relação às coisas que nos eram contadas. Dessa história canónica de que Taruskin nos quer fazer a narrativa crítica, nenhuma obra de qualquer compositor português faz parte. Mas faz parte de facto Scarlatti.

Podemos concluir que tanto nas narrativas tradicionais, como a de Grout, como nas narrativas pós-modernas e críticas, como a de Taruskin, Portugal, como país no qual existiu música, onde compositores escreveram música ao longo de séculos, não existe. Os portugueses estudantes de música, de instrumentos, de canto, de composição ou de musicologia lêem estas obras e nelas não vêem, de uma forma geral, Portugal. Começa assim o processo de interiorização da inexistência, da ignorância a que é votada, e conseqüentemente, começa a *naturalização* da ausência que prossegue de muitas outras formas: nos programas de estudos das escolas superiores e conservatórios, nos programas das temporadas das instituições culturais e das orquestras em geral.

No entanto, devemos atender primeiro às diferenças que existem quando passamos para o século xx. Em várias obras, aparecem capítulos dedicados ao nacionalismo, aliás desde o século xix mas particularmente no século xx. Surgem países dedicados a compositores provenientes dos países periféricos da Europa, países fora da zona geográfica do centro onde se estabeleceu o cânone, dominado pela Alemanha, a França e a Itália até certo ponto. Como sabemos, são destes países grande parte das obras que são repetidas ano após ano, temporada após temporada, nas salas de concertos e nos teatros de ópera.

Por outro lado, com o modernismo musical do início do século xx e o cisma que se lhe seguiu, sobretudo depois de 1945, há alguns livros sobre a música do século xx e mesmo obras dedicadas exclusivamente às correntes dominantes no interior do sub-campo contemporâneo. É o caso da obra de Céléstin Deliège, «Cinquenta anos de modernidade musical: de Darmstadt ao IRCAM». Os lugares referidos no subtítulo são os pontos de referência mais importantes do ponto de vista simbólico nessa história particular mas, ao mesmo tempo, mostram-nos qual é o lugar de enunciação principal desta corrente, qual é o âmbito geocultural que ela ocupou até há poucos anos. Após

o cisma moderno, criou-se um conjunto de estruturas, instituições, músicos especializados, críticos e programadores dedicados exclusivamente à parte cismática, a parte da vanguarda que se separou do tronco comum histórico que domina nas salas – é a este conjunto de agentes que chamo subcampo contemporâneo, seguindo as posições de Pierre-Michel Menger – e o livro de Deliège apresenta-se como um testemunho de um homem ele próprio activo no subcampo, amigo e admirador de Boulez, a quem dedicará aliás cerca de 500 das suas 1000 páginas.

Falo desta obra – em lugar por exemplo da obra *Cambridge History of Twentieth Century* – porque nesta última não existe nenhuma referência a Portugal nem a portugueses e em virtude da maior importância simbólica de Deliège como membro activo e testemunha interna do subcampo. Neste livro de 2005 há dois portugueses referidos. Um é relativamente previsível que o seja, é um compositor que vive em Paris desde 1964, chama-se Emmanuel Nunes e, nesse sentido, está localizado nos países centrais, no local de enunciação, no local onde existe a música contemporânea. Muitos compositores provenientes de muitas partes do mundo optaram por lá viver. Eu posso citar Mauricio Kagel, argentino desde 1950, Xenakis, grego, desde 1947 ou 8, Isang Yung, coreano, desde 1950, Ligeti, húngaro, desde 1956. A lista seria interminável porque são muitos os compositores que vieram dos seus países periféricos de diversa natureza e se instalaram ou em França ou na Alemanha. Aconteceu o mesmo com compositores russos e de repúblicas soviéticas, especialmente depois da Queda do Muro de Berlim em 1989 e do colapso da União Soviética, serão mais de uma dezena, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Valentim Silvestrov, por exemplo, vivem todos na Alemanha aqueles que ainda não morreram. Naturalmente Emmanuel Nunes, integrado com sucesso, faz parte desse numeroso grupo de compositores emigrantes e tem direito no livro de Deliège a 4 páginas em dois capítulos. No entanto, não é o único português referido. O outro português citado, ao contrário das minhas expectativas, não é Jorge Peixinho, o primeiro a frequentar os cursos de Darmstadt, aluno de Boulez em Basileia no início dos anos 60 e participante em algumas performances de obras de Stockhausen. Não, não é Jorge Peixinho. Tendo regressado a Portugal a dada altura localizou-se, aos olhos do centro europeu provincializou-se e deixou de contar para a história (que eles escrevem). Quem está lá então? O Dr. Luís Pereira Leal, director do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. Um é compositor e o outro é o mecenas dos compositores. Deliège diz o seguinte e cito de memória: «o sucesso [de Nunes] começou quando chegou à poderosa Fundação Gulbenkian o *manager* Luís Pereira Leal». Pode-se portanto dizer que Pereira Leal, aparece na segunda metade do

século xx em relação a Nunes, como D. João V apareceu no século xviii em relação a Scarlatti. Esta questão, que pode fazer rir, como fez agora, é uma questão importante sobre a música que vivemos hoje que dava para uma outra conferência que não quero nem posso fazer. Digo apenas que se está a verificar uma passagem da nossa criação contemporânea para um modelo próximo do modelo pré-moderno, do modelo social anterior ao cânone. Nós vivemos dominados pelo repertório histórico, que se destina a ser repetido ano após ano, a integral das Sinfonias de Mahler, a integral das Sinfonias Beethoven, a integral das Sinfonias de Mozart – de Mozart não, porque são muitas! – e este é o cânone histórico que domina 90% da vida musical da tradição europeia. A música do século xx ocupa menos de 10% e da chamada contemporânea não tenho dados que me permitam arriscar um número. O que é importante é que acaba por existir no real da mesma forma que existia no tempo de Bach e dos seus antecessores. O mecenas deixou de ser o Frederico II da Prússia ou o D. João V, passou a ser o director da Fundação Gulbenkian ou do Centro Cultural de Belém, das várias fundações culturais que existem no mundo inteiro e destina-se apenas e exclusivamente a uma ou duas execuções e depois desaparece tal como era prática corrente até ao final do século xviii. Vivemos assim um imaginário que tem no horizonte a entrada para o cânone e este imaginário tem sido sucessivamente frustrado ao longo do século xx – não apenas em relação aos portugueses mas em relação a todo o mundo – mas a prática mostra-nos que estamos numa espécie de divisão entre um imaginário moderno que vive na expectativa de um entrada no cânone e uma realidade pré-moderna – e por isso pós-moderna – de obra que se destina a ser feita uma vez e logo de seguida descartada porque nunca entra no cânone. Esta minha tese é muito complicada mas talvez seja visionária. Quanto à ausência eu estive quatro anos a trabalhar nela e por isso no fim, fiquei com uma enorme tristeza que é o que o Bourdieu diz que acontece aos sociólogos no fim do seu trabalho: o mundo é como é, mas eu não fico satisfeito com isso e, no meu caso pessoal, ainda menos porque sou como agente activo, como compositor; esta situação de desigualdade, esta situação periférica de irrelevância cultural – um problema da cultura portuguesa que o Eduardo Lourenço há muitas décadas vem analisando, que José Gil recentemente abordou de uma outra forma e a que Boaventura de Sousa Santos dedicou alguns textos brilhantes – coloca-nos perante uma forma de inexistência. Por isso, eu estou melancólico porque não existo!

A questão da melancolia, ela própria, não está no centro das minhas preocupações actuais porque foi ultrapassada por todas as outras melancolias, digamos assim, as melancolias da minha *condição* de artista. Eu não me sinto bem, sendo artista que está a

viver aquilo a que Georges Steiner chama «a fatalidade das línguas menores». A minha música é, por assim dizer, escrita em português. Surge aqui a importância da figura do tradutor. Nesse texto, «An Exact Art», Steiner afirma mesmo que não havendo tradutor para inglês o escritor de uma *minor language* de qualquer parte do mundo está actualmente condenado ao silêncio, não existe no actual mercado global, dominado pelo anglo-americano sob múltiplos aspectos. Do ponto de vista do mundo das artes em geral – espaço de enunciação restrito, lugar de disputas nacionais e transnacionais onde se manifestam enormes desigualdades e dispositivos de poder inequívocos, como vimos há pouco – esta problemática existe com a mesma dimensão que atinge na literatura e reclama a tarefa da tradução no sentido amplo: uma prática que promove e permite a troca cultural entre diferentes culturas. Contra a aceitação resignada do mundo tal como ele é em cada momento histórico particular.

Por outro lado, não é preciso ser heideggeriano para saber que nós somos seres-para-a-morte e que a finitude é o horizonte que, mais tarde ou mais cedo, de uma ou outra maneira, nos pesa, nos faz sentir que é num determinado contexto temporal e perante esse horizonte obrigatório que nós vivemos. A minha música, em geral, se traduz isso, traduz porque eu sinto como pessoa essa angústia existencial. Comprei, há uns vinte anos, um pequeno livro de Aristóteles em francês sobre a melancolia, li algumas partes mas não li tudo porque podia ficar ainda mais deprimido mas lembro-me que ele fala muito do vinho, o vinho como uma espécie de tratamento para a doença. Eu tenho um problema, é que, gosto imenso de vinho tinto mas não posso beber nem muito, nem depois das 5 da tarde e por isso estou impedido de aplicar a mim próprio a terapêutica aristotélica.

A partir de aqui, tendo antes procurado explicar as razões que produzem a melancolia associada à condição de artista, gostaria de mostrar alguns extractos de música na qual, em diversos momentos, tentei realizar em obra algumas das preocupações que acabei de referir nesta última parte.

O primeiro exemplo pertence a uma peça composta em 1993 que foi importante para mim em termos da descoberta da possibilidade de uma certa maneira de fazer. Dado que o mundo musical da música contemporânea é muito pequeno e muito restrito há debates internos próprios dos campos que, como diz Bourdieu, são campos artísticos de produtores para produtores – o público é constituído quase sempre por outros artistas que vão apresentar as suas peças a seguir, porque se não tiverem uma obra a seguir não irão lá ouvir – mas é também a arte na qual o corte modernista de

1910 e sobretudo o corte do pós-1945 se faz sentir mais patentemente até hoje. Actualmente, os quadros de Jackson Pollock ou Mark Rothko têm grande valor no mercado da arte; na literatura, o corte pós-moderno posterior a Samuel Beckett e James Joyce já se verificou, já ninguém tenta seguir a direcção proposta pelo Finnewang's Wake, considerou-se com relativa facilidade que aquele tinha sido um caminho que tinha sido seguido num dado momento mas que estava encerrado, fechado e, pelo contrário, a música foi a arte na qual a eleição desse momento radical historicamente localizado se prolongou incrivelmente mais do que nas outras artes. Talvez não seja indiferente nem separado deste processo o facto da música pop global, agora no século xx com «história» através de suporte discográfico, se ter expandido tanto.

Eu não partilhava esta visão mas sair dela não era fácil então e, ainda hoje, há numerosos compositores, festivais, críticos e programadores que a tomam como regra imutável. Mesmo para além de *Monodia quasi un requiem* de 1993, as outras duas peças que iremos ouvir em parte significam para mim momentos desse longo percurso de construção de mim próprio como compositor autónomo e livre, etapas do processo da individuação, no meu caso extravagante e pouco comum a segunda individuação.

Em *Monodia quasi un requiem* (1993), tentei escrever uma peça sobre a morte. Rarefacção extrema do material, um modo de produzir um auto-desenvolvimento no próprio acto de compor e a descoberta da possibilidade de construção de uma narrativa a partir de um dado inicial simples, um gesto largo e pesado, foram muito importantes nesta peça e no meu próprio trabalho, justamente para evitar e encontrar uma alternativa àquele conjunto de princípios associados ao pós-serialismo a que tentava fugir.

Em *Acting-Out* para piano, percussão e orquestra (1998), parti do conceito psicanalítico que define uma acção fora do comportamento habitual do sujeito e construí uma dramaturgia, por assim dizer, com alternâncias entre acções e reacções até uma pacificação final. Ouviremos a partir da passagem subintitulada *Brutal Response* até o final.

Escolhi o episódio de *Judas* (2002) nos quatro Evangelhos para o tratar como problema humano, como momento de sofrimento de duas personagens, Jesus e Judas. Mas, para além disso, escolhi para o coral imitativo final dois fragmentos do texto de Mateus em torno da ideia de «assim se terem cumprido as antigas escrituras», ou seja, da questão que se pode levantar entre a omnisciência de Deus e a crueldade predeterminada a que tais escrituras condenam, de certo modo, tanto Jesus como Judas. O seu destino estava «escrito».

Se a música não ocupasse um lugar tão irrelevante na sociedade portuguesa – mesmo nos meios culturais – esta obra coral-sinfónica poderia ter provocado algum debate de tipo teológico. Mas não. A inexistência que me torna melancólico é mais forte.

Muito obrigado pela vossa atenção.

#### BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*, Ed. e introd. de Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- BOURDIEU, Pierre (1996a), *As Regras da Arte*, Lisboa: Editorial Presença.
- CANDÉ, Roland de (1982), *Convite à Música*, Lisboa: Edições 70.
- CANDÉ, Roland de (2003-2004), *História Universal da Música*, Porto: Edições Afrontamento.
- COOK, Nicholas, e Pople, Anthony (2004), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DELIÈGE, Célestin (2003), *Cinquante Ans de Modernité Musicale: de Darmstadt à IRCAM: contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont: Mardaga
- GIL, José (2005), *Portugal: o Medo de Existir*, Lisboa: Relógio d'Água.
- GROUT, Donald Jay (1973), *A History of Western Music*, Nova Iorque: Norton.
- GROUT, Donald Jay, e PALISCA, Claude V. (2007), *História da Música Ocidental*, Lisboa: Gradiva.
- LOURENÇO, Eduardo (1999), *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa Gradiva.
- LOURENÇO, Eduardo (2004), *Destroços: O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaios*, Lisboa: Gradiva.
- MENGER, Pierre-Michel (1983), *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris: Flammarion.
- MENGER, Pierre-Michel (2003), «Le Public de la Musique Contemporaine» in *Musiques, une encyclopédie pour le XXI.º Siècle* vol I – *Musiques du XX<sup>ème</sup> siècle*, ed. J.-J. Nattiez ed, Actes du Sud/Cité de la Musique, 1169-1188.
- RIBEIRO, António Pinto (2007), «Arte» in *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos; 1956–2006* ed. A. Barreto Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 237– 405
- RIBEIRO, António Sousa e RAMALHO, Maria Irene (org.) (2001), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Edições Afrontamento

- SANTOS, Boaventura de Sousa (ed.) (1993a), *Portugal: um retrato singular*, Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1993b), «Modernidade, identidade e a cultura de fronteira» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38, (Dezembro, 1993), 11-40.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2001) «Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade», in org. M. I. RAMALHO e A. S. RIBEIRO, *Entre Ser e Estar: Raizes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Edições Afrontamento. 23-85.
- TARUSKIN, Richard (2005), *The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press.

