



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

26

MÚSICA DISCURSO PODER

Maria do Rosário Girão Santos
Elisa Maria Lessa

COORDENAÇÃO

hhuus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

MÚSICA DISCURSO PODER

MÚSICA DISCURSO PODER

COORDENAÇÃO

Maria do Rosário Girão Santos
Elisa Maria Lessa



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

Comissão Científica

Ana Gabriela Vilela Pereira de Macedo
Elisa Maria Maia da Silva Lessa
Eunice Maria Silva Ribeiro
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
Maria Eduarda Bicudo Azeredo Keating
Mário Vieira de Carvalho
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães

Comissão Organizadora

Diogo André Barbosa Martins
Elisa Maria Maia da Silva Lessa
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
Marta Nunes da Costa
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães
Sílvia Lima Gonçalves Araújo

ÍNDICE

- 9 **Prefácio**
- 15 **Música e política: o “caso” de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)**
Mário Vieira de Carvalho
- 43 **Música: poder e discursos como produtores de subalternidade**
António Pinho Vargas
- 57 **Música e expressão ideológica: a obra *Buchenwald* para piano solo de Eurico Tomás de Lima (1908-1989)**
Elisa Maria Maia da Silva Lessa
- 67 **Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793)**
Cristina Fernandes
- 83 ***Musica est scientia divina*: escolástica, retórica e apologética nos tratados de teoria musical em finais do Antigo Regime. A *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Mello de Jesus (Baía, 1759)**
Mariana Portas de Freitas
- 105 **Música e civilização: a ideia de progresso no discurso do periódico musical *Amphion* (1884-1887)**
Luís Miguel Santos

- 121 **A música em representações literárias do tráfico negreiro**
Ana Ribeiro
- 135 **O jazz na literatura moçambicana da negritude**
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
- 147 **Movements of resistance in Edward
Kamau Brathwaite´s Jazz Poetry**
Gisele Giandoni Wolkoff
- 157 **“A música agora é o jazz”: O jazz como palco
de resistência em Portugal, entre 1971 e 1973**
Pedro Cravinho
- 173 **Oppositional Discourses on
Fado Music: a Love-Hate Relationship**
Ricardo X. Fonseca
- 185 ***Female fronted metal*: um pseudogênero
musical para a marginalização da mulher artista?**
Inês Rôlo Martins
- 201 **Music as the Colonizing Other in Iain
Banks’s *Canal Dreams***
Katarzyna Pisarska
- 221 **How the Pagans Became ‘Convinced’ about
Christianity: Four Conclusions on the Relationship
between Music and the Missions in Early Colonialism**
Christian Storch
- 235 **Uma Questão Sensual e Uma Questão Moral**
Telmo Rodrigues
- 243 **Understanding a Musical Work:
The Dialogue between Listening and Textual Analysis**
Sara Ellen Eckerson

- 251 **Discurso(s) do corpo, da letra e da música:
a violência segundo Alanis Morissette**
Diogo Martins
- 271 **Emancipation of the listening-body – Music, power
and the body in twentieth-century Polish culture**
Artur Szarecki
- 287 **O “mulatismo musical”: processos de
canonização na historiografia musical brasileira**
Diósnio Machado Neto
- 309 **A força da estrutura:
música, linguagem e o poder da expressão**
Ângelo Martingo
- 317 **Lisztomania – O poder atrativo de Franz Liszt**
Joana Gama
- 331 **Republicanism e a atividade musical amadora em
Portugal na segunda década do século XX –
O caso da Tuna Souselense**
Rui Filipe Duarte Marques
- 345 **Guerra Colonial: pautas identitárias
no canto e contracanto português**
Luciana Moreira Silva e Mónica da Silva
- 359 **Mercado musical actual: creando listas de éxitos**
Asunción Belda Castilla e Irene González Cueto
- 369 **Milagre dos peixes em tempos de “milagre
econômico”: o Clube da Esquina e a resistência
político-cultural à ditadura militar brasileira**
Sheyla Castro Diniz

- 381 **O poder invisível da música do cinema:
Por uma análise mais interdisciplinar**
Marta Noronha e Sousa
- 399 **O preconceito antioperático no classicismo inglês**
Jorge Bastos da Silva
- 415 **“Ear and heart with a rapture of dark delight”: Music
and wagnerian motives in the poetry of A. C. Swinburne**
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães
- 431 **À l’ombre de Richard Wagner :
Baudelaire, Nietzsche, Proust et Gracq**
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

PREFÁCIO

NUNCA TANTO COMO HOJE EM DIA A 'PALAVRA DE ORDEM' SE TORNOU INTERDISCIPLINARIDADE OU, mais bem dito, transdisciplinaridade.

Com efeito, as 'disciplinas' oficialmente instituídas que, ao longo dos tempos, haviam reivindicado redutos e métodos inexpugnáveis foram gradualmente anuindo a uma contaminação salutar e imbricação salvífica (mercê da exploração denodada de 'zonas de porosidade', passíveis de alargamento dos respetivos horizontes epistemológicos). A literatura enveredou pelo comparativismo, ao pedir de empréstimo à pintura a magia da cor; ao cinema o virtuosismo da imagem e à música o sortilégio do ritmo. E se a psicanálise se sentiu em dívida para com a literatura, esta última não deixou de ser devedora à sociologia, à estética, à filosofia e às ciências políticas. A emergência dos "Cultural Studies" mais não firmou do que um processo de longo curso, ao reorientar a literatura comparada, ao expandir o cânone literário, ao recuperar a cultura popular, ao deter-se na organização das identidades (sobremaneira das minorias étnicas), ao debruçar-se sobre questões de género (raça e corpo) e ao repensar o sujeito, sempre híbrido, colonial e pós-colonial. Assim sendo, e posto que, na perspectiva de Louis Althusser, somos "culturalmente interpe-lados", os "Estudos Culturais" procuraram entender como funciona a cultura – preferencialmente no mundo atual, conquanto não rejeitem os paradigmas do passado –, como nos manipulam as forças culturais e a que tipo de 'sujeitos' se dirigem as práticas culturais, concebendo os

‘produtos culturais’ como sintomas dilucidativos de uma totalidade social sociopoliticamente balizada. Nesta sequência, e partindo da primazia outorgada aos conceitos de classe, raça e gênero, os “Estudos Culturais” acolheram a crítica de orientação histórica (o novo historicismo), o pós-colonialismo, unindo os pressupostos da desconstrução às análises da relação entre discurso e poder de Michel Foucault, sobretudo em obras dedicadas à repressão no Ocidente, e a “Queer Theory”, recorrendo ao marginal com o intuito de analisar a construção cultural do centro. Do mesmo modo, a crítica feminista vinculou-se à desconstrução, no sentido de propor um pensamento que tivesse em conta a diferença dos gêneros e a inversão da hierarquia, férrea e historicamente visível, *masculino-feminino*, como posição no discurso.

Ainda nesta conjuntura, os ensaios produzidos no âmbito da Musicologia têm realçado o poder da música enquanto arte persuasiva e manipuladora, ou, numa outra linha de pensamento, o modo como a música pode estar ao serviço do poder, da ideologia e da política. Os estudos realizados em diferentes contextos históricos e culturais e baseados nas teorias de Adorno, Foucault, Baudrillard e Attali, entre outros autores, firmam-se em grande parte como estudo de “casos”.

A investigação sobre o fenómeno musical nos seus múltiplos aspectos, histórico, sociológico, político, estético, interpretativo e antropológico, para mais não citar, resulta numa polifonia que, na sua essência, pertence às Ciências Musicais, mas que exige diferentes abordagens teóricas e metodológicas desaguando numa diversificação enriquecedora de natureza interdisciplinar.

Foi este amplo quadro teórico que serviu de tela de fundo ao Colóquio Internacional *MÚSICA DISCURSO PODER* – organizado pelo Departamento de Estudos Românicos e pelo Departamento de Música do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho e realizado nos dias 17, 18 e 19 de março de 2011 –, cujos contributos, oriundos de variegadas e híbridas áreas do saber, se dão agora ao prelo.

Após duas conferências magistrais de caráter abrangente, nas quais se trilharam os sulcos heurísticos e hermenêuticos conducentes ao tratamento de temáticas particulares – “Música e política: o ‘caso’ de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)” pelo Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho e “Música: poder e discursos como produtores de subalternidade” pelo Doutor António Pinho Vargas –, os textos

compilados, da responsabilidade dos seus autores, inscrevem-se numa louvável pluralidade de áreas e subáreas configuradora da sua riqueza e ineditismo indubitáveis.

Nesta ordem de ideias, destacam-se, na musicologia histórica, os trabalhos de Elisa Lessa (sobre a expressão ideológica da música na obra *Buchenwald para piano solo* de Eurico Tomás de Lima), de Mariana Portas (em torno do tratado de Caetano de Melo de Jesus como apologia musical do Antigo Regime numa época de transição para o Iluminismo), de Cristina Fernandes (subordinado ao tema do protagonismo da burguesia em ascensão na apologia do poder real e nas práticas musicais em voga num Portugal de finais de Setecentos) e de Luís Miguel Santos (versando a exploração do discurso sobre música publicado no periódico musical *Amphion* e a identificação das suas bases ideológicas).

Por seu turno, são de realçar, na etnomusicologia, os contributos de Pedro Cravinho (que aborda o jazz como meio de resistência no “Estado Novo”) e de Rui Filipe Duarte Marques (que estuda o ‘caso’ da Tuna Souselense na construção de novos posicionamentos socioideológicos).

Quanto à sociologia da música, urge referir os textos de Christian Storch (a respeito do papel da música no trabalho missionário e da sua função de colonização) e de Diósnio Machado Neto (a propósito da formação e das recorrências do fenómeno do “mulatismo musical” na historiografia brasileira).

No que concerne aos Estudos Literários, Paula Guimarães analisa a presença da música e de motivos wagnerianos na poesia de A. C. Swinburne (1837-1909); Ana Ribeiro queda-se na música em representações literárias do transporte de escravos no romance *O outro pé da sereia* de Mia Couto e em *Nação crioula. A correspondência secreta de Fradique Mendes* de José Eduardo Agualusa; Maria do Carmo Mendes comprova que o jazz foi um instrumento de poder para a afirmação da literatura moçambicana e demonstra que tanto o jazz norte-americano como a poesia da Negritude tiveram idênticos propósitos de valorização dos negros; Jorge Bastos da Silva examina o modo como a cultura literária do Classicismo inglês encarou a voga da ópera italiana que, em inícios do século XVIII, fazia concorrência ao teatro de matriz neoclássica; Telmo Rodrigues propõe uma leitura de alguns momentos da ópera *Don Giovanni* de Mozart à luz de dois textos, sobre a mesma, de Søren

Kierkegaard; Sara Eckerson aprofunda o diálogo entre a análise textual e musical, à luz das anotações de Kierkegaard sobre *Don Giovanni* de Mozart e das de Adolf Bernhard Marx sobre a *Eroica* de Beethoven; Katarzyna Pisarska explora a relação entre a música e a identidade cultural em *Canal Dreams*, um romance do escritor escocês Iain Banks; Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos estuda o impacto de Wagner em Baudelaire, Nietzsche, Proust e Gracq, interpretando Diogo Martins as “lyrics” da artista Alanis Morissette de um ponto de vista intersemiótico.

Relativamente aos Estudos de Música e Cinema, Marta Noronha e Sousa procede à análise da música fílmica, incitando a uma colaboração mais estreita entre estas duas áreas. E se, nos Estudos de Interpretação, Ângelo Martingo explora a relação entre a música e o conceito de poder simbólico, Joana Gama discorre sobre a “Lisztomania”, termo cunhado por Heinrich Heine.

No campo dos Estudos Culturais, evidenciam-se os artigos de Sheyla Castro Dinis (que trata da produção, em plena ditadura militar, do LP de Milton Nascimento “Milagre dos peixes”), de Inês Rôlo Martins (que considera a música *metal* como artefacto cultural e atenta na criação do pseudogénero do “Female-Fronted Metal”), de Asunción Belda Castilla e Irene González Cueto (que enfatizam a transformação do modelo de criação, produção, difusão e consumo da música desde o aparecimento da Internet), de Artur Szarecki (que incide na relação entre o corpo e a música na cultura popular polaca novecentista), de Luciana Moreira Silva e Mónica da Silva (que se detêm na produção musical entre 1961 e 2010, suscetível de englobar o fado, o cançonetismo ligeiro e o canto de intervenção), de Gisele Wolkoff (que encara a poesia do jazz como um discurso estratégico do pós-colonialismo) e de Ricardo Fonseca (que firma transculturalmente a relação entre o fado e a política, dando ênfase ao seu revivalismo nos últimos tempos).

Esta publicação não teria sido possível sem os esforços conjuntos da Comissão Científica e da Comissão Organizadora deste Colóquio Internacional, pelo que se agradece vivamente à Sr.^a Diretora do CEHUM, Professora Doutora Ana Gabriela Macedo, a generosidade do financiamento da presente edição; à Sr.^a Coordenadora da linha de ação de Ciências da Literatura (CEHUM), Professora Doutora Eunice Ribeiro, a disponibilidade no tocante ao aconselhamento científico constante, revelado à sociedade pela revisão científica e linguística de não poucos resumos e artigos; às Doutoradas Sílvia Araújo e Marta Nunes

da Costa, bem como ao Dr. Diogo Martins, as múltiplas diligências respeitantes à Organização do Colóquio. Um agradecimento muito especial à Doutora Paula Guimarães tanto por estas mesmas diligências, como pelas traduções realizadas e pela revisão de não poucos artigos; ao Prof. Doutor Manuel José Silva pela incansável colaboração no que respeita à revisão científica e linguística dos textos selecionados e aos Doutores Xaquín Núñez Sabarís e Sérgio Paulo Guimarães Sousa pela colaboração pontual na tarefa de revisão.

Agradece-se, igualmente, aos muitos Oradores ou participantes nacionais e estrangeiros – sem os quais esta “International Conference” não teria podido realizar-se – os contributos plurais que partilharam com todos nós.

Resta esperar que os futuros leitores se detenham nesta obra com o mesmo entusiasmo e empenho que nela depositaram os seus organizadores e as suas coordenadoras.

Braga, 20 de fevereiro de 2012

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

Departamento de Estudos Românicos

Elisa Maria Maia da Silva Lessa

Departamento de Música

MÚSICA E POLÍTICA: O “CASO” DE FERNANDO LOPES-GRAÇA (1906-1994)

Mário Vieira de Carvalho
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O TÍTULO QUE DEI A ESTA COMUNICAÇÃO É DEMASIADO ABRANGENTE. Daí ter optado por me concentrar num caso concreto – o de Fernando Lopes-Graça. Começarei por um texto de 1935, intitulado *A Música e o Homem*, em que Lopes-Graça parte de uma declaração de Darius Milhaud para discutir as relações entre arte e política, e procurarei situá-lo na vasta constelação das posições em presença e seus antecedentes histórico-culturais. Abordo seguidamente a relação entre autonomia estética e engajamento político na teoria e prática do compositor, pondo em evidência o que julgo ser a singularidade do seu perfil enquanto músico comunista.

O contexto da declaração de Milhaud, que deu origem ao artigo de Lopes-Graça, era, nas palavras deste, “um recente e alarmado inquérito” que o jornal *Candide* fizera “junto de alguns intelectuais franceses acerca do que poderia acontecer à França, caso viesse a tomar conta do poder um governo de Frente Popular”. Eis a declaração de Milhaud, tal como a reproduz Lopes-Graça na sua tradução para português:

a música deve rir-se da forma do regime. Um quarteto de cordas nunca será fascista ou comunista. Uma sonata em mi bemol será sempre uma sonata. Graças a Deus, os músicos não têm outro ideal além da música, nem outras preocupações além das escalas e dos acordes. (Lopes-Graça, 1978: 198)

Escandalizado com esta opinião, Lopes-Graça comenta:

Havemos de reconhecer que isto é bastante inferior. Um Beethoven ou um Wagner nunca fariam afirmações destas, porque as considerariam humilhantes para a sua inteligência, e porque jamais abdicaram da sua categoria de membros do corpo social. E quase podemos ter a certeza de que um Bach (o músico-músico, por excelência) não procederia diferentemente, se no seu tempo as questões sociais se pusessem explicitamente com a agudeza com que vieram a pôr-se depois da Revolução. (Lopes-Graça, 1978: 198)

A declaração de Milhaud e o comentário de Lopes-Graça têm de ser situados no contexto histórico-cultural. Por um lado, Milhaud inscreve-se claramente na corrente de pensamento de Hanslick – música como “fim em si”, como “formas sonoras em movimento” – também retomada por Stravinsky no início dos anos vinte ao defender que a música pela sua essência nada exprimia, era uma “ordem entre o homem e o tempo.” Por outro lado, Milhaud vai mais além: estende ao próprio músico o princípio da indiferença ao que está para além da música.

Lopes-Graça, por sua vez, até admite que a música nada tenha a ver *diretamente* [sublinho] com a forma do regime, e que um quarteto ou uma sonata não sejam *imediatamente* [sublinho] fascistas ou comunistas, mas contra-argumenta que o fascismo e o comunismo, “considerados amplamente como mentalidades ou como formas de consciência” podem “informar a música” pelas mesmas razões porque “existiu uma música informada por uma mentalidade religiosa”. Neste sentido – diz – torna-se “imediatamente evidente que um quarteto ou uma sonata podem, na realidade, ser comunistas ou fascistas”. O que choca Lopes-Graça não é a posição estética antirromântica de Milhaud – e não é nesse sentido que ele dá como contraexemplos Beethoven e Wagner, até mesmo Bach –, mas sim o estatuto de menoridade cívica atribuído ao músico, a ideia de que o músico, por ser músico, vive alheado da política: “...que o músico não tenha outros ideais e preocupações além da música – eis aí o que é historicamente falso e moralmente monstruoso” – afirma Lopes-Graça (1978: 198-199), que menciona seguidamente vários exemplos do envolvimento social e político de músicos célebres.

Alguns aspetos da biografia de Lopes-Graça podem ajudar a compreender como ele punha então a questão das relações entre arte e política. Nasceu em 1906 numa casa modestíssima situada no antigo gueto judaico de Tomar, uma cidade bastante deprimida em finais do século XIX. A vida da família tornou-se mais desafogada, quando o pai ali adquiriu um pequeno hotel. Havia um piano no hotel, e esse foi o ponto de partida do interesse de Lopes-Graça pela música (iniciou a sua formação pianística aos 11 anos). Sintoma da *entourage* ideológica do compositor é o facto de o grande evento histórico que lhe ficou gravado na memória, da infância, ser a Revolução Soviética, e não precisamente, por exemplo, o chamado milagre de Fátima, ocorrido no mesmo ano de 1917 a poucos quilómetros da sua cidade natal. Lopes-Graça veio para o Conservatório de Lisboa em 1923 para prosseguir os estudos musicais, e, já após ter obtido o diploma, executou em público, em 1928, as *Variações sobre um tema popular português*, que compusera no ano anterior. Simultaneamente, aos 21 anos, Lopes-Graça entrega-se abertamente ao ativismo político, ao fundar e assumir a direção de um jornal político-regionalista em Tomar, *A Acção*, porta-voz de ideias republicanas, socialistas, comunistas, internacionalistas e anticlericais, jornal que foi encerrado pelo governo após dois anos de atividade, coincidindo com a prisão dos membros da Organização Comunista de Tomar, que incluía supostamente Lopes-Graça. Após recuperar a liberdade, e dado ter sido impedido, por motivos políticos, de ocupar o cargo de professor do Conservatório a que acedera por concurso público, Lopes-Graça muda-se para Coimbra onde começa a ensinar numa Academia de Música particular. Retoma também então o Curso na Faculdade de Letras que interrompera em Lisboa e prossegue a atividade política (é eleito Presidente da Assembleia Geral do Centro Republicano Académico). Em Coimbra liga-se ao grupo da vanguarda literária da revista *Presença*, bem como ao grupo socialmente mais empenhado da revista *Manifesto*, onde publicou o artigo *A Música e o Homem*. Na altura da polémica ele próprio estava envolvido no movimento para a constituição duma Frente Popular em Portugal, atividade que levaria à sua segunda prisão em 1936.^[1]

¹ Cf., quanto à biografia de Lopes-Graça neste período, António de Sousa (2006) e Vieira de Carvalho (2006).

Tal é o perfil do autor que exprime a sua indignação perante o depoimento de Milhaud. Dado o seu próprio empenho político, não admira que Lopes-Graça se mostrasse chocado com a “monstruosa indiferença do artista perante o jogo patético das forças sociais”. Sobretudo, diz ele, após “a grande mudança” trazida pela Revolução Francesa que trouxera ao músico a consciência da sua dignidade humana “como um indivíduo independente e senhor absoluto do seu destino”:

O homem e o seu destino, o homem e a sua salvação: eis o grande tema de toda a grande obra de Arte. Especialmente daquelas modalidades da Arte que são capazes de animar, agitar, alevantar o homem, despertar-lhe sentimentos, criar-lhe paixões, insuflar-lhe ideais, fecundar-lhe pensamentos – e a música é uma dessas. (Lopes-Graça, 1978: 201)

Isto não significava, para Lopes-Graça, vincular a música à política, “vincular a música a coisa alguma, a não ser àquilo a que ela pode e deve naturalmente estar vinculada – à Vida” (Lopes-Graça, 1978: 203-204). A arte, não só como “beleza”, mas também como “conhecimento” – como “actividade de conhecimento”, nas palavras de Lopes-Graça (*ibid.*: 203, nota) – é uma “expressão totalista da vida”, “dá-nos” o “sentimento totalista da Vida” que pode ser polarizado em diferentes dimensões, incluindo a Política, “no seu mais elevado sentido, qual é o do problema social do homem”. Lopes-Graça defende, em suma, no seu artigo, que não se trata, nem de “enfeudar a música à política”, nem de “divorciar a arte da vida” (Lopes-Graça, 1978: 204-205).

O discurso teórico de Lopes-Graça torna-se mais evidente noutros textos que ele publica nos anos trinta e quarenta. Na sua *Introdução à Música Moderna* (1942) Lopes-Graça alerta contra a oposição entre “forma” e “conteúdo”, considerando-a uma “pseudo-antinomia”, mormente na música, onde “tem menos razão de ser, é mais artificiosa e pode conduzir a erros muito graves”. O “espírito” ou “o fundo, em qualquer obra musical” – afirma – “não é uma categoria em si e é inapreensível *a priori*: só se manifesta através da forma. É, por assim dizer, a própria matéria em acto”: “Por isso, falham quase sempre as tentativas para apreender a mensagem musical em termos puramente retóricos (comentários ou exegeses literárias), sem se tomar em conta

a realidade imediata, a substancialidade da própria matéria musical e o seu fenomenalismo.” (Lopes-Graça, 1984: 95).

Nisto consistia, segundo Lopes-Graça a feição antirromântica da música moderna:

Em contraposição à música do século passado, para a qual o som era um *sinhal* ou *símbolo*, a música moderna reintegrou o som na sua realidade material, concreta, para assim nos exprimirmos. Para o Romantismo, o som era um *meio*, a música um *pretexto*, o compositor um mediano, um profeta, um *inspirado*. Para o modernismo, o som é, antes de mais nada, um material, a música uma realidade em si mesma, o compositor um obreiro – um obreiro de belas coisas, está bem de ver. (Lopes-Graça, 1984: 96)

Desta maneira – continua Lopes-Graça – o modernismo “restituiu a música à música”. Em contraste com a conceção romântica de “linguagem do pensamento” – continua Lopes-Graça –, a “música moderna” tinha recuperado “a sua natureza de arte aconceitual e a-representativa”. A música deixara de ser uma fonte *subjetivista* de “sonho” ou “evasão” para passar a ser um jogo *objetivista* “de valores dinâmicos ou de quase-matemáticas combinações contrapontísticas” (Lopes-Graça, 1984: 98-100).

Contudo, embora postulasse o regresso da música moderna à conceção de “música pura”, Lopes-Graça distanciava-se da sua aceção mais radical. “Música pura” não devia ser entendida no sentido que Stravinsky lhe dera “dogmaticamente” nas *Chroniques de ma vie* (1935), isto é, como “uma denegação absoluta da possibilidade que a música tem de sugerir ideias ou de despertar sentimentos”, mas sim como “uma afirmação do primado da imagem sonora, com a imanência das suas leis próprias, na informação da obra musical” (Lopes-Graça, 1984: 98-99).

Podia-se inferir desta formulação de Lopes-Graça a proximidade à ideia adorniana de mediação (*Vermittlung*) recíproca de “forma” e “conteúdo”.

Este debate carece, porém, de adequado enquadramento, o que nos leva a um breve excuro pela constelação das posições estético-ideológicas então em presença quanto às relações entre música e política.

Numa “História da Estética Musical” (*Geschichte der Musikästhetik*, 1934) publicada exatamente no mesmo ano da declaração de Milhaud, o musicólogo alemão Rudolf Schäfke defendia como condição necessária da maturidade científica da estética musical o princípio da “desumanização da arte dos sons” (*Entmenschlichung der Tonkunst*), ou, por outras palavras, a absoluta “pureza” do objeto abordado: a música. De resto, a declaração de Milhaud podia ter sido repetida rigorosamente nos mesmos termos por muitos dos mais famosos músicos germânicos da época, aqueles mesmos, como Furtwaengler ou Backhaus, que, no Estado Nacional-Socialista, acabaram por pactuar com a violência e as perseguições de que eram vítimas os judeus, violência e perseguições essas exercidas e/ou toleradas em nome da “pureza”: a pureza da música e a pureza da raça. E isto, naturalmente mesmo nos casos em que eles até podiam ser antinazis nas suas crenças individuais. Um tal comportamento não era senão uma mera consequência do “ato político de despolitizar a música”.^[2]

É claro que a “desumanização da arte” era um conceito já antes avançado, com um outro alcance, por Ortega y Gasset, num escrito célebre de 1925, obra que Lopes-Graça aliás possuía (assinado pelo seu punho com a data de 1929), na qual o filósofo castelhano, referindo-se entre outros a Debussy e Mallarmé, caracteriza o modernismo como uma atitude que separa radicalmente a arte da vida, converte o subjetivo em objetivo, procede ao revés: elimina “o suporte extrapoético ou real”, para “realizar a metáfora”, fazer desta a “*res* poética” (Ortega y Gasset, 2009: 11-39). No romantismo e mesmo no realismo ou naturalismo – prossegue Ortega y Gasset – a arte era em larga medida confessional, autobiográfica, remetia para sentimentos pessoais, visava “o contágio psíquico” do espectador, reconduzia a experiência estética à “conexão com o conteúdo”, enquanto o modernismo, rejeitando essa tradição, recuperava, afinal, o “inumano” que sempre fora o centro de gravidade da arte: “vontade de estilo”, “estilizar”, “deformar o real”, “desrealizar”, “desumanizar” (*ibid.*: 30-32).

Ortega y Gasset tinha razão quando falava de recuperação de algo que o romantismo enterrara. Na verdade, nos debates em torno da arte como imitação da natureza, filósofos seiscentistas e setecentistas como

² Expressão tomada a Philip V. Bohlman (1993).

Boileau, Fontenelle, Du Bos, entre outros, desvalorizavam a *ilusão* e defendiam a superioridade do *verosímil* sobre o *verdadeiro*. Uma tragédia, segundo Du Bos, só tocava “aqueles que conhecem mais distintamente todos os recursos de que o génio do poeta e o talento do comediante se servem para os comover” (Vieira de Carvalho, 1995b). Ou seja: a “arte de representar” – ou, nas palavras de Ortega y Gasset, a “estilização” ou o “inumano” das regras da arte – prevalecia sobre o *humano* que era objeto da representação. A esta estratégia de comunicação, inseparável das maneiras ou da etiqueta da *sociedade da corte* (tal como a caracteriza Norbert Elias) – ou da *esfera pública representativa* (como a define Jürgen Habermas) – opõe-se, porém, crescentemente, desde meados do século XVIII, um novo consenso emergente numa *esfera pública burguesa* cada vez mais poderosa e em expansão. A chamada *querelle des bouffons* (1752-1755) – erradamente apresentada como um despique entre partidários da música italiana e partidários da música francesa – assinala essa mudança de paradigma: a mudança para o princípio da arte oculta (*art caché*), da arte que era tanto mais arte quanto menos se fazia notar, arte como *tranche de vie*, ilusão perfeita, onde a maior destreza consistia em dissimular as destrezas, onde o ator desaparecia na personagem e a *arte de representar no representado*. Este é o programa do iluminismo burguês, de Voltaire a Rousseau e Diderot, e tinha duas importantes consequências funcionais.

Por um lado, uma arte que se dissimulasse a si própria estava ao alcance de todos (*à la portée de tout le monde*), não carecia de “conhecedores”, era uma arte democrática e universalista: remetia diretamente para o humano, tanto do lado do autor/intérprete como do lado do recetor. Por isso, o artista passava a ter como destinatário não um “público”, mas sim a humanidade em geral.

Por outro lado, uma arte que suscitasse a imediata identificação emocional com o humano nela representado podia tornar-se numa escola de virtude. Eis o que Hans-Robert Jauss chamou “transferência para a arte do modelo de identificação da religião”.

Wilhelm Heinse, na viragem para o século XIX, extraía daqui todas as consequências para a música: “A verdadeira música persegue sempre o objectivo de transmitir tão fácil e comodamente aos ouvintes o sentido das palavras e a emoção [*Empfindung*] que não se repara nela

[na música]. Uma tal música dura eternamente, ela é mesmo tão natural que nem se repara nela...”^[3]

A melhor música era, portanto, aquela que desaparecia inteiramente na experiência humana, nos sentimentos e emoções nela representados. Ora, é precisamente contra esta concepção – estabelecida com a reforma iluminista burguesa e com a emergência da sala de concertos como lugar de realização da música autônoma – que se insurge Hanslick. Em plena época romântica e em oposição ao discurso estético de Liszt, Wagner ou Berlioz, Hanslick é um dos primeiros defensores da arte pela arte: “música como fim em si”. É inquestionável a sua convergência com o conceito de *l’art pour l’art*, cunhado em França na mesma época (meados dos anos cinquenta do século XIX). Pierre Bourdieu mostra como esse conceito emerge em França em resultado de um movimento de resistência dos artistas e críticos marginalizados pela doxa académica da arte acabada (enquanto parte integrante do sistema político, social e educativo da nova ordem burguesa) e como isso resulta na instituição ou refundação da autonomia do juízo estético. Nesse sentido, podemos dizer que Hanslick recupera Kant e inverte a tese da “morte da arte” de Hegel. Enquanto Hegel via a “morte da arte” no desaparecimento da “arte romântica”, banida pela filosofia, Hanslick fundava o belo musical – a própria noção de arte musical – sobre as ruínas do romantismo: fundava-o na supressão da emoção, na “nobre indiferença do Belo” (citando Schelling)^[4] e na “distância de conhecedor”. Não se tratava de perscrutar na música ideias e emoções, ou a ideia ou o “espírito absoluto” “na sua aparição sensível”, mas tão só de ter prazer na contemplação desinteressada de “formas sonoras em movimento” (Hanslick, 1982: 74).

A doutrina do “realismo socialista” na União Soviética aparece, sem dúvida, como reação à corrente da “arte pela arte”. O conceito remonta exatamente a Maio de 1932, a uma deliberação duma comissão de cinco membros do Comité Central do Partido Comunista Soviético, que incluía Stalin. Este aceitou a expressão “realismo socialista” em substituição daquela que ele próprio propusera: “realismo comunista”.

³ Citado por Hanslick (1982: 121, nota).

⁴ Citação de Schelling: “...die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen” (“a sublime indiferença do belo”), in Hanslick (1982: 120).

Seguiram-se, nos dois anos seguintes, mais de quatrocentos artigos sobre o assunto publicados em periódicos literários soviéticos, debate que se estendeu também ao célebre Congresso dos Escritores Soviéticos (1934), onde Máximo Gorki teve um papel proeminente (Robin, 1986: 66 ss.). Na muito citada definição de Stalin, o realismo socialista consistia numa “arte que é socialista no conteúdo e nacional na forma” visando “a sua fusão última numa única cultura geral, socialista na forma e no conteúdo, e expressa numa linguagem geral”.⁵ Gorki, por sua vez, resumia-o na fórmula “a ideologia socialista numa forma realista” (Makanowitzky: 269). Caberia, porém, a Zhdanov, na sua intervenção ao Congresso, definir-lhe mais precisamente os contornos: tratava-se duma “arte de tendência” ou “tendenciosa”, que não receava a acusação de sê-lo, pois,

na época da luta de classes não pode haver uma literatura que não seja uma literatura de classe, que não seja tendenciosa, que seja apolítica... a nossa tendência é que nós queremos libertar os trabalhadores e todas as pessoas do jugo da escravatura. (*apud* Robin, 1986: 84)

A noção de uma *arte tendenciosa* ia mais longe do que a noção de uma arte simplesmente informada pelo *espírito de partido*. Lukács fazia essa distinção, para acentuar que, na primeira, a posição política do autor – a sua tese – era explicitada, enquanto, na segunda, essa posição tinha de ser inferida a partir da obra. Ambas as aceções podiam estar contidas no discurso de Zhdanov (Robin, 1986: 85-86), mas mais importante do que isso eram os traços depois adicionados para precisar o conceito. Assim, segundo Zhdanov – aliás, em convergência com Gorki (como demonstra Régine Robin, *ibid.*) –, o realismo socialista não se opunha ao romantismo, antes devia absorvê-lo, mas transformado num romantismo de tipo novo – um *romantismo revolucionário*, pois “toda a vida do nosso partido, toda a vida da classe operária e o seu combate

⁵ Citado segundo Melita Milin (2004: 39), ensaio incluído na obra coletiva coordenada por Mikuláš Bek, Geoffrey Chew e Petr Macek (2004) que nos dá um panorama das relações entre realismo socialista e música, especialmente nos antigos países socialistas. Cf. ainda Nicolas Slonimsky, “Soviet Music and Musicians”, in: *The Slavonic and East European Review*, vol. 22 (Dec. 1994): 1-18; p. 6.

se reconduzem a unir o mais severo trabalho prático a um *heroísmo* e a perspectivas grandiosas” (cit. in Robin, 1986: 90). A grandiosidade das batalhas a travar e os heróis positivos necessários para as empreender, a perspectiva triunfal da superação das dificuldades ou da resolução das contradições, a monumentalidade do assunto, a clareza ou transparência da representação (“a grande mimesis” duma época heroica – *ibid.*: 97) inteiramente colocada ao serviço do representado (*ibid.*: 272), a fácil compreensão para suscitar a adesão das mais largas audiências – eis o que iria marcar o paradigma do realismo socialista de uma forma transversal a todas as artes, incluindo naturalmente a música.^[6]

Esta conceção não coincidia com a defendida pela mesma altura por Bukharin, que via no realismo socialista essencialmente a aplicação do método dialético à criação artística, isto é, “a tradução do materialismo dialético nos termos da arte”. No seu estudo de referência sobre o realismo socialista na literatura, Régine Robin (1986: 92) nota a diferença de enunciado, mas parece não enfatizar o mais importante, a saber: que aquilo que veio a prevalecer como *realismo socialista* se caracterizou precisamente pela ausência do método dialético.^[7] O debate que então também envolveu Lukàcs, Bloch e Brecht reconduzia-se, no fundo, a essa questão: realismo *versus* dialética. Régine Robin menciona, aliás, um texto de Sergei Tetriakov de 1928 que é um exemplo lapidar do tipo de pensamento dialético em arte que viremos a encontrar em Benjamin, Brecht e Adorno, ainda que as suas respetivas abordagens sejam diferentes:

A ideologia não está no material que a arte utiliza. A ideologia está no processo de elaboração desse material, a ideologia está na forma. Só um material posto em forma judiciosamente pode tornar-se num objecto de destino social directo. Mudar o assunto não é nada. (Tetriakov, cit. in Robin, 1986: 102)^[8]

⁶ Nicolas Slonimsky (1944: 6) dá uma definição muito vaga de realismo socialista na música: “arte como função da nova sociedade socialista, interpretada realisticamente e relacionada com a evolução da nação como um todo”. Era a solução de compromisso entre duas posições extremadas precedentes.

⁷ Robin parece não dar a devida importância à diferença entre o enunciado de Zhdanov e o de Bukharin.

⁸ “L’idéologie n’est pas dans le matériau que l’art utilise. L’idéologie est dans le procès d’élaboration de ce matériau, l’idéologie est dans la forme. Seul un matériau mis en forme

É o método dialético subjacente a este enunciado que informa tanto o conceito de *politização da arte* em Benjamin e Brecht como o conceito de arte como *chance* de verdade em Adorno. Em Benjamin e Brecht traduz-se na desconstrução da aura e do modelo ilusionista; no recurso a processos de montagem e imagens dialéticas que geram distância crítica; no papel ativo do recetor como produtor de sentido;^[9] em Adorno, na pré-formação históricossocial do material; na recíproca mediação de sujeito/objeto, forma/conteúdo, construção/expressão; na crítica da ideologia, do social, do político, como *crítica imanente do material* (“forma é ela própria conteúdo sedimentado”^[10]).

Referindo-se à dialética de *l’art pour l’art*, Benjamin diagnostica no seu famoso ensaio “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica” (1936) a já mencionada cumplicidade entre esteticismo e fascismo. Sob os regimes de Hitler e Mussolini, a “arte pela arte” transmutara-se em *estetização da política*. Cabia, pois, aos artistas comunistas contrapor-lhe a *politização da arte*. Se *l’art pour l’art* era, afinal, um ato político – fosse, primeiro, como alternativa a uma *doxa* estético-ideológica, fosse, depois, como uma enganadora *despolitização da arte* que permitia a sua apropriação política – então havia que contrapor-lhe o ato político de sinal contrário: a *politização da arte*, a sua auto-consciente confrontação com a heteronomia do poder político.

Próxima de Benjamin está a posição de Antonio Gramsci, nos seus escritos da prisão (dos anos vinte e trinta), os quais, porém, só seriam publicados muito mais tarde: a ideia do intelectual orgânico e a ideia de contra-hegemonia, da qual resultasse uma nova cultura e uma nova arte (Gramsci, 1934). O papel ativo e crítico do recetor como produtor de sentido era também valorizado por Gramsci na comunicação artística (Holub, 1992).

Este excursus era indispensável para melhor situar o que opunha Lopes-Graça tanto ao conceito de Milhaud de *l’art pour l’art*, como – ver-

judicieusement peut devenir un objet à destination sociale directe. Changer le sujet est trois fois rien.”

⁹ Sobre “imagens dialéticas” cf. Susan Buck-Morss (1992); sobre o teatro épico de Brecht, cf. Benjamin (1991: II.2, 519-539); sobre a “dialética da escuta”, cf. M. Vieira de Carvalho (1999a) e Mirko Hall (2010: 83-102).

¹⁰ Cf. Adorno, *Teoria Estética*, in: Adorno, 1998: 7, 217: “Die Form... [ist] selber sedimentierter Inhalt”.

-se-á agora – ao “realismo socialista” ou *neorrealismo* (como era conhecido em Portugal), adotado pela maioria esmagadora dos escritores e de outros artistas ligados ao Partido Comunista Português.

Na sua correspondência com Cochofel vêm a lume os debates que estavam em curso entre os intelectuais comunistas portugueses. Numa carta de 1944, Cochofel partilha com Lopes-Graça o seu desagrado pela forma como pensam a música os seus camaradas entusiastas do neorrealismo. Um deles elogiara um compositor de música ligeira como modelo do ideal de arte “revolucionária.” Cochofel lamenta que opiniões semelhantes ganhem aderentes também na União Soviética, “com a agravante” de as opiniões emanarem de “círculos oficiais ou semi-oficiais”. Particularmente relevante, sobretudo por ter sido escrita em 1944, é a conclusão da carta:

Que diabo de confusões! Está de parabéns o Senhor António Ferro e o *Secretariado da Propaganda Nacional*, que conseguiu finalmente o acôrdo entre a estética do Estado Novo fascista e a estética do Estado Novo... comunista. (*apud* Vieira de Carvalho, 2000).

A confrontação entre orientações estéticas dentro do Partido Comunista torna-se mais aberta dez anos mais tarde quando um certo António Vale, um desconhecido, publica na revista *Vértice* – ligada aos intelectuais do Partido Comunista em Coimbra, e cuja sede era praticamente em casa do próprio Cochofel – um texto intitulado “Cinco notas sobre forma e conteúdo”. Só muito mais tarde, após a Revolução do 25 de Abril, veio a saber-se que tinha sido o próprio líder do PCP, Álvaro Cunhal, na altura preso no Forte de Peniche, a usar esse pseudónimo para intervir diretamente no debate. O texto, revelador da sua bagagem literária e artística, pode ser considerado, decerto, um dos mais importantes documentos de doutrinação estética do realismo socialista publicado em Portugal. As ideias-chave são as seguintes:

- Mesmo quando a arte pretende ser “pura”, ela nunca é “pura” (Vale, 1954: 470, 480);
- A arte é sempre reflexo, “um reflexo da história de um extracto social num dado momento e numa dada situação”;

- “A arte, como qualquer outra ideologia, assenta na vida e lutas da sociedade” e “Só pode ser explicada, interpretada, avaliada, tendo em conta essa vida e essas lutas” (*ibid.*: 474);
- “Há a arte de tendência dos extractos condenados pelo desenvolvimento social e a arte de tendência dos extractos cujo favorável futuro o desenvolvimento social anuncia” (*ibid.*: 481);
- “artistas formalistas que tentam traduzir as aspirações (ou o que julgam ser as aspirações) dos extractos ascendentes” fazem-no “através duma linguagem... completamente impotente para esse fim” (*ibid.*: 483);
- “para alcançar uma forma superior, é válido o princípio: ‘primeiro o conteúdo!’ ” (*ibid.*: 484);
- “é necessário que o artista sinta que a sua arte é um meio de comunicação com os outros homens e por isso será tanto mais poderosa e mais bela quanto mais clara for” (*ibid.*: 484).
- Como exemplos duma conceção “formalista” da arte, o autor menciona Picasso, na pintura, e Lopes-Graça, na música, especialmente as declarações deste sobre música moderna (e já atrás mencionadas).^[11]

Em todo o caso, o engajamento de Lopes-Graça nos ideais comunistas – ou, como diria Alain Badiou, na “hipótese comunista” – não corresponde, de facto, à afiliação num particular movimento estético. Sobretudo, não pode estabelecer-se umnexo entre a sua teoria e prática como compositor e o realismo socialista (ou neorrealismo). A sua música vocal contribui para pôr em evidência a singularidade da sua posição estética, na medida em que Lopes-Graça põe em música todos os maiores poetas portugueses de diferentes eras, incluindo os seus contemporâneos, sem distinção de ideologia ou escola estética. A música vocal de Lopes-Graça une o que os diferendos literários do seu tempo dividiam. Além disso, Lopes-Graça, ateu confesso, compôs profusamente, ao longo de toda a sua vida, sobre textos religiosos, a maior parte deles de origem tradicional ou popular. Ele próprio

¹¹ Sobre “o discurso ideológico do neo-realismo português”, especialmente na literatura, ver análise extensiva e bibliografia in Carlos Reis (1983). Sobre os debates e dissidências dentro do Partido Comunista Português, nos anos cinquenta, nomeadamente as relações entre arte e política, cf. retrospectiva crítica in José Pacheco Pereira (2005: 150-286).

insistiu, várias vezes, na recusa de se deixar inscrever numa crença estética particular e mostrou o seu desacordo com a tese do seu amigo Cochofel, que lhe atribuía uma dupla filiação estética em tendências aparentemente contraditórias: a vanguarda ou o modernismo (em torno do jornal *Presença*) e o neorrealismo (Lopes-Graça, 1978: 130, 140).

Onde reside, então, a singularidade de Lopes-Graça?

Primeiro, verificamos que um “comunista desde nascença”, como ele dizia, ao abordar as relações entre música e política, não invoca como quadro de referência a Revolução Soviética, mas sim a Revolução Francesa.

“Aquilo em que aposto é na liberdade”, afirma Lopes-Graça em 1973, referindo-se às escolhas que fazia como compositor. Queria significar com isso “a liberdade da criação”. Ao contrário de Álvaro Cunhal, cujo texto citado revela uma concepção determinista e teleológica do materialismo histórico, Lopes-Graça defende que a “verdadeira lei do devir da arte” (e da história) é a “lei da contingência”. Acredita na “possibilidade infinita de renovação da música, mas à margem de dogmas e de falazes ‘imperativos históricos’, que não podem deixar de desembocar no absurdo determinismo mecanicista”; recusa igualmente o “pernicioso mito do ‘progresso’ artístico, que nos nossos dias se travestiu no irritante slogan de ‘ultrapassagem’, essa espécie de corrida à novidade” (Lopes-Graça, 1978: 135-136). Nesta mesma entrevista de 1973, Lopes-Graça reafirma as suas posições dos anos trinta e quarenta quanto à representação de ideias ou sentimentos em música:

O que me repugna, o que à minha sensibilidade e às minhas concepções musicais repugna é a inchação, o desbordamento, a hipertrofia da expressão, o transformar-se a música em veículo de sentimentos ou ideias que, se lhe não são inteiramente estranhos, tendem a sobrepôr-se-lhe, a tomar-lhe o passo, a volverem-se ‘drama’, ‘confissão’, ‘ideário’ – literatura que não sabe ser, por impotência, literatura, música que se recusa a ser, por ambição, música (Lopes-Graça, 1978: 127-128).

Lopes-Graça nunca cita Theodor W. Adorno, e provavelmente não tinha lido os seus escritos, mas a sua concepção de liberdade e autonomia da arte – neste caso, da música – podia ser descrita nos precisos termos de Adorno:

Em arte, o que é mais do que arte só pode ser veiculado através da arte, através do cumprimento das suas exigências imanentes, e não na medida em que ela amaina a vela e se subsume em propósitos que lhe são exteriores. O seu supra-estético é mediado esteticamente. [...] Toda a música que, desde a era da Revolução Francesa participou, no conteúdo e na forma [*Gehalt und Gestaltung*], na ideia de liberdade, pressupôs a emancipação de finalidades [*Zwecke*] heterónomas (Adorno, 1998: XIV, 71).

Liberdade ou autonomia versus heteronomia, mediação estética versus subordinação imediata da arte a propósitos que lhe são exteriores: ao assumir estes postulados, Lopes-Graça converge tão claramente com Adorno quanto diverge da doutrinação do realismo socialista. A sua recusa da “estética romântica” a esta luz – na *Introdução à música moderna*, de 1942, ou na entrevista de 1973, é fundada, afinal, exatamente nas mesmas razões que o levam a distanciar-se do “neorrealismo” ou “realismo socialista”.

Na concepção dominante do materialismo histórico, era o próprio materialismo histórico, enquanto ciência do desenvolvimento social, que tinha o *privilégio do conhecimento* por oposição à ideologia – tinha sobretudo o privilégio de diagnosticar o que pertencia à superestrutura ideológica (arte, religião, ideias políticas e saberes em geral) como falsa consciência determinada pelas relações materiais de produção (a *base* do edifício social). Tal era o postulado implícito no texto de António Vale, aliás Álvaro Cunhal, acima referido: arte como uma ideologia entre outras, que é objecto de conhecimento, mas não, ela própria, “atividade conhecimento”, de *reta* consciência. Lopes-Graça, porém, na medida em que considerava a arte como uma “actividade de conhecimento” (no fundo – tal como Adorno: *chance* de verdade) punha em questão a relação desta com a ideologia.

Eis a razão pela qual, na sua *Introdução à música moderna*, ele separa claramente o problema do “conteúdo” do problema da “função”, que são discutidos em capítulos distintos. Pelo contrário, no texto de Cunhal, o “conteúdo” da música torna-se na sua “função”, ou a sua “função” no “conteúdo”. A música e a arte em geral são inteiramente subsumidas numa finalidade heterónoma: servir, em cada momento histórico, ou os interesses (a ideologia) de uma classe decadente, ou os interesses de uma classe ascendente. Enquanto Cunhal (isto é, a

doutrinação do realismo socialista) considera a “autonomia” da arte em si mesmo “ideologia” (“formalismo” como sintoma de alienação), Lopes-Graça vê na “arte autónoma” uma manifestação de autoconsciência e de consciência do mundo e da vida que concorre com outras atividades de conhecimento.

Precisamente porque Lopes-Graça não discute “conteúdo” e “função” no mesmo plano, o problema da comunicação com o público não é, para ele, um problema que o compositor deva primariamente considerar – outra importante divergência de Cunhal e do realismo socialista. Lopes-Graça põe em relevo a crítica da “educação do público” e dos sistemas de comunicação hegemónicos em que a música é subsumida. Critica, por um lado, o público mais culto das salas de concertos, saturados do idioma clássico, cristalizados em preconceitos; e, por outro lado, a organização comercialista da vida musical, o sistema agente-intérprete-público baseado nas leis da oferta e da procura; a sobreprodução capitalista de mercadorias que origina o lançamento de aluviões de música comercial que subverte o gosto do público; a “cultura demagógica” disseminada por rádios, especialmente as privadas, “um verdadeiro flagelo social” (*Introdução à música moderna*, 1942, Lopes-Graça, 1984: 103-116). Duas citações de críticas musicais de Lopes-Graça publicadas respetivamente em 1940 e 1945 na *Seara Nova* tornam ainda mais clara a sua posição, a qual também converge com a crítica de Adorno a uma “totalidade social” que promove a chamada “incapacidade das massas para compreenderem o complexo”, a exclusão das massas da formação ou *Bildung* (Adorno, 1998: XIV, 59):

Tratando-se de cultura musical, os fundamentos de uma séria política desta arte devem consistir não em servir ao povo exclusivamente aquilo que ele está de há muito habituado a ouvir, e que nem sempre é do melhor, mas em esforçarmo-nos por o trazermos ao conhecimento e à aceitação do muito que ele não conhece e do melhor que o engenho humano tem criado (Fernando Lopes-Graça, *Seara Nova*, 20 de Abril de 1940; Lopes-Graça, 1990: 147).

Quando se pretende trazer a cultura até ao povo não se deve partir da ideia de que a cultura, para cumprir essa missão tem que baixar de nível, adaptar-se, *democratizar-se* (no mau sentido da palavra, claro está), correndo-se

dessa maneira o risco de não se oferecer ao povo senão os subprodutos da cultura, se é que não uma cultura avariada ou de rebotalho. A cultura, assim concebida, não passa de uma espécie de caridade que se faz ao povo – e escusado será dizer que, nestas condições, nem o povo ganha por aí além com a esmola, nem a cultura faz uma figura muito brilhante na sua generosidade de grande senhora (Fernando Lopes-Graça, *Seara Nova*, 1945; Lopes-Graça, 1989: 167-168).

O modelo de comunicação da *arte oculta*, instaurado em meados do século XVIII, agenciou, do lado da produção, um arsenal cada vez mais complexo de dispositivos e recursos cujo objetivo último era a sua própria dissimulação, num processo em tudo semelhante àquilo que Marx chamou o *feitiço* da mercadoria. Esta apresenta-se ao consumidor como uma *fantasmagoria*, como algo que surge de geração espontânea, como uma *segunda natureza*, ocultando dentro de si toda a complexa cadeia de produção e de trabalho humano que lhe deu origem.^[12] O *feitiço* está precisamente em o consumidor se deixar subjugar, remetendo-se a uma posição passiva de fascínio e identificação com o resultado ou *output* dum *caixa negra* para ele imperscrutável. Nas artes, este modelo de comunicação aperfeiçoou-se ininterruptamente até à realidade virtual dos nossos dias: o ideal da “orquestra invisível” e do “palco invisível” de Wagner, o teatro naturalista de Zola, quase todo o cinema que se produziu (e continua a produzir-se hoje) remonta a esse momento fundador originário da esfera pública burguesa setecentista (cf. Vieira de Carvalho, 1995a). Tal era também o modelo comum ao realismo socialista. Graças à operação de feitiçaria que consiste em usar os meios mais complexos de produção para suprimir drasticamente a complexidade na receção, o propósito originariamente emancipatório de uma arte democrática transformou-se dialeticamente no seu contrário. “É preciso guiar o público de chicote na mão!” – A frase não é de Stalin, nem de Zhdanov, nem eles a diriam, ainda que a pudessem ter pensado. A frase é de Émile Zola e está inscrita em letra de fôrma no seu livro *Le naturalisme au théâtre* (1881): *Il faut conduire le public le fouet à la main*. Espectadores passivos, e não emancipados, expostos

¹² O conceito de “fantasmagoria” foi retomado por Adorno no seu ensaio sobre Wagner (Adorno, 1998: XIII, 7-148) e Walter Benjamin (1991: vols V.1 e V.2) (*Passagenwerk*).

à manipulação, e não com autonomia crítica – eis onde o modelo de comunicação hegemônico, nas artes, converge, afinal, com os efeitos do mecanismo capitalista de produção de mercadorias: gerar *consumidores*, em vez de *cidadãos*. Excluir as massas da participação crítica na gestão da complexidade do mundo e da vida.

Nos dias de hoje, em que a “ideologia como duplicação daquilo que já é” – nas palavras de Adorno (2008: 120) – se substituiu às outras ideologias, e em que o estalinismo do mercado, porque não tem rosto, é ainda mais insidioso nas artes do que o próprio estalinismo outrora na União Soviética, importava determo-nos nesta pequena reflexão para enfatizar ainda mais a posição em que se colocava Lopes-Graça nos anos quarenta e quanto hoje ela nos parece próxima da de Adorno.^[13]

A tarefa do compositor era, portanto, não conformar-se com a demagogia e o populismo, não sucumbir às relações de comunicação hegemônicas, mas, pelo contrário, resistir à demagogia, ao populismo e à manipulação. Neste sentido, Lopes-Graça não equaciona a acessibilidade da música às mais vastas audiências como um problema que diga respeito ao trabalho do compositor, mas antes como matéria de política cultural. Como compositor ele faz regressar a música à música, em vez de a subordinar a finalidades heterónomas (incluindo políticas). Ao referir-se ironicamente à “paisagem árida e ‘inumana’ da música moderna” – termos nos quais se reconhece uma menção ao ensaio de Ortega y Gasset, Lopes-Graça (1984: 101) parece convergir também com o postulado de Adorno segundo o qual “a arte enfaticamente moderna rompe com a esfera da representação e transforma-se na expressão daquilo que nenhuma linguagem signifiicante pode transmitir” (Adorno, 1998: VII, 78). Ou seja, Lopes-Graça pode ter intuído a profunda dimensão política da sua radical defesa da autonomia estética, tal como é postulada por Adorno na dialética do “inumano”: “A arte torna-se humana no instante em que cessa o serviço. A sua humanidade é incompatível com qualquer ideologia de serviço à humanidade. Ela é leal à humanidade somente através da inumanidade para com ela.”^[14]

¹³ Esta aparente convergência tem sido também investigada por Ângelo Martingo (2007).

¹⁴ Cf. *Ästhetische Theorie*, in: Adorno, 1998: VII, 257. Sobre a dialética do “inumano” em arte ver ainda Jean-François Lyotard (1988) e, mais recentemente, Alain Badiou (2005: 226): *L'art atteste ce qu'il y a d'inhumain dans l'humain*.

Por isso, Lopes-Graça, na sua própria intervenção artística, ao mesmo tempo que rejeita a busca de popularidade fácil como compositor, investe largamente em atividades concretas que podem contribuir para a transformação da realidade cultural. Cria estruturas de comunicação alternativas, contra-hegemónicas, como parte integrante de um movimento de resistência cultural à ordem estabelecida, que é também uma forma de resistência política. Esta dimensão de envolvimento ativo num movimento contra-hegemónico que busca gerar uma nova cultura – e do qual emerge simultaneamente um conceito alternativo de “música portuguesa”^[15] – parece, por seu turno, mais próxima do criticismo de Benjamin e sobretudo da teoria de Gramsci, ainda que Lopes-Graça naturalmente a desconhecesse nesta altura. No que respeita, porém, à expressão musical direta do engajamento político de Lopes-Graça – à dimensão da *politização da arte* na sua obra musical – é particularmente importante para o escopo deste estudo o repertório das chamadas canções heroicas, cuja composição ele iniciou em 1945, no contexto do recrudescimento da resistência antifascista e da fundação do MUD (Movimento de Unidade Democrática). Como nasceu este repertório, que papel desempenhou, em que medida se articulou com a posição de Lopes-Graça em defesa da autonomia estética – eis as questões que serão abordadas na secção conclusiva deste artigo.

As categorias de *Darbietungsmusik* (“música apresentacional”) e *Umgangsmusik* (“música coloquial”), cunhadas por Heinrich Besseler (1978) para descrever a mudança das estruturas de comunicação na música vocal polifónica europeia dos séculos XVII e XVIII, ajudam-nos a compreender como Lopes-Graça resolvia a tensão entre arte e política.

No século XVIII, a emergência da sala de concertos como lugar de realização da música autónoma (música como “arte dos sons”, *Tonkunst*) está correlacionada com a crescente hegemonia da *música apresentacional* no quadro do desenvolvimento da esfera pública burguesa. Até então, prevalecera a *música coloquial*, fosse na corte, como parte integrante das maneiras ou etiqueta, fosse na esfera burguesa, através dos *collegia musica* ou da música doméstica. A estrutura de

¹⁵ A discussão do conceito de “música portuguesa” ou “música nacional” de Lopes-Graça não pode ser aqui objeto duma discussão aprofundada.

comunicação coloquial prevalecera igualmente na Igreja e no teatro, não no sentido em que todos os participantes fizessem música, mas sim no sentido de que todos eram ativos noutra função, essa sim primária (a função litúrgica, ou a função de prestígio/divertimento), a qual a música apenas servia. Numa perspetiva funcionalista como a de Luhmann (1984; 1995), podemos ver na transição do modelo *coloquial* para o modelo *apresentational* um processo correlativo à emergência da música como arte autónoma – como um sistema autónomo de comunicação, a partir de então governado pelo seu próprio código, e não pelos códigos de outros sistemas aos quais se subordinara anteriormente: fossem os da moral, da religião, da política ou até da ciência. As três críticas de Kant fornecem o enquadramento teórico para esta nova etapa de diferenciação funcional.

Lopes-Graça permanece fiel a esta herança, pois distingue claramente entre a comunicação no plano da arte e a comunicação no plano da política. Na sua música *apresentacional*, seja a escrita para o público das salas de concertos, seja para ser apresentada a outros públicos mais heterogêneos, um pouco por todo o País, Lopes-Graça rege-se pelo critério da autonomia estética. Mesmo quando há um fundo político mais ou menos explícito que motiva a obra – como no caso das *Cinco Estelas Funerárias (para companheiros mortos)*,^[16] da *Elegia* para piano,^[17] ou de *Os homens que vão para a guerra* (arranjo coral numa canção tradicional) – esse fundo político só se manifesta através da mediação estética.

Simultaneamente, contudo, na sequência da criação do MUD – Movimento de Unidade Democrática – no qual Lopes-Graça era um dos dirigentes, ele começa a compor um novo tipo de repertório: *música*

¹⁶ Obra composta em 1948 em homenagem a companheiros de luta antifascistas (dada em primeira audição pela Orquestra Sinfónica do Porto em 1956, sob a direção de Ino Savini).

¹⁷ Esta obra, composta em 1953, é dedicada à memória da mãe de Guilherme da Costa Carvalho, membro da direção do Partido Comunista Português que se encontrava preso no campo de concentração do Tarrafal (“campo da morte lenta”) e que chegou a ouvir uma gravação da obra ainda na prisão. A autocitação de Lopes-Graça de uma das suas canções revolucionárias (*Jornada*) aparece quase no final da obra, fazendo alusão ao empenhamento político comum. Mas a expressão dominante, dos primeiros aos últimos compassos, é de luto.

coloquial, isto é, música que não se destinava a ser dada em concertos, mas sim livremente adaptada e cantada por qualquer pessoa ou grupo de pessoas, em manifestações, comícios, em festas de convívio, em casa, ou até – como era o caso – nas prisões políticas. A primeira coleção, publicada pela Seara Nova em 1945, mas imediatamente proibida e apreendida pela PVDE/PIDE, intitulava-se *Marchas, Danças e Canções (próprias para grupos vocais e instrumentais populares)*. A segunda coleção apareceu em 1960, em comemoração do cinquentenário da implantação da República, com o título: *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras compostas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa*. Durante a Ditadura do Estado Novo este repertório, conhecido comumente como de “canções heróicas”, tinha uma circulação apenas clandestina. Era *música coloquial* que não se reclamava da autonomia estética. Não era *música-para-ser-escutada* – antes era inteiramente absorvida pela função ou a *praxis* políticas.

No prefácio à primeira coleção (1945), Lopes-Graça define claramente o seu propósito: prosseguir uma larga tradição histórica de música como instrumento de protesto e luta. Desde a antiga Grécia à atualidade, Lopes-Graça dá uma série de exemplos do efeito combativo da música, nomeadamente o coral luterano ou as canções políticas da Revolução Francesa (*Carmagnole, Ça ira, Marseillaise*). Condição desse efeito, como se infere das palavras de Lopes-Graça, era ser-se “simples, objectivo e directo” tanto no texto como na música das canções reunidas na coletânea – qualidades, sugere ele modestamente, que os poetas tinham comprovado possuir em maior grau do que o compositor. Mais importante é, porém, a relação explícita que Lopes-Graça estabelece entre o seu próprio projeto de um repertório de canções revolucionárias e a tendência literária que ele escolheu para tal parceria – precisamente a poesia “neorrealista”:

[...] a poesia de que se necessitava já conta com uma valiosa experiência de alguns anos. É inegável que a poesia que, com ou sem razão, se batizou de neo-realista, a que no *Novo Cancioneiro* teve a sua primeira manifestação histórica, se presta melhor do que qualquer outra ao nosso cometimento; e foi portanto a ela, ou aos poetas que hoje a representam, já senhores da necessária maturidade técnica e de pensamento, que se foram solicitar os versos que ora se põem em música. (Lopes-Graça, 1945: 7-8)

Lopes-Graça não se achava como músico aparentemente tão senhor da “técnica” e “pensamento” exigidos quanto os poetas – na sua maior parte, tal como ele, membros ou simpatizantes do Partido Comunista – com quem trabalhou no projeto durante o Verão de 1945, na casa de campo do seu amigo João José Cochofel, no Senhor da Serra perto de Coimbra: “...a música oferece, em geral, mais resistência do que a poesia a um tratamento que concilie as exigências do estilo e da técnica com o imperativo de ser fácil sem ser banal, popular, mas não populaceira” (*ibid.*: 8).

A livre apropriação deste repertório por toda a gente é explicitamente proclamada pelo autor:

O nosso desejo é que estas canções sejam para toda a gente e toda a gente as possa tocar, cantar e bailar. [...] Assim como são para toda a gente, toda a gente pode utilizá-las como mais convenha: cantá-las a solo ou em coro, adaptá-las para orfeão, arranjá-las para os mais diversos conjuntos instrumentais, introduzir-lhes quaisquer modificações que se julguem convenientes, em curar por demais em respeitar ou desrespeitar as intenções dos autores, porque as intenções dos autores são, pode dizer-se, as de fornecer apenas um esquema poético-musical, que se desenvolverá ou completará consoante as necessidades ou os meios de quem das canções se servir. (*ibid.*: 9)

Na sua *música apresentacional*, Lopes-Graça pôs algumas vezes em música textos de poetas neorrealistas, entre muitos outros de diferentes eras e estilos, mas abordava-os neste caso, como vimos, sob a perspectiva da obra de *arte autónoma* destinada à *escuta* na sala de concertos. Em contrapartida, na sua *música coloquial*, para ser livremente apropriada, cantada ou utilizada por toda a gente, ele reconciliava-se com os seus companheiros neorrealistas no propósito comum da intervenção política direta.

A dicotomia entre *música apresentacional* e *música coloquial*, através da qual Lopes-Graça resolveu de uma forma muito original as tensões entre arte e política – entre o seu compromisso estético e o seu compromisso político –, torna-se ainda mais relevante se tomarmos em conta um dos princípios que ele próprio formulou numa das suas intervenções como crítico musical: não confundir *ação vivida* com *ação imaginada*. “Heróica” é a sua *música coloquial*, para ser cantada no

contexto da ação política, enquanto parte integrante duma *ação vivida*. O seu registo combativo é o da mobilização de energias para continuar a resistir e a lutar. Identificação, engajamento, comunhão de propósitos e sentimentos são-lhe imanentes. Valem como exemplos (a maior parte em tempo de marcha): *Jornada* (poema de José Gomes Ferreira), *Canto de esperança* (Mário Dionísio), *As papoilas* (J. Gomes Ferreira) ou *Mãe pobre* (Carlos de Oliveira) – todos da coletânea de 1945 – canções em que as aspirações e a vontade de lutar do proletariado urbano e rural são, nos planos poético e musical, vigorosamente expressas: *Vozes ao alto! / Vozes ao alto! / Unidos como os dedos da mão, / havemos de chegar ao fim da estrada / ao sol desta canção.*//...; *Canta mais alto, avança e canta, / lança-te à marcha, não te afastes, / Mistura a tua voz à voz que se levanta / das chaminés e dos guindastes.* // ...; *Ó papoilas dos trigais, / em ondas de cor... / Sangrentas como punhais / do nosso suor...// ... ; Terra pátria serás nossa, / mais este sol que te cobre, / serás nossa, / mãe pobre de gente pobre.*//

Em contrapartida, a *música apresentacional* de Lopes-Graça, destinada à escuta nas salas de concertos, evita precisamente o registo heróico ou, num sentido mais lato, a prefiguração de *ações imaginadas* com as quais o público fosse convidado a identificar-se. Aqui reside, além do mais, outro aspeto que separa radicalmente o perfil artístico de Lopes-Graça do programa do *neorrealismo* ou *realismo socialista*: na sua *música apresentacional* não há um *telos*, nem heróis positivos, nem grandes causas, cujo triunfo final empolgue emocionalmente os espectadores. Também não há concessões à demagogia nem ao populismo. Do mesmo modo, nenhuma das suas composições sobre fontes tradicionais tem a ver com uma estética neorrealista. A sua linguagem musical é, não raro, expressionista, mas nela prevalecem o anticlímax, os gestos do inacabado, da fractura, da interrogação ou da suspensão, as formas breves, o carácter fragmentário. Não só as suas obras para instrumento solista (por exemplo, piano) ou agrupamentos de câmara, também as escritas para grande orquestra, como *Viagens na minha terra* (1970) ou mesmo o *Requiem pelas Vítimas do Fascismo em Portugal*, sobre o texto litúrgico (1981), renunciaram a explorar o grande efeito que arrancaria ao público entusiásticos aplausos.

O impulso transgressivo que está sempre presente – um contexto tonal constantemente negado por dissonâncias não-resolvidas (por vezes raiando o atonal), o próprio potencial de transgressão captado na

música tradicional –, tudo isto gera, não empatia, adesão ou identificação emocionais, mas sim distância crítica ou, melhor dizendo: balanço entre identificação e distância. Deste modo, Lopes-Graça afasta-se tanto da tradição da *catarsis* aristotélica – estética retomada pela reforma iluminista e prosseguida pelo romantismo e pelo “realismo socialista” ou neorrealismo – quanto se aproxima dum modelo de comunicação não-aristotélico, *épico*, como o reclamado por Brecht: *épico*, no sentido próprio do termo, isto é, baseado na dissociação entre o *narrador* e o *narrado*, a *arte de representar* e o *representado*, a oficina do compositor e a música composta. A ação imaginada no palco não é para ser vivida como sucedâneo da ação vivida na realidade. Neste plano, o ouvinte pode, decerto, comover-se, mas é simultaneamente desafiado a pensar. O primeiro dos seus *Cinco Nocturnos* (1957) para piano, por exemplo, ilustra bem estes traços característicos. O que nele imediatamente sobressai é a profusão de alterações métricas, agógicas e dinâmicas, bem como de indicações de articulação, enquanto os intervalos dissonantes e as suas tensões não-resolvidas prevalecem no campo melódico-harmónico. Tal instabilidade em todos os parâmetros, tão condensada numa peça miniatural (40 compassos, ca. 1’ 50”), parece ser induzida por um gesto improvisatório de busca ou tentativa exploratória (porventura hesitante) das possibilidades que oferece a figura inicial.^[18] A ideia poética de *Nocturno* não emerge de algo exterior ao material, mas antes da experimentação com este, imprevisivelmente, sem plano prévio ou *telos*. Eis o que favorece um tipo mais complexo de retroação (*feedback*) do ouvinte: retroação não só para o *expressado*, mas também para a oficina do compositor ou as transformações do material.

Distância crítica na “arte autónoma” – como *chance* de conhecimento não subordinada a finalidades heterónomas, designadamente finalidades políticas impostas a artistas e audiências – e engajamento político na vida real: por via desta dupla dimensão – *apresentacional* e *coloquial* – da sua música, Lopes-Graça tentou conciliar dialeticamente as suas convicções estéticas com o seu empenhamento político e desenvolver, como músico e cidadão, uma estratégia coerente de resistência ao regime.

¹⁸ Cf. análise pormenorizada dos *Cinco Nocturnos*, entre outras obras, in: Teodora Alexandra Mendes (2011).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1998) *Gesammelte Schriften*, 20 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ADORNO, Theodor W. (2008) *Philosophische Elemente eine Theorie der Gesellschaft*, ed. Tobias ten Brink e Marc Phillip Nogueira. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BADIOU, Alain (2005) *Le Siècle*. Paris: Seuil.
- BEK, Mikulas, Geoffrey Chew e Petr Macek (ed.) (2004) *Socialist Realism and Music*. Brno: Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University.
- BENJAMIN, Walter (1991) *Gesammelte Schriften*, 6 vols. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BESSELER, Heinrich (1978) 'Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert'. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Reclam, 1978, 301- 331.
- BOHLMAN, Philip V. (1993) 'Musicology as a Political Act', in: *The Journal of Musicology*, XI/ 4 (1993): 411-436.
- BOURDIEU, Pierre (1987) 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1987), 201-210 .
- BUCK-MORSS, Susan (1992) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Massachusetts: MIT Press.
- ELIAS, Norbert (1987) *A sociedade da corte*. Lisboa: Estampa.
- GRAMSCI, Antonio (1934) "Arte e cultura", *Quaderni del Carcere*, 4 vols., Edição crítica do Instituto Gramsci (ed. Valentino Gerratana). Turim: Einaudi, 1977: III, 2192-2193.
- HABERMAS, Jürgen (1990) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HALL, Mirko M. (2010) 'Dialectical Sonority: Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination'. *Telos* 152 (2010), 83-102.
- HANSLICK, Eduard (1982) *Vom Musikalisch Schönen*, ed. Klaus Mehner. Leipzig: Reclam.
- HEISTER, Hanns-Werner (1983) *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 vols. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- HOLUB, Renate (1992) *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*. London: Routledge.
- JAUSS, Hans Robert (1977) *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, vol. 1: *Versuche im Feld der Ästhetischen Erfahrung*. Munique: Wilhelm Fink.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1945) *Marchas, Danças e Canções (próprias para grupos vocais e instrumentais populares)*. Lisboa: Seara Nova, 1945.

- LOPES-GRAÇA, Fernando (1960) *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras compostas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa*. Lisboa: Edição do Autor.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1973) *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. 3. Lisboa: Edições Cosmos.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1978) *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Edições Cosmos.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1984) *Obras Literárias: Opúsculos (2)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1990) *Talia, Euterpe e Terpsicore*. Lisboa: Caminho.
- LUHMANN, Niklas (1984) *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- LYOTARD, Jean-François (1988) *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée.
- MAKANOWITZKY, Barbara (1965) 'Music to Serve the State'. *Russian Review*, 24/ 3 (1965), 266- 277.
- MARTINGO, Ângelo (2007) 'A prática musical como crítica cultural: autonomia e vanguarda em Fernando Lopes-Graça'. *Revista de Educação Musical – APEM* 126 (2007), 24- 30.
- MENDES, Teodora Alexandra Teixeira (2011), *Fernando Lopes-Graça: O piano como canto do povo*, trabalho apresentado no Seminário de Sociologia da Música, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011 (inédito).
- MILIN, Melita (2004) 'Socialist Realism as Enforced Renewal of Musical Nationalism'. *Socialist Realism and Music*, ed. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew and Petr Macek. Brno: Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University (2004): 39-43.
- ORTEGA Y GASSET, José (2009) *La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- PEREIRA, José Pacheco (2005) *Álvaro Cunhal: Uma Biografia Política*, vol. 3: *O Prisioneiro*, Lisboa: Temas e Debates.
- REIS, Carlos (1983) *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina.
- ROBIN, Régine (1986) *Le réalisme socialiste: Une esthétique impossible*. Paris: Payot.
- SCHÄFKE, Rudolf (1934) *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Berlin-Schönberg: Max Hesses Verlag.
- SOUSA, António (2006) *A Construção de uma Identidade. Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos.

- VALE, António (1954) 'Cinco notas sobre forma e conteúdo'. *Vértice* 131-132 (1954), 466-484.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1995a) 'From Opera to *Soap Opera*: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity'. *Theory, Culture & Society*, 12/2 (1995), 41-61. (Vs portuguesa in Vieira de Carvalho, 1999b).
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1995b) '*Nature et naturel* dans la polémique sur l'opéra au XVIIIème siècle', in: *Le Parole della Musica*, vol. II: *Studi sulla Lingua della Critica del Teatro per Musica in onore di Gianfranco Folena*, ed. Maria Teresa Muraro (Florence: Leo S. Olschki, 1995), 95-146. (Vs portuguesa in: Vieira de Carvalho, 1999b).
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999a) 'Towards Dialectic Listening: Quotation and Montage in the work of Luigi Nono'. *Contemporary Music Review* 18/2 (1999), 37-85.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999b) *Razão e sentimento na comunicação musical Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2000) 'Fernando Lopes-Graça: Une biographie marquée par la tension entre l'art et la politique'. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 34 (2000), 291-303.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2006) *Fernando Lopes-Graça: Pensar a música, mudar o mundo*. Porto: Campo das Letras.
- ZOLA, Émile. *Le Naturalisme au Théâtre*. Paris: Charpentier, 1881.

MÚSICA: PODER E DISCURSOS COMO PRODUTORES DE SUBALTERNIDADE

António Pinho Vargas

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

PARA FOUCAULT DISCURSO PRESSUPÕE “PROCURAR AS INSTÂNCIAS DE PRODUÇÃO DISCURSIVA (QUE TAMBÉM ADMINISTRAM SILÊNCIOS), de produção de poder (que às vezes tem por função interdizer) e de produção de saber (as quais, muitas vezes, fazem circular erros ou ignorâncias sistemáticas)”^[1] (Foucault, 1994:18). Segundo o autor “é efetivamente no discurso que poder e saber se vêm articular” (*idem*:103), ideia fulcral que deve permanecer sempre presente ao longo da leitura deste trabalho. Discursos são então práticas que sistematicamente formam os objetos dos quais falamos e consistem em regras de formação historicamente específicas que determinam a diferença entre enunciados bem formados gramaticalmente e “o que é de facto dito” em lugares e tempos particulares. (cf. Foucault, 1991: 63). Deixando de parte a análise da conceção *quasi*-estruturalista do discurso que Foucault prossegue em *A Arqueologia do Saber*, consideremos antes a suspensão deste conjunto de ideias recebidas e não interrogadas.^[2] Essa suspensão permite encontrar fissuras, descobrir descontinuidades, formular questões sobre tudo aquilo que nos é dado como *natural*, *indiscutível* ou, mesmo, *eterno*. Como veremos, o campo musical é um terreno onde tais

43

MÚSICA: PODER E
DISCURSOS COMO
PRODUTORES DE
SUBALTERNIDADE

António Pinho Vargas

¹ Todas as traduções são do autor deste texto, exceto quando são usadas edições portuguesas.

² Como exemplo de uma leitura/estudo das teorias de Foucault deste período, ver Said (1972).

aspetos recebidos se multiplicam. Em todo o caso, mesmo em *A Arqueologia do Saber* se podem ler já exemplos deste tipo de relação: “Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos falantes, está autorizado a sustentar este tipo de linguagem? Quem é o seu titular? [...] Qual é o estatuto dos indivíduos que têm – e só eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceite, de proferir semelhante discurso?” (Foucault, 2005: 83).

Para o autor, o estatuto em questão comporta critérios de competência e de saber; instituições, sistemas, normas pedagógicas e condições legais; um papel reconhecido segundo o exercício de profissões ou de funções. Foucault sustenta que “é necessário descrever as posições institucionais a partir das quais” um agente “sustenta o seu discurso, e onde este descobre a sua origem legítima e o seu ponto de aplicação”.

Um dos aspetos mais importantes e mais difíceis de desocultar e de desvendar nesta questão prende-se com tornar evidente a articulação entre um saber instituído veiculado pelos discursos correntes nas instituições de ensino musical, nos discursos dos musicólogos sobre a história da música, dos programadores e dos responsáveis culturais e da crítica nos espaços públicos, e um poder que atravessa todas essas práticas de vários modos. As teorias de Michel Foucault abriram uma série de caminhos de grande invenção e o seu impacto é patente nos musicólogos de língua inglesa da chamada Nova Musicologia.

Quando Foucault afirma que os poderes do Estado são apenas as formas terminais que o poder assume está a sublinhar a existência de muitas outras formas de poder que circulam na sociedade, poder exercido a partir de instituições disciplinares – públicas ou privadas, escolas, hospitais, quartéis, prisões, famílias e fábricas, ou seja, o que se designa habitualmente como poder disciplinar, segundo regras, princípios e mecanismos totalmente autónomos do Estado. Boaventura de Sousa Santos propõe uma outra conceção, mais ampla, de poder: “A um nível muito geral o poder é qualquer relação social regulada por uma troca desigual. É uma relação social porque a sua persistência reside na capacidade que ela tem de reproduzir desigualdade mais através da troca interna do que por determinação externa” (*ibid.*: 248). Para Santos, importa considerar “o facto de a desigualdade material estar profundamente entrelaçada com a desigualdade não material, sobretudo com a educação desigual, a desigualdade das capacidades representacionais,

comunicativas e expressivas, e ainda a desigualdade de oportunidades e de capacidades para organizar interesses e para participar autonomamente em processos de tomadas de decisão significativas”. Para o autor, medir a desigualdade de uma *troca desigual* não é tarefa fácil, sobretudo porque “as relações de poder não ocorrem isoladas, mas em cadeias, em sequências, em constelações (*ibid.*). Em estreita articulação com este conceito devemos considerar os conceitos de poder simbólico, violência simbólica, etc. definidos por Bourdieu. O autor define violência simbólica como “todo o poder de impor significações e de as impor como legítimas, dissimulando as relações de força que são o fundamento da sua força” (Bourdieu, 1970: 18). Este poder capaz de impor significações, de produzir crenças e legitimidade, sendo oculto, dissimulado, invisível, acaba por se concretizar sem ser percebido como tal. É do exercício prático e continuado deste tipo de poder que resulta a ausência da música portuguesa no contexto europeu e a sua conseqüente subalternidade.

A aceitação destas formas de violência simbólica, das *doxa*, traduz-se em actos de submissão às ideias feitas: “Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são o produto da dominação ou, noutros termos, quando os seus pensamentos e as suas percepções são estruturados de acordo com as próprias estruturas da relação de dominação que lhes é imposta, os seus actos de conhecimento são inevitavelmente actos de reconhecimento, de submissão” (Bourdieu, 1998: 19). Pode, assim, dizer-se que essa submissão não é reconhecida como tal pelos agentes, está naturalizada de várias formas e, por isso, surge aos seus olhos como, simplesmente, conhecimento do mundo.

Em *Meditações Pascalianas* o autor insiste: “Nada é mais dogmático, paradoxalmente, que uma *doxa*, conjunto de crenças fundamentais que não têm sequer necessidade de se afirmar sob a forma de um dogma explícito e consciente de si” (Bourdieu, 1998: 13).

É contra estas crenças, estes dogmas não conscientes de si, que a análise dos discursos se deve orientar.

A autoridade: quem fala? Quem detém o poder de consagrar?

A questão das instâncias de consagração é da maior importância nos campos de produção cultural e está muito ligada à questão do poder do discurso. A pergunta deve, por esta razão, ser assim colocada:

“Quem é o verdadeiro produtor do valor da obra – o pintor ou o *dealer*, o escritor ou o editor, o escritor da peça de teatro ou o diretor do teatro?” (Bourdieu, 1993: 76). Bourdieu afirma com pertinência que a ideologia da criação – que faz do autor a primeira e última fonte do valor da sua obra – oculta o facto de que o *business man* cultural (negociante de arte, editor, etc.) é simultaneamente a pessoa que explora (mais no sentido de utilizar) o trabalho do criador, negociando (pondo à venda) “o sagrado”; e também a pessoa que, ao colocá-lo no mercado, ao exhibir, publicar, pôr em cena, consagra um produto que “descobriu” e que de outro modo permaneceria um recurso natural. Quanto mais consagrado é o *business man* mais fortemente consagra a obra. Pode acrescentar-se que quanto mais consagradas são as instituições que assumam as mesmas funções simbólicas maior é o seu poder consagrador.

Bourdieu incluiu o público enquanto *produtor de valor* na medida em que, “apropriando-se do valor materialmente (coleccionadores) ou simbolicamente (audiências, leitores),” se identifica com esses valores pela apropriação ou pelo consumo, e conclui afirmando que “o que faz reputações não é esta ou aquela pessoa influente, esta ou aquela instituição, revista, magazine, academia, círculo, negociante ou editor; nem sequer é o conjunto do que é algumas vezes chamado “personalidades do mundo das artes e das letras”. Para Bourdieu “é o campo da produção, entendido como o sistema das relações objectivas entre estes agentes e instituições e como o lugar de lutas pelo monopólio do poder para consagrar, no qual o valor das obras de arte e a crença nesse valor são continuamente gerados” (*idem*: 78).

Atualmente em Portugal já não existe o monopólio que durante várias décadas esteve nas mãos da Fundação Calouste Gulbenkian, a única instituição ativa no campo musical com meios únicos capazes de consagrar. Este tipo de análise sociológica provoca sempre reações e tentativas de branqueamento ou de descredibilização. Os obstáculos e as resistências que se levantam à sociologia em geral, e à sociologia da cultura e das artes em particular, traduzem-se em tentativas infundáveis e persistentes de descredibilizar as análises justamente a partir dos próprios funcionamentos ideológicos internos que foram analisados. As torres de marfim, as ideias da espiritualidade inefável e dos prazeres culturais requintados, quando confrontadas com a des-ocultação dos interesses desinteressados objectivos, defendem-se simplesmente

*reafirmando*³ essas mesmas propriedades do inefável, do requinte, das torres de marfim. Por isso, “ao trabalho motor da crítica herética corresponde o trabalho resistente da ortodoxia” (*idem*: 140).

Cânone sob suspeita

Os cânones ocidentais não se restringem de modo nenhum exclusivamente à música. Em cada campo artístico ou cultural há sempre uma instanciação canônica. Santos escreve: “entende-se por cânone literário na cultura ocidental o conjunto de obras “[...] que os intelectuais e as instituições dominantes ou hegemônicas consideram ser os mais representativos e os de maior valor e autoridade numa dada cultura oficial” (Santos, 2006: 66). Tal como o cânone literário o cânone musical tem sido especialmente contestado no mundo anglo-saxônico. No entanto, mesmo estando sob suspeita, Santos sublinha “a capacidade de resistência do cânone, a facilidade com que cria solidez e se impõe como autoridade, rotina ou simples inércia” (*idem*: 67). O autor escreve que “as posições extremam-se entre aqueles que defendem o cânone tal como o acham, investindo-o da função de garante da identidade e da estabilidade nacional e cultural, e aqueles que o atacam através precisamente do questionamento da concepção de identidade (elitista e parcial) que ele impõe”. O debate sobre o processo de formação e reprodução do cânone é esclarecedor, por si só, da “natureza histórica do cânone e da sua volatilidade, bem como das forças e das instituições sociais que, de uma maneira ou de outra, lhe dão forma” (*ibid.*). O cânone musical ocidental baseia-se na produção dos países centrais da Europa, com destaque para a Alemanha, no século XIX – período aliás em que o cânone musical se constituiu tal como se apresenta ainda hoje – e para a Alemanha e França no pós-guerra de 1945. Em menor grau, a Itália, sobretudo na ópera, e a Inglaterra, em alguns aspectos mais recentes, participam deste processo.

³ Na música, em geral, esta *reafirmação* efetiva-se sem hesitação: é um dado tomado à partida como indiscutível.

Como é que operam os discursos que produzem subalternidades, em particular, a subalternidade da música portuguesa?

O autor inglês Richard Taruskin é um dos exemplos de produção discursiva que produz “subalternidade” em relação à música russa do século XIX. Para Taruskin “nada existe nos seus próprios termos; nada é verdadeiramente autónomo. O que pode aparecer como percepções de essências são na realidade percepções de relações: quem acredita em essências descobre estar sob uma construção da sua própria constituição”. Para o autor, “os musicólogos são sérios candidatos a alargar a lista dessas construções. Podem facilmente cair no fascínio do jargão da sua própria aprendizagem” (Taruskin, 1997: 9). É o caso de David Brown no seu livro *Tchaikovsky*: “Era um espírito russo [*a Russian mind*] forçado a encontrar a sua expressão através de técnicas e formas que tinham sido desenvolvidas por gerações de criadores estrangeiros ocidentais e, assim sendo, não seria razoável esperar consistência estilística ou qualidade uniforme”. Segundo Taruskin, Brown identifica as “limitações naturais” dos músicos russos em relação à tradição sinfónica clássica ocidental. O autor considera as conceptualizações de Brown inteiramente ideológicas: aceita-se a si próprio como uma metonímia do Ocidente, face ao qual manufacturou uma contrametonímia chamada *Tchaikovsky*. “Dinamismo tonal” e “desenvolvimento tonal” são usados para designar categorias às quais o acesso de Tchaikovsky está impedido por natureza: “tal necessidade de crescimento (desenvolvimento) tonal estava absolutamente para além do ser de Tchaikovsky, totalmente destituído da capacidade de crescimento tonal”. Ainda segundo Taruskin, Brown considera que a Sinfonia n.º 2, op. 17 (1872) com o subtítulo *Pequena Rússia* “é a obra onde Tchaikovsky alinhou mais próximo do que nunca dos ideais e práticas nacionalistas” e lamenta que “nunca mais tenha tentado nada do mesmo género” (*idem*: 61).

Um tópico recorrente na musicologia portuguesa produtor de subalternidade. Alguns exemplos discursivos deste tópico

Em relação aos discursos dos musicólogos portugueses há um tópico recorrente que produz diretamente a subalternidade da música

portuguesa de todos os períodos históricos face ao espelho canónico omnipresente e dominador: é o tópicos da obsessão comparativa. Sobre o que designa por Período Maneirista, Rui Vieira Nery escreve “que o estilo de Coelho revela semelhanças evidentes ao de um Sweelinck ou de um Byrd, sobretudo no que este tem de virtuosístico” (Nery, 1991: 67). Já Carlos Brito afirma: “*La Giuditta* [oratória de Francisco António de Almeida] de 1726 é sem dúvida uma das obras-primas do nosso século XVIII fazendo lembrar na sua expressividade nobre e intensa as melhores páginas das óperas italianas de Haendel”. (*ibid.*:107) Ainda sobre o principal compositor deste período, Carlos Seixas, Carlos Brito assegura: “O principal estudioso da obra de Seixas, o musicólogo Santiago Kastner, vê no melodismo lírico e sentimental do seu estilo afinidades com o *Empfindsamer Stil* ou estilo da sensibilidade de Carl Philipp Emanuel Bach (Brito: 111; Nery: 97). É sabido que Seixas fez uma única viagem na sua vida, de Coimbra para Lisboa e, por isso, não é plausível que tivesse tido qualquer contacto com os Alemães. Por isso *fazer lembrar*, as *afinidades*, são conceitos que derivam das *perspetivas posteriores* dos musicólogos que aplicam retrospectivamente o que conhecem hoje do cânone europeu ao passado que estudam e pretendem descrever. Nós, membros do campo musical conhecemos melhor as obras canónicas do que as obras dos compositores portugueses em geral. São afinal estes dois aspetos que marcam o discurso. Mas não só os Portugueses produzem discursos geradores de subalternidade da música portuguesa. O crítico musical David Hurwitz escreveu na revista *Classical Today* sobre um CD com obras de Freitas Branco publicado pela Naxos com o apoio da Sociedade Portuguesa de Autores o seguinte:

Quem foi Luís de Freitas Branco? A sua Segunda Sinfonia combina temas gregorianos (Respighi) com cromatismo ricamente lírico (Franck). “Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro” é puro Richard Strauss, mais precisamente “Don Juan”, inclusivamente com a combinação de um solo para violino, harpa e *glockenspiel*. “Paraísos Artificiais” é francês, d’Indy a aproximar-se de Debussy e Ravel – há um episódio com sussurrantes instrumentos de madeira directamente originários de “Daphnis et Chloé”, com a excepção de que [a obra] de (Freitas) Branco é efectivamente a obra que se lhe antecede (1910), a criação de um compositor de 20 anos com enormes talentos. O que torna isto tudo tão fascinante não é que

(Freitas) Branco seja derivativo, mas que a música soe mesmo assim tão autêntica. O Franck é bom Franck, o Strauss é tão incandescente como o verdadeiro Strauss. (Freitas) Branco não esconde as suas influências, ele deleita-se com elas, e isto confere à sua música uma autenticidade e um foco que torna a questão da pura originalidade basicamente irrelevante [Hurwitz, 2009].^[4]

Este texto ilustra em particular as referências históricas do autor sobre o período em questão. O crítico inglês muito provavelmente não conhecia a obra de Luís de Freitas Branco e os leitores ingleses da revista *Classical Today* seguramente também não. Daí a pergunta inicial “Quem foi Luís de Freitas Branco?”. O crítico assume que tem de apresentar aos seus leitores o compositor periférico e desconhecido. Mesmo sendo a sua própria “descoberta” claramente positiva, como é o caso, o seu elogio só é possível através da comparação com os modelos. Luís de Freitas Branco é derivativo mas é autêntico, como afirma. À perspetiva comparativa também recorrem os musicólogos, historiadores e compositores portugueses. Porquê? Porque também eles – nós – conhecem melhor as obras canónicas europeias do que as obras do seu país, também eles valorizam e descrevem as obras com discursos baseados no seu carácter necessariamente, obrigatoriamente ou fatalmente derivativo. Esta poderá ser uma definição de um carácter subalterno, tal como estes tópicos permitem uma avaliação do poder disciplinar da hegemonia do cânone musical europeu. O cânone produz-se e reproduz-se incessantemente e, nesse processo, cria à sua volta subalternidades.

Dois compositores portugueses e a subalternidade

Como já foi dito, segundo Delgado, “As sinfonias de João Domingos Bomtempo, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça constituem um *corpus* de grande qualidade, que noutra país faria regularmente parte dos programas de concertos,

⁴ Este excerto, quase insultuoso, parece-me, foi-me enviado no convite para o lançamento do CD na Sociedade Portuguesa de Autores sem identificar o autor da tradução, nem a data da crítica.

seria estudado por especialistas e apreciado pelos melómanos. [...]” Em Portugal raramente se ouve, ninguém o estuda, poucos o conhecem. A maior parte das partituras não está editada ou é de difícil acesso; não há uma visão histórica do conjunto; algumas dessas obras não são tocadas em Lisboa há mais de 25 anos” (é o caso chocante das quatro sinfonias de Luís de Freitas Branco). Alexandre Delgado é um dos compositores e musicólogos portugueses que mais combate a ausência tanto interna como externa que tem caracterizado a música portuguesa. Esta questão tinha sido já abordada por Lopes-Graça na década de sessenta:

Certo e sabido: quando não se acham lamentavelmente inçadas de erros e confusões, são singularmente omissas ou parcíssimas no que respeita a Portugal as histórias da música saídas dos prelos estrangeiros. [...] Os estrangeiros desprezam ou desconhecem a música portuguesa. Prezam-na ou conhecem-na todavia mais os mesmos portugueses? Que temos feito nós para a dar a conhecer, para a proteger, para a valorizar aos nossos próprios olhos e aos dos estranhos? [Graça, 1973: 100].

Mas Delgado, na ânsia de valorizar as obras portuguesas que admira e considera importantes, permite por vezes que no seu discurso se infiltre o poder canónico. Na recensão crítica ao livro *A Sinfonia em Portugal* de 2001, o musicólogo Francesco Esposito escreve na *Revista Portuguesa de Musicologia* que

o recurso a frequentes referências a outras obras, autores ou tradições, para explicar o carácter das obras abordadas, expediente que talvez derive da origem radiofónica do texto mas que, na passagem à página escrita, se traduz por uma redundância de evocações genéricas que muitas vezes não ajudam a focalizar o valor e a individualidade das obras examinadas” (*idem*: 201).

A observação crítica de Esposito aponta uma característica da prosa de Delgado, mas a explicação que fornece para o facto – talvez a origem radiofónica do texto – não nos parece suficiente. Trata-se justamente da presença obsessiva do cânone, de certo modo inconsciente, por isso reveladora dos nossos mecanismos interiorizados, num discurso que pretende combater a subalternidade criada pela própria

construção canônica ao longo do tempo. Além disso constitui um discurso fechado, culto, no sentido de só poder ser decifrado por aqueles que, já pertencendo ao campo artístico em questão, poderão dispor de dados suficientes e assim captar o *name dropping* usado. Esposito refere alguns desses exemplos. Numa nota de rodapé, este autor refere-se ao texto de Delgado, na descrição da 2.^a Sinfonia de Bomtempo, mencionando um caráter “mais vincadamente pré-romântico, com alguns parentescos schubertianos” assim como “um calor e uma franqueza mais latinos, talvez uma grama mais de exuberância operática da obra. (*idem*: 201) A seguir, na descrição do primeiro andamento, sublinha a utilização da mesma tonalidade de *Don Giovanni* (*idem*: 51) e a sucessão de temas “que se vão brotando uns dos outros, um pouco à maneira de Schubert;” o segundo andamento, pelo contrário, “já aponta para o tipo de canzonetta mendelssohniana, nomeadamente o andamento lento da Sinfonia Italiana (*idem*: 54) embora “no centro do andamento [tenhamos] [...] uma melodia ondeante e arrebatada que nos faz pensar no Verdi da juventude! “(*idem*: 56) e ainda “no fim [...] um procedimento schubertiano ; o terceiro andamento é “um *Minueto* que já aponta mais para o *scherzo* beethoveniano” (*idem*:55) que nos propõe um momento de ‘*pathos*’ beethoveniano” e na instrumentação do trio, “um quê de alentejano (*idem*: 56); o final apresenta “uma graça impertinente, baléctica, ‘quase *offenbachiana*’ e na continuação do segundo tema contornos inconfundíveis de ópera italiana’ [*idem*: 57]. Sobre a 3.^a Sinfonia de Luís de Freitas Branco pode ler-se: A introdução [...] engana-nos duas vezes: as harmonias que fingem conduzir a um repouso brahmsiano, sofrem um desvio wagneriano, que evita o modo maior e impõe a melancolia do modo menor” [*idem*: 75]; [...] a orquestra acaba por se aglomerar numa dissonância que, tal como em Bruckner, parece o clímax de um parto difícil”. [*ibid.*] O 4.^o andamento é um *Allegro Vivace* que arranca com um fragor que lembra a música do checo Janacék”. (*idem*:76) [...] num tempo ligeiramente refreado, *Allegro*, somos levados numa cavalgada ofegante [...] que já anuncia Joly Braga Santos; “O tema frenético aparece com uma cintilância tchaikovskiana” [*ibid.*:77].

Nos comentários à 1.^a Sinfonia de Joly Braga Santos de novo se vislumbra o conceito de subalternidade: [...] é uma irrupção de precocidade: uma obra inacreditavelmente escrita por um compositor de 22 anos, que representa um meio termo entre o neoclassicismo britânico e o

neo-realismo de um Chostakovitch (então pouco conhecido em Portugal) [*idem*: 96]; [...] reminiscência indirecta de César Franck [*idem*: 99]; [...] com o tema martelado e sincopante das cordas a ser complementado pelo desenho beethoveniano pontuado dos sopros [*ibid.*].

Os exemplos citados demonstram como que um exacerbamento da latinidade sem o freio da disciplina centro-europeia. A escrita modal, associável aos sinfonistas ingleses –Vaughan Williams, William Walton – é utilizada numa linguagem desabrida e veemente sem qualquer espécie de contenção ou concisão” [*idem*: 102]. A pulsação binária e amável é bem diferente de um scherzo, mas a sua vivacidade também diverge da placidez dos intermezzos de Brahms [*idem*: 105]; [...] “um processo caro a Sibelius, um compositor que Joly Braga Santos muito admirava” [*Ibid.*]; À maneira de Mahler, é uma premonição do final da sinfonia [*idem*:110]; As harmonias de quartas e quintas e a matéria evanescente da orquestração evocam *La Mer* de Debussy [*idem*: 115]; O fascínio que tal música [dos marinheiros do Sul de Moçambique] exerceu sobre o compositor lembra o que o gamelão indonésio exerceu sobre Debussy, aquando da exposição Universal de Paris em 1889 [*idem*: 120]; Dir-se-á que Joly transporta para a orquestra –como Xenakis e Ligeti – experiências oriundas da música electrónica”. [*idem*: 121-122]; [...] o anseio expresso nos versos é o mesmo anseio da música, numa torrente melódica digna de Puccini [*idem*: 129]; A obra termina num pianíssimo etéreo, como que uma versão marinha da despedida de “A Canção da Terra” de Mahler [*idem*: 129].

Sobre Fernando Lopes-Graça pode ler-se: Lopes-Graça sugere um lirismo recatado que se diria bem português. Despertamos dessa divagação preambular com um tema cuja rispidez orgulhosa se diria bem castelhana [*idem*: 135]; [...] passamos então à secção B: uma melodia dos violinos lança-se em vagas reminiscências de Borodine ou de Rimski-Korsakov [*ibid.*]

Todos estes exemplos são demonstrativos de uma imaginação-do-centro (Santos, 1993). Querendo construir um discurso para elogiar e divulgar as sinfonias portuguesas “desprezadas pelos estrangeiros” e maltratadas pelos portugueses pelas razões que aponta, como vimos, Alexandre Delgado, ao usar na sua prosa referências permanentes ao discurso canónico hegemónico que está na base de tal “desprezo” e de tais “maus-tratos”, evidencia, neste livro sublinhe-se, uma forma de

subalternidade interiorizada no seu próprio discurso, uma dependência aguda dos valores do centro europeu, uma radical incapacidade de estabelecer ou construir um discurso autónomo sobre essa música, um discurso que não recorra sistematicamente à legitimação que se obtém através do cânone. Assim, a situação de subalternidade que afeta a música infiltra-se no discurso sobre a música e reproduz, nele próprio, a posição de inferioridade na qual se baseia a subalternidade. Inversamente a superioridade da música hegemónica é atestada e reafirmada pelas referências permanentes aos seus valores, aos compositores “com história”, aos casos exemplares.

No entanto, o livro publicado em 2007, *Luís de Freitas Branco*, da autoria de Alexandre Delgado, Ana Teles e Nuno Bettencourt Mendes, manifesta diferenças consideráveis em relação ao que vimos assinalando em *A sinfonia em Portugal* de 1999. Há uma menor impulsividade referencial e um esforço claro para constituir discursos mais autónomos sobre o compositor, tanto nos capítulos de Ana Teles e de Nuno Bettencourt Mendes, como no capítulo do próprio Alexandre Delgado. Constitui-se deste modo como uma das obras recentes que melhor permite vislumbrar uma mudança de paradigma discursivo e analítico.

Esta diferença mostra que a realidade não é fixa ou imutável e que nos agentes que constituem o campo musical – nós próprios em geral, compositores, musicólogos, músicos, críticos, responsáveis culturais ou diretores de instituições culturais – se verifica continuamente aquilo que Bourdieu designava como “luta cognitiva sobre o mundo” e que esta luta é uma atividade que me parece infundável.

As obras canónicas não o foram, pois, desde o início da sua existência e tornaram-se canónicas em resultado de um processo histórico de seleção. Bohlman afirma que “os textos canónicos não são simplesmente dados [...] seguem e dependem de processos de formação de cânones, de atos dinâmicos de disciplinas”. Para o autor, “estes atos tomam a forma de escolhas: incluir e excluir” (Bohlman, 1992: 203), e procedem por “vários passos distintos, porque as obras não adquirem um estatuto canónico sem adquirirem a medida de intemporalidade que só um processo temporal possa realizar”; além disso, a formação do cânone “depende de agentes, no mínimo aquele que canoniza e a audiência para a qual se cria o cânone. Não raro múltiplos agentes concorrem neste processo”. Ao contrário do que parecem temer os

defensores do cânone ocidental a sua crítica, a crítica da sua formação não implica a sua destruição ou qualquer consideração de menor valia dessas obras. Implica, sim, uma crítica à sua pretensão de universalidade e de exclusividade. Segundo Bohlman, “a musicologia é hoje mais inclusiva do que alguma vez tinha sido” e salienta que “o clássico e o contemporâneo, música perto de casa e música do Outro parecem igualmente dotadas de potencial canónico” e ainda refere “músicas cujos cânones temos ainda de reconhecer” (1992: 207). Para o autor “as vozes de novas músicas e novos cânones só podem produzir uma comunidade mais interessante se, de facto, o poder estiver distribuído com mais igualdade” (*ibid.*: 208).

Os breves apontamentos aqui enunciados e os exemplos a eles associados parecem demonstrar, por um lado, a eficácia analítica da análise dos discursos como uma forma importante de desmontar o aparelho ideológico constituído por toda uma mitologia formada em torno da história da música vista de acordo com o paradigma antigo e, por outro, de que forma esses dispositivos discursivos se infiltram mesmo em discursos que aparentemente pretendem contestar subalternidades, no caso, principalmente da música portuguesa, uma expressão artística ausente da maior parte das descrições dos vários tipos da música da tradição ocidental.

Referências Bibliográficas

- BERGERON, Katherine, e Bohlman, Philip V. (1996), *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1970), *La Reproduction*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. Ed. de Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- BOURDIEU, Pierre (1998a), *Meditações Pascalianas*. Oeiras: Celta Editora.
- BOURDIEU, Pierre (1998b), *O que Falar quer Dizer*. Oeiras: Difel.
- BRITO, Manuel Carlos de, e Cymbron, Luísa (1992), *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- DELGADO, Alexandre (2001), *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: IPAE RDP.
- DELGADO, Alexandre, Telles, Ana, e Mendes, Nuno Bettencourt (2007), *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho.

- ESPOSITO, Francesco (2002), "Alexandre Delgado, A Sinfonia em Portugal" in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9, 195-202.
- FOUCAULT, Michel (1980), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon. Brighton: Harvester Press.
- FOUCAULT, Michel (1994), *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*: Lisboa: Relógio d'Água.
- FOUCAULT, Michel (2005), *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.
- LOPES-GRACA, Fernando (1973), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. III Lisboa: Cosmos.
- LOPES-GRACA, Fernando (1989a), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. II. Lisboa: Caminho.
- LOPES-GRACA, Fernando (1989b), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. I. Lisboa: Caminho.
- NERY, Rui Vieira, e Castro, Paulo Ferreira de (1991), *História da Música*. Lisboa: Commissariado para a Europália 91; INCM.
- SAID, Edward W. (1972), "Michel Foucault", *Boundary 2*, 1 (1), URL: <http://www.jstor.org/stable/302044>.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (ed.) (1993a), *Portugal: um retrato singular*. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2006), *Uma Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento
- TARUSKIN, Richard (1997), *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press.

MÚSICA E EXPRESSÃO IDEOLÓGICA: A OBRA *BUCHENWALD* PARA PIANO SOLO DE EURICO TOMÁS DE LIMA (1908-1989)

Elisa Maria Maia da Silva Lessa
UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE MÚSICA

EURICO TOMÁS DE LIMA PERTENCE A UM GRUPO DE PERSONALIDADES INCONTORNÁVEIS DA VIDA MUSICAL PORTUENSE DO SÉCULO XX, onde se incluem também Luís Costa, Cláudio Carneiro, Óscar da Silva, Hernâni Torres e Joaquim de Freitas Gonçalves. Aluno do Conservatório Nacional em Lisboa, Eurico Tomás de Lima^[1] teve o privilégio de estudar com Luís de Freitas Branco e Vianna da Motta que, à frente desta instituição desde 1919, muito contribuíram para a transformação da mentalidade dos músicos profissionais portugueses face às novas correntes estético-musicais em curso na Europa (Vieira de Carvalho, 2006:14). Discípulo predileto de Vianna da Motta, Eurico Tomás de Lima terminou em 1929 o Curso Superior e de Virtuosidade em piano com *Distinção e Louvor*. Pianista virtuoso de craveira internacional e pedagogo com uma notável ação pedagógica em várias escolas do país obteve dois prémios de composição em concursos organizados pela Emissora Nacional de Radiodifusão – *Menção Honrosa nos Jogos Florais da Primavera*, em 1940, e *1.º Prémio Papoila de Ouro*, em 1941, apresentando duas canções para canto e piano com quadras populares.^[2]

¹ O espólio musical de Eurico Tomás de Lima foi doado à Universidade do Minho em 2002.

² “Caminho estreito de aldeia” – *Com calma e docemente – Vivo* (1940) e “Joguei às cartas contigo” – *Moderato* (1941).

O pianista-compositor foi um defensor do folclore nas suas manifestações genuínas e um músico empenhado na defesa dos valores universais de igualdade e fraternidade, demonstrando, ao longo da sua atividade artística, uma consciência cívica que várias vezes lhe valeu alguns dissabores. Eurico Tomás de Lima foi colega de Conservatório de Fernando Lopes Graça (1906-1994), figura marcante da música e da cultura portuguesa do século XX, músico dotado de uma visão própria do valor da música popular, combatendo de forma sistemática e incisiva o processo de folclorização encetado pelo Estado Novo. A identificação com o povo e a cultura portuguesa presente na obra musical e literária de Fernando Lopes Graça, foi também, o ideal de Eurico Tomás de Lima, autor de uma obra de cunho marcadamente nacionalista. Porém, enquanto Lopes Graça fez a sua opção pela Modernidade – antiromântica, por sinal, num itinerário musical modernista, liberto de qualquer sistema fechado de organização sonora, a linguagem musical de Eurico Tomás de Lima manteve-se, de um modo geral, apegada às convenções tonais. Tomando como ponto de partida para as suas obras na maioria das vezes o folclore, os elementos tradicionais que utilizou não provocaram o aparecimento de novas formas, nem renovaram a linguagem musical, tal como aconteceu em Lopes-Graça. É certo que conheceu e aplicou pontualmente as tendências modernas da época, escolhendo dissonâncias audaciosas, e assimilando alguns aspetos da técnica musical moderna, de que são exemplos a sua *Sonatina* composta em 1937 ou *Marcha* de 1944. A crítica jornalística, publicada por ocasião da estreia desta última obra pelo autor ao piano no Teatro Rivoli no Porto, refere que “A Marcha é de uma urdidura ultramoderna – ensaio atonal, para que se verifique que Thomaz de Lima anda “à la page” com os revolucionários”^[3]. Se, por um lado, é possível encontrar na obra de Eurico Tomás de Lima uma instabilidade tonal generalizada, tal como nas obras de, por exemplo, Óscar da Silva (1870-1958)^[4], o atonalismo vienense não encontrou eco no compositor (Ferreira, 2005: 33). Numa entrevista publicada em 1947, na revista *O Século – Rádio Mundial*, o

³ In Jornal de Notícias de 28 de junho de 1944, a propósito da estreia da obra pelo autor, no Festival de Arte no Teatro Rivoli do Porto, a 26 de junho desse ano. Universidade do Minho, Centro Documental Eurico Tomás de Lima.

⁴ Eurico Tomás de Lima incluiu com regularidade, nos seus recitais, obras de Óscar da Silva, quer em Portugal, quer nas digressões que realizou no Brasil, nos anos de 1949 e 1952.

compositor, questionado sobre o lugar que a música moderna deveria ocupar na rádio portuguesa, respondeu:

O primeiro – precisamente por ser a música do nosso século, isto é, a expressão verdadeira dos sentimentos viris e puros, e ir ao encontro das mais imediatas aspirações de um povo. A música moderna encontra, precisamente, a maior hostilidade e incompreensão num certo público que frequenta as salas de concertos por imposição da moda, por ser “chic” e de bom tom mostrar-se altamente “cultivado”, aplaudindo histericamente maestros – vedetas, cantores – prodígios e solistas endiabrados, em programas standartizados, arqui-tocados, teimosamente impostos pelos seus organizadores, até à saturação. É tempo de nos libertarmos da hegemonia das escolas italo-franco-germânicas. (Tomás de Lima, 1947: 14)

A rutura com a herança clássico-romântica não determinou, no entanto, a sua forma de compor. Nas obras para piano, Eurico Tomás de Lima explorou de forma magistral os recursos sonoros do instrumento, traduzindo uma conceção decisivamente pianística. Na orientação estética deste pianista-compositor encontramos ainda, de um modo geral, o culto das formas e linguagens tradicionais, com influências dos compositores neoclássicos do século XX e dos nacionalistas românticos.

59

.....
MÚSICA E EXPRESSÃO
IDEOLÓGICA:
A OBRA *BUCHENWALD*
PARA PIANO SOLO DE
EURICO TOMÁS DE LIMA
(1908-1989)
.....

Elisa Maria Maia
da Silva Lessa

Música e ideologia em Eurico Tomás de Lima

Contrariando a atitude passiva da grande maioria dos compositores da sua época, o compositor identificou-se e revelou, em diversas ocasiões, atitudes artísticas de contestação intelectual à orientação estética do Estado Novo. Atento e preocupado em levar a todos a arte musical, escreveu um texto na revista *Sol Nascente* de 15 de julho de 1937, intitulado “Porque não se organiza no Porto a «Hora de Arte» para os operários?” Em Lisboa, o pianista-compositor havia participado em dezenas de concertos integrados no espaço cultural fundado em 1922 pelo Maestro António Lacerda, que tinha como objetivo permitir o acesso à cultura musical dos trabalhadores lisboetas. Na entrevista concedida à revista *O Século – Rádio Mundial*, o compositor, referindo-se à função social da rádio, afirmou:

Não é com o fado, a pretensa canção nacional – que não é – mesmo que seja vestido com roupas afidalgadas; nem com “swings” ou “sambinhas que a rádio cumpre a sua função social e educativa. As nossas emissoras cultivam a sensualidade em música, e não a música com espiritualidade. Lamento imenso que a radiodifusão ainda não cumpra o papel cultural que já tinha o dever de desempenhar. A rádio é o agente de divulgação da música pura, desde que não se advinhem intuítos demagógicos, o que, então, nada feito. (Tomás de Lima, 1947:13)

Na mesma entrevista, Eurico Tomás de Lima sugere a criação, em cada estação emissora, de um conselho artístico totalmente independente face aos interesses comerciais e publicitários dos seus dirigentes. Consciente de que seria difícil para as estações particulares possuírem orquestras privadas, o que, na sua opinião, seria a situação ideal criando emprego para muitos músicos inativos, entendia que a este Conselho artístico competiria orientar a formação de um arquivo musical constituído por “programas sérios de obras comentadas”, com o objetivo de educar o rádio-ouvinte. Sobre o repertório, o pianista-compositor afirmou:

Ouvir Bach, mas também Hindemith; as sinfonias de Beethoven e as de Chostakovich; ouçam-se os “lieder” de Schubert e as melodias de Benjamim Britten. (*Idem*)

Na cidade do Porto, Eurico Tomás de Lima deu concertos organizados pela Sociedade de Música de Câmara fundada por Bernardo Valentim Moreira de Sá [1853-1924], com o intuito de divulgar a música contemporânea. Em Lisboa, as suas obras foram ouvidas na *Sociedade de concertos Sonata* fundada por Lopes-Graça em colaboração com Francine Benoît e outros músicos, cujo objetivo era dar a conhecer obras de música de câmara de compositores da primeira metade do século XX, com particular destaque para obras de compositores portugueses. O 28º concerto da *Sociedade de concertos Sonata*, organizado por Lopes-Graça a 2 de fevereiro de 1947, foi da responsabilidade de Eurico Tomás de Lima, que interpretou na ocasião algumas obras da sua autoria. Luís de Freitas Branco, autor da crítica musical no jornal *O Século*, escreveu:

O jovem pianista vive no Porto, onde conquistou uma situação de destaque. Durante alguns anos deixou de se fazer ouvir, em Lisboa, e, quando, há tempo, novamente se apresentou ao público da capital, essa apresentação ou antes, esse reaparecimento constituiu um tão grande êxito, que o Concerto anual de Eurico Tomás Lima se impôs como um dos mais ansiosamente esperados das nossas temporadas musicais.

Por sua vez Francine Benoît, no *Diário de Lisboa* de 13 de fevereiro escreveu também a sua crítica ao recital afirmando:

Este programa deu um bom quinhão à música portuguesa, apresentando pela primeira vez o pianista e compositor Eurico Thomaz de Lima que mostrou merecer este estímulo. Pelas datas se confirma a evolução do autor, brandamente enfronhado na linguagem Raveliana na Sonatina (1937), submetido na Marcha (1944) à influência mais acintosa de Prokofieff. O que mais nos agradou porém, foram as Danças Negras, mais marcantes na sua singeleza aparentada com os famosos «Negro Spiritual's».

Em abril, desse mesmo ano, o pianista viria a realizar novo concerto em Lisboa, desta vez no Teatro D. Maria II, interpretando obras de Liszt, Shostakovitch, Villa-Lobos e da sua autoria, entre outros compositores. Nos anos de 1947 a 1951, a *Sonata* funcionou como secção portuguesa da Sociedade Internacional de Música Contemporânea de Londres, integrando Eurico Tomás de Lima o rol dos seus membros. Alguns anos antes, em 1943, Lopes Graça tinha já comentado no prefácio do seu livro *Música e Músicos Modernos*, o isolamento de quem pretendia seguir, em Lisboa, os caminhos da música contemporânea. Como afirmou Teresa Cascudo (2002), Lopes Graça levou a cabo uma batalha pessoal a favor da música moderna a partir da década de 30, realizando conferências e redigindo crónicas jornalísticas sobre compositores e obras “modernas”, constituindo as suas intervenções um contributo valioso no domínio do pensamento estético relacionado com o modernismo e com a sua receção.

O pensamento político e ideológico de Eurico Tomás de Lima não o impediu, porém, de integrar, nos anos de 1940 a 1942, as *Missões Culturais do Secretariado da Propaganda Nacional* organizadas pelo ministro de Salazar, António Ferro. As *brigadas culturais*, como eram

denominadas, tinham a missão de levar às populações concertos de música erudita. Os jornais da época, referindo-se a estas iniciativas, enalteciam a ação de António Ferro:

O secretariado de propaganda nacional, tem desenvolvido grande atividade no capítulo da chamada política de espírito, distribuindo de Norte a Sul do país, pelas suas brigadas culturais, várias manifestações de arte, especialmente as artes teatral e musical. (*Democracia do Sul* de 22 de Abril de 1941. Universidade do Minho, Centro Documental Eurico Tomás de Lima).

Para Eurico Tomás de Lima, e outros músicos como Leonor Viana da Mota e Paulo Manso, esta iniciativa era uma oportunidade de trabalho e, sobretudo, uma experiência de enorme riqueza pelo contacto com as populações. No caso de Eurico Tomás de Lima, estes e outros recitais que deu ao longo da sua carreira como pianista em todo o país, permitiram-lhe conhecer o repertório musical tradicional local que iria influenciar a sua criação musical.

Em novembro de 1948, Fernando Lopes-Graça escreveu a Eurico Tomás de Lima perguntando-lhe se estaria interessado em aderir à projetada Federação Internacional dos Compositores e Musicólogos Progressistas. Mais tarde convidou-o para assistir ao Congresso dos compositores progressistas que iria ter lugar em Praga. Não foi possível até ao momento, encontrar dados que nos permitam afirmar ter Eurico Tomás de Lima respondido afirmativamente a estes convites.

Dotado de uma consciência cívica ativa, Eurico Tomás de Lima, sempre que lhe foi possível, associava-se a iniciativas políticas e culturais de resistência ao regime em Portugal. Nas comemorações do XV aniversário da *Associação Feminina Portuguesa para a Paz*, celebradas em maio de 1950, no “Clube Fenianos Portuense”, Eurico Tomás de Lima participou num Sarau de Poesia acompanhando ao piano Manuela Porto, que declamou poemas de José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca, João José Cochofel, entre outros autores. Na sessão anterior, a escritora Maria Lamas tinha proferido uma conferência intitulada “O Dilema da Paz e da Guerra”.

Possíveis articulações entre música e política

Para o compositor Luigi Nono (1924-1990), cada músico escolhe a sua própria atitude, sendo essa escolha de natureza política, pelo facto de ter repercussão no contexto da sociedade. Nestas escolhas, estão incluídas as respostas às três questões de Jean-Paul Sartre no campo da literatura e que, do mesmo modo, o compositor se interroga quando compõe: O que escrever / compor? Por que escrevemos / compomos? Para quem se escreve / compõe? (Cadieu, 1992: 14). Posição contrária defendem, por exemplo, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Boulez (1925), que afirmou não existir relação ente política e música. (Santos, 1974:57)

Segundo Alberto Ikeda (2001), a relação entre *música e política* consubstancia-se em duas vertentes básicas: uma mais ligada aos movimentos políticos organizados, muitas vezes sob forma de programas partidários, e outra como resultado de uma visão realista da sociedade.

No primeiro caso, é exemplo a presença da música em movimentos revolucionários ou movimentos políticos como o caso de Portugal e outros países, nos decénios de 1960 e 1970, em que a música cumpre um papel *funcional e instrumentalmente político*, integrando as ações políticas. Na segunda vertente, Ikeda refere a presença constante de músicas denunciadoras ou questionadoras das formas culturais quotidianas dos vários grupos humanos. Estas obras são *referencialmente políticas*, já que desligadas das ações políticas programáticas.

Nesta perspetiva pode-se afirmar ser *Buchenwald* para piano solo do compositor Eurico Thomaz de Lima um exemplo de concretização de uma obra referencialmente política. O compositor revela-nos as suas emoções, a sua indignação, o seu *protesto musical* como vem anotado na partitura, contra *Buchenwald*, um dos maiores campos de concentração nazi. Na folha de rosto, o compositor escreveu ainda: *Dor... Metralhadores...Morte!* O campo havia sido libertado em abril de 1945 e a obra foi escrita em Novembro desse ano, na cidade do Porto. De uma enorme expressividade dramática, o texto musical inicia-se com um andamento *Lento macabro* em pianíssimo no registo grave do teclado, seguindo-se uma parte central *Molto agitato ed com rabbia*, terminando com o tempo inicial, *Tempo I*, e o tema da dor e morte, novamente em pianíssimo. A primeira audição teve lugar a 30 de novembro de 1945,

num recital no “Clube Fenianos Portuense”, com o autor ao piano. No ano seguinte, corria o mês de dezembro de 1946, num recital também promovido pela Associação Feminina para a Paz, o pianista-compositor interpretou de novo *Buchenwald*. A segunda Guerra Mundial tinha terminado, mas os anos de angústia e terror não tinham caído no esquecimento. No Comércio do Porto, de 17 de dezembro desse ano, ficou registado o impacto da sua obra junto do público:

Esta composição, dum descritivo bem expressivo, dominou o auditório. Eurico Thomaz de Lima escreveu em música dolorosas páginas de angustiante tragédia, de desespero e dor. Os aplausos, quentes e prolongados, algo disseram da impressão causada do público.

Ao longo da sua carreira, o pianista-compositor incluiu várias vezes esta obra no programa dos seus recitais, facto que nem sempre era aceite pelos organizadores, que temiam represálias do regime. Segundo testemunho de Eurico Adolfo Tomás de Lima, filho do pianista-compositor, num dos recitais, foi pedido a Eurico Tomás de Lima que não interpretasse *Buchenwald*, porque na plateia se encontravam elementos afetos ao regime de Salazar. Eurico Tomás de Lima manteve o programa e tendo sido de tal maneira aplaudido, algumas pessoas levantaram-se e abandonaram de imediato a sala. Afonso (1998: 32). Como afirmou Vieira de Carvalho (1999: 180)

[...] o Poder em Portugal não impõe um dogmatismo estético como aconteceu na Alemanha. [...] Só quando a música aparecia relacionada com situações de onde se deduzia – ou podia deduzir-se – uma tomada de posição política ou ideológica é que o Poder reagia.

Buchenwald “incomodava” porque suscitava conotações políticas enquanto manifestação cultural antifascista. E, se no caso de Eurico Tomás de Lima, estas situações não impediram que interpretasse a sua obra, com Lopes-Graça a situação foi bem diferente tendo sido alvo de interdições constantes nos concertos da Emissora Nacional. Eurico Tomás de Lima manteve-se, no entanto, fiel às suas convicções políticas defendendo a democracia e contestando o regime de Salazar, participando em animadas tertúlias, como acontecia no Café da Brasileira, no Porto. Esta postura

veio a ter consequências nos anos 50, sendo particularmente significativo o facto de Eurico Tomás de Lima não ter lecionado em escolas do Estado, nomeadamente no Conservatório de Música do Porto, como seria de esperar face ao seu estatuto de pianista de craveira internacional. Só mais tarde, em 1972, Eurico Tomás de Lima viria a lecionar no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian, em Braga, tendo-se jubilado nesta escola em 1978.

Observando o percurso artístico de Eurico Tomás de Lima associado a alguns factos reveladores do seu pensamento político e intelectual, pode-se afirmar que, embora a sua posição política não tenha sido o elemento central das suas obras, o pianista-compositor deixou expresso em *Buchenwald* o elemento *engagé* e uma clara mensagem política.

Referências Bibliográficas

- AFONSO, Manuel Augusto Faria (1998) *Eurico Thomaz de Lima, uma vida pela Música*, Trabalho de Projecto, Cursos de Estudos Superiores Especializados, Universidade do Minho.
- CADIEU, Martine (1992) *A l'écoute des compositeurs*. Paris: Minerve.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1976) *A Música e a Luta Ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1999) *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CARVALHO, Mário Vieira de (2006) *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes Graça*. Porto: Campo das Letras.
- CASCUDO, Teresa (2002) "A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)", Dissertação de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2005) (Coord.) *Dez Compositores Portugueses*. Lisboa: D. Quixote.
- IKEDA ALBERTO T. (1995) "MÚSICA POLÍTICA: IMANÊNCIA DO SOCIAL", tese de doutoramento. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP)
- IKEDA, Alberto T. (2001) *Música, Política e Ideologia: algumas considerações, Actas do V Simpósio latino-Americano de Musicologia*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

- LOPES-GRAÇA, Fernando (1986) *Música e Músicos Modernos*. Lisboa: Caminho.
- MONTEIRO, Francisco José (2003) O aparecimento da vanguarda em Portugal: para um estudo da música portuguesa entre 1958 e 1965. *Revista Música, Psicologia e Educação*. Porto: Escola Superior de Educação do Porto, pp. 59-68.
- SACHS, Joel (1970) "Some Aspects of Musical Politics in Pre-Nazi Germany", *Perspectives of New Music*, Vol. 9, No. 1, pp. 74-95.
- SANTOS, Carles (1974) *Dossier musica y Política*. Barcelona: Anagrama.
- TOMÁS DE LIMA, Eurico (1945) Entrevista concedida a *O Século- Rádio Mundial*, nº 15 de 11 de abril.

ENTRE A APOLOGIA DO PODER REAL E AS ASPIRAÇÕES DA BURGUESIA: MANIFESTAÇÕES MUSICAIS EM TORNO DO NASCIMENTO DE D. MARIA TERESA, PRINCESA DA BEIRA (1793)

Cristina Fernandes

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O EVENTO DE MAIOR VULTO E IMPACTO MAIS DURADOURO QUE ASSINALOU EM 1793 AS COMEMORAÇÕES DO NASCIMENTO DA PRINCESA D. MARIA TERESA, primogénita do futuro Rei D. João VI e de D. Carlota Joaquina, foi a inauguração do Teatro de São Carlos. Mas para além deste acontecimento – cujas premissas históricas, culturais, sociais e ideológicas são bem mais complexas e foram já abordadas no passado por outros investigadores, com destaque para Mário Vieira de Carvalho (1993) e David Cranmer (1997) – este nascimento real foi objeto de algumas das mais sumptuosas celebrações da segunda metade do século XVIII, não só em Lisboa, mas também na província e nas colónias. A arte dos sons teve um papel preponderante na maioria delas, combinando uma espantosa variedade de géneros sacros e profanos, eruditos e populares, que nos permitem fazer uma síntese das principais práticas musicais em voga em Portugal nos finais de setecentos. A mesma burguesia em ascensão que financiou o São Carlos, “teatro de corte para a burguesia”, nas palavras de Mário Vieira de Carvalho (1993: 50), assumiu nestes festejos típicos do Antigo Regime e da apologia do poder real, um protagonismo pouco habitual no contexto português da época. No plano musical, este traduziu-se na tentativa de imitação e competição com modelos típicos da monarquia, mas também em propostas e soluções próprias.

67

.....
ENTRE A APOLOGIA
DO PODER REAL
E AS ASPIRAÇÕES
DA BURGUESIA:
MANIFESTAÇÕES MUSICAIS
EM TORNO DO NASCIMENTO
DE D. MARIA TERESA,
PRINCESA DA BEIRA (1793)
.....

Cristina Fernandes

Sendo impossível analisar em detalhe as numerosas iniciativas descritas em várias dezenas de folhetos impressos e relatos manuscritos coevos, na *Gazeta de Lisboa* e noutras fontes da época, o estudo centra-se no conjunto circunscrito dos casos mais relevantes: as comemorações organizadas pela própria Casa Real, as festividades promovidas pelo abastado negociante Anselmo da Cruz Sobral (também ele um dos financiadores do Teatro de São Carlos) e o faustoso Tríduo da Real Casa Pia do Castelo e as Festas na Real Praça do Comércio “oferecidas à cidade” por iniciativa do Intendente Geral da Polícia, Diogo Inácio de Pina Manique. Sempre que seja oportuno ou como forma de contextualização recorre-se também a outros exemplos complementares. Nas diferentes situações, os discursos musicais são claramente usados como estratégia de autolegitimação e ascensão social num quadro complexo, que combina a tradição herdada com aspetos mais cosmopolitas, o prestígio advindo da participação de elementos das estruturas musicais da corte ou da interpretação dos seus repertórios com as novas práticas de sociabilidade urbana emergentes na época, objeto de pertinentes análises da parte de autores como Maria Alexandre Lousada (1995), Rui Vieira Nery (2006, 2008) ou Vanda de Sá Martins (2008).

Como recorda Tim Blanning (2002: 5), o “poder depende tanto da percepção como da realidade”, pelo que tem de ser exercido e representado. As grandes efemérides da monarquia não ficavam confinadas à Casa Real ou às instituições eclesiásticas que dela dependiam diretamente como a Patriarcal e as diversas Capelas Reais. ^[1] A Casa Real, o Senado da Câmara e as autoridades eclesiásticas emitiam frequentemente documentos ou avisos com ordens para prestar homenagens solenes ou para festejar se o sucedido justificasse o júbilo, que depois eram comunicadas a outras instituições e à população em geral. ^[2] Assim, as exéquias ou os festejos a propósito de nascimentos e casamentos reais multiplicavam-se pelas várias províncias do reino, mobilizavam todos os segmentos da sociedade como participantes

¹ Sobre a estrutura, o funcionamento e a rede de instituições de música sacra de corte em Portugal na segunda metade de setecentos ver Cristina Fernandes (2010).

² Nas coleções de Avisos Régios do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa podem encontrar-se vários exemplos deste tipo de ordens, relativas a celebrações de nascimentos reais e outras efemérides da monarquia.

mais ou menos activos e comportavam no seu seio elementos sacros e profanos. Não eram manifestações espontâneas, mas um exercício organizado do poder cuidadosamente encenado e sistematizado, tendo por base um ritual com parâmetros conhecidos.

Os festejos na província e nas colónias, por ordem real, municipal ou eclesiástica, mas também por iniciativa individual, tinham habitualmente a duração de três dias (*Tríduo*) e incluíam luminárias, salvas, repiques, Missa, sermão, *Te Deum* e procissão. A estes elementos juntavam-se depois muitos outros conforme a ocasião e as posses dos agentes promotores, desde os cortejos com carros alegóricos ricamente adornados, fogo de artifício, eventos musicais e teatrais, touradas, cavalhadas, bailes e outros divertimentos informais. Convergiam assim múltiplas formas artísticas e culturais na linha da tradição da festa barroca. ^[3]

No âmbito dos ciclos de vida da monarquia foram sempre os primogénitos, como potenciais herdeiros do trono, a protagonizar as maiores celebrações. Nascida após sete anos de matrimónio estéril, a Princesa D. Maria Teresa foi motivo de uma onda imparável de festejos. Na *Gazeta de Lisboa* encontramos notícias relativas às comemorações em dezenas de localidades – do Porto ^[4] a Pernambuco e Cabo Verde,

³ Os estudos sobre a festa barroca constituem uma extensíssima bibliografia. A organização e caracterização dos seus atributos no século XVIII é realizada, por exemplo, nos trabalhos de Maria Eugénia Gomes (1985), Joaquim Alves (1988), António Lopes e Paulo Guinote (1992) e José Manuel Tendim (2000), dos quais extraímos alguns elementos para a contextualização do tema e pistas de análise. Sobre o papel da música nas festas públicas ver a tese de Vanda de Sá Martins Silva (2008: 19-46).

⁴ Sobre as comemorações do nascimento da Princesa D. Maria Teresa no Porto (em especial as promovidas pelo Senado da Câmara) ver Joaquim Alves (1988: 20-23). Entre as manifestações musicais citadas por este autor destaca-se o *Te Deum* a dois coros interpretado na Sé, bem como três noites de comédias e três óperas públicas. Documentos com referências à música são publicados em Apêndice como sucede com a *Conta dos muzicos que tocarão na praça de touros em Santo Ouvidio por ordem do Illustrissimo Sennado da Câmara* (Arquivo Histórico Municipal do Porto, *Livro dos Festejos*, nº 344 A, 246-247v). No cortejo, o “Carro do Globo” transportava cinco cantores, incluindo um Tiple (soprano infantil) e oito violinistas, um dos quais pertencia à prestigiada família Avondano (“João Baptista Abondano”). No “Carro do Chinos” é feita menção ao compositor António da Silva Leite que recebeu 12\$300 por escrever a música (Alves 2004: 59-60). Agradeço ao musicólogo Alberto Pacheco as cópias das reproduções originais destes documentos e de uma outra lista não publicada por J. Alves: *Conta dos dias que os Clarins e Timbaleiro e Clarinetes do Regimento de Chaves tem tocado na Praça dos Touros de Sto. Ouvidio por ordem do Illm. Senado da Camara* (Arquivo Histórico Municipal do Porto, *Livro dos Festejos*, nº

passando por Coimbra, Santarém, Guimarães, Braga, Vila Viçosa, Castelo de Vide, Setúbal, Portalegre, Vila Real, Viseu, Pinhel, Ponta Delgada e muitas outras. Estas eram organizadas por entidades públicas, eclesiásticas e particulares, e envolviam quase sempre um *Te Deum* e Missa cantada mas também comédias, óperas, cortejos alegóricos (onde eram frequentes os carros que transportavam músicos com os seus instrumentos), bailes, touradas e fogo de artifício.

Neste tipo de notícias dominam as descrições visuais, sendo a música referida de forma sumária e bastante rara a indicação dos autores das composições. Surgem, porém, exceções como a das festas em Pinhel, cujo Tríduo mandado celebrar pelo Bispo nos dias 7, 8 e 9 de Julho na Igreja dos Religiosos de Santo António incluiu “excelentes solfas da composição dos famosos Mestres Leal Monira [Moreira], e Luciano [Xavier dos Santos], tudo debaixo da direcção de hum dos mais peritos discípulos de João José Balde, Mestre de Capela da Sé da Guarda.” Para a execução, o prelado “mandou vir de Viseu, da Guarda, de Leiria, e de outras terras os melhores Professores de Música vocal e instrumental.”^[5] A adoção de repertório escrito por compositores ligados às Capelas Reais e ao Seminário da Patriarcal, como é o caso dos nomes citados, revela a preocupação em estar a par dos modelos da corte, o que de resto é claramente assumido no texto *Gazeta de Lisboa*, tanto no plano sacro como profano. Assim, nas noites de 10, 11 e 12 de Julho foram apresentadas comédias por “pessoas de bem, curiosas, e instruídas na Cidade, com tanta destreza e conhecimento da Arte, e tão grande asseio de vestidos e teatro [...] que unanimemente confessarão os inteligentes que se imitou muito os theatros públicos da Corte, enchendo-se os intervallos com várias Sonatas e entremezes muito engraçados.”^[6]

Além da *Gazeta de Lisboa*, a descrição destes eventos de natureza efémera era amiúde registada em folhetos impressos que procuravam perpetuar (geralmente de forma encomiástica) a sua memória no

344 A, fls. 259). Este último elenco inclui os instrumentistas Onoro Cardoso, Luís Gent. de Oliveira, José de São Bendº, António José de Melo, José Felis, João Carvalho (Clarins); Pantaleão Rodrigues e Manuel Rodrigues (Timbaleiros); José Joaquim e António Manuel (“Clarinetes de Chaves”).

⁵ *Gazeta de Lisboa*, 29 de Setembro de 1793 [2º Suplemento, Num. 39].

⁶ *Idem*.

tempo, mas também servir de propaganda às entidades promotoras.^[7] Panegíricos, elogios e sonetos alusivos eram também frequentemente dados à estampa. O minucioso relato de Inácio de Sousa e Menezes, publicado em 1793 sob o título *Memórias Históricas dos applausos com que a corte, e cidade de Lisboa celebrou o nascimento, e baptismo da Sereníssima Senhora Princesa da Beira*, constituiu o contributo mais significativo e mais detalhado acerca da extensão dos festejos em Lisboa nas suas várias dimensões. Apesar de conter mais informações em relação à música do que costuma suceder com este tipo de documentos, outras fontes (até há pouco tempo inéditas) como o *Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d'Ajuda depois que existe abi a Sancta Igreja Patriarchal desde o anno de 1792 athe 1816* da autoria do Beneficiado e Mestre de Cerimónias da Patriarcal Francisco Braga Lage,^[8] fornecem um precioso complemento sobre os modelos performativos na Capela Real e Patriarcal nesta ocasião, normalmente ausentes das descrições mais generalistas, centradas na dimensão visual e cénica e nos louvores ao poder instituído.

Ainda em 1792, Braga Lage (1817: 46) dá conta da visita de D. João e D. Carlota Joaquina a Mafra com o objetivo de render graças a Santo António e São Francisco pela “gravidação” da Princesa.^[9] Assistiram à Missa e ao *Te Deum* cantado pelos frades arrábidos e, depois do jantar, regressaram a Queluz. Pelo mesmo motivo, cantou-se a 15 de Outubro uma Missa Pontifical na Capela de Queluz e um *Te Deum* de

⁷ Na Biblioteca Nacional de Portugal guardam-se vários exemplares destes folhetos relativos a diferentes localidades: *Extractos dos festejos, com que o povo de Villa Viçosa celebrou o feliz nascimento da Augusta Princesa da Beira a Senhora D. Maria Tereza* (1793) Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens; [*Noticia das festas realizadas em Braga, durante o mês de Junho, de 1793, para celebrar o nascimento da Princesa da Beira, D. Maria Teresa*] (1793). Lisboa: na Typografia Nunesiana; *Relação do festejo publico executado na cidade de Ponta Delgada por ocasião do feliz nascimento da nossa Augusta Princeza da Beira* [1793?]. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira; *Relação das festas que se fizerão na cidade da Guarda por ocasião do Feliz nascimento da Serenissima Princeza da Beira* (1793). Lisboa: Na Typografia Nunesiana. A lista não é exaustiva.

⁸ Agradeço ao musicólogo António Jorge Marques o conhecimento desta preciosa fonte do Arquivo Distrital de Braga.

⁹ A antecipação do nascimento dos príncipes era também objeto de cerimónias em vários locais. Conforme documenta a *Gazeta de Lisboa* (1792, 1793) ainda antes de D. Carlota Joaquina ter dado à luz a Princesa Maria Teresa cantaram-se Missas e *Te Deum* em localidades como Torres Novas, Braga, Vila Viçosa, Coimbra, Valença do Minho, Pinhel, Vila Nova de Portimão, Évora, entre outras.

Ação de Graças da parte da tarde, com assistência dos fidalgos. Por seu turno, Menezes (1793: 9) refere que na Patriarcal, na Basílica de Santa Maria Maior, em todas as paróquias e comunidades seculares e regulares se fizeram Preces três dias sucessivos, as quais se repetiram em Janeiro.

A Princesa D. Maria Teresa nasceu às 6h45 do dia 29 de Abril de 1793. Segundo Braga Lage (1817: 68), às cinco horas da tarde o nascimento foi anunciado com um *Te Deum* na Capela Real e Patriarcal da Ajuda, cantado pelos “Musicos da Capella acompanhados de rabeções e instrumentos de vento durante vinte e sete minutos sendo de composição nova de Mestre João Cordeiro.” O Príncipe D. João assistiu “em Trono e SS. Altezas na Tribuna, estando na Igreja a corte” (idem: 68). Nos dias 4 e 5 de Maio prosseguiram as celebrações, sendo o baptizado no dia 6. Dia 4 houve “Vésperas de Muzica com rabeções” e no dia 5 “Missa e *Te Deum*, cantado pelos Muzicos da Capela acompanhado por rabeções, timbales e instrumentos de vento”. O Príncipe Regente foi assistir “à Missa referida em corte com todo o luzimento e esta foi de composição de João Cordeiro e o *Te Deum* de David Perez, sendo este último o mesmo que se cantou na aclamação da Rainha D. Maria I” (idem: 69v-70).

Encontramos aqui o registo de algumas práticas interpretativas e de composição musical típicas da corte de Lisboa no final do Antigo Regime, nomeadamente a criação de obras religiosas, e sobretudo do *Te Deum*, com uma instrumentação formada por cordas graves e sopros, muitas vezes também com órgão e percussão, em cerimónias formais “de corte” em que se proclamava ou glorificava o poder real, tradicionalmente associado às fanfarras de instrumentos de sopro. ^[10] Efectivamente, o *Te Deum* a oito vozes que Perez escreveu para a aclamação de D. Maria I corresponde a esse modelo já que não possui violinos nem violas ^[11]. A Missa de João Cordeiro da Silva composta para esta ocasião é muito provavelmente a que se encontra no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa com a designação *Messa a 5 Voci Due Soprani, Alto, Tenore, e Basso. Con Oboé, Flauti, Violoncelli, Corni, Trombe, Fagotti*,

¹⁰ Para um desenvolvimento mais detalhado desta temática ver Fernandes (2010: 455-462; 498-513).

¹¹ *Te Deum Laudamus Per il Felicissimo Giorno Del Aclamazione agli 13 de Majo de 1777 di David Perez*. Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, 165/82/D2.

Timpani, e Basso. Del Sigr. Giovanni Cordeiro S^a. L'anno 1793 ^[12]. Ainda que não seja um procedimento sistemático, o uso de obras com este género de instrumentações no anúncio de nascimentos reais verificava-se diversas vezes, o que remete para uma tradição específica. ^[13] As convocatórias aos músicos da Orquestra da Real Câmara que se guardam no Arquivo da Casa Real, na Torre do Tombo, confirmam o uso da instrumentação mencionada. ^[14]

No que diz respeito ao *Te Deum* de encerramento do Baptizado, este contava normalmente com uma orquestra completa como se pode constatar a partir do relato de Braga Lage e de composições como os *Te Deum* que Marcos Portugal dedicou a este tipo de cerimónias por ocasião do nascimento de vários Infantes nos finais do século XVIII e inícios do século XIX (Marques, 2009: 583-628). No entanto, no caso do Baptizado de D. Maria Teresa é provável que tenha sido interpretado o *Te Deum* a cinco vozes concertantes e orquestra, de José Joaquim dos Santos, já que data de 1793 e possui uma orquestração generosa, com

¹² Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, 206/6/E1.

¹³ Por exemplo por ocasião do nascimento da Infanta Maria Isabel, em 1797, houve “*Te Deum* de tarde na Capela de Queluz, com corte e tribuna”, sendo “a Missa e *Te Deum* de instrumentos, fagotes, rabecões e órgão e timbales” com música de João Cordeiro (Lage, 1817: 126). Quanto ao Baptismo, teve “*Te Deum* de instrumentos”, mas o mestre de cerimónias da Patriarcal não menciona o autor da música.

¹⁴ Na convocatória de 29 de Abril de 1793 pode ler-se: “Sua Magestade he Servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados, se achem hoje em que se conta 29 do Corrente Mez, pelas nove horas da manhaa, em a Santa Igreja Patriarchal para tocarem ao *Te Deum* que se hade cantar pelo Nascimento da princesa da Beira Nossa Sra., para o que lhe hirão seges na forma do costume”. Segue-se uma lista que inclui, agrupados dois a dois, os nomes de Fernando Biancardi e Saverio Pietragrua [violoncelistas], Francisco Xavier Bomtempo e João Heredia [oboístas], Joaquim Pedro Rodil e António Heredia [flautistas], Miguel Jordão [contrabaixista] e João Baptista Reispacker [timbaleiro], André Lenzi, Vicente Capellini, Epifanio Lo Forte e Antonio José Blayek [trompistas e/ou trompetistas], bem como o compositor João Cordeiro da Silva. Uma lista semelhante, mas que contempla também os fagotistas Nicolao Heredia e Paulo de Torres, encontra-se na convocatória de 2 de Maio: “Sua Magestade he Servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados, se achem Domingo em que se contam 5 do corrente Mez, pelas oito horas da manhaa, e no dia seis pelas duas horas da tarde, em a Santa Igreja Patriarchal em Ajuda, para tocarem na Missa, e *Te Deum* que se hade cantar nestes dias em a mesma Igreja; para o que lhe hirão seges na forma do costume”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, Cx. 3167.

flauta, oboés I e II, trompetes I e II, trompas I e II, violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixo e tímpanos ^[15].

A intervenção dos instrumentistas da Banda das Reais Cavalariças ^[16] e da antiga Charamela Real no início do Baptizado é também descrita por Menezes (1793: 18-20), que refere “um primeiro concerto” de “Clarins e Atabales” na Sala dos Tudescos, “armada com tapeçarias, cortinas de damasco carmesim, sanefas de veludo e guarnições de oiro.” No pátio entre a Capela e a Porta do Paço realizou-se um “segundo concerto de Clarins e Atabales” e no Átrio da Capela “o terceiro concerto que era de Atabales, Charamelas, e outros instrumentos, que desde antigos tempos da Monarchia concorreram sempre a celebrar semelhantes funções, e por isso se conservam.” O cronista acrescenta que “o Vulgo lhes chama *Bacchas*; e se pozeram neste lugar por nam caberem dentro, debaixo da Tribuna Real, conforme o Antigo costume da Capela.”

Como era habitual nas funções de Capela, ^[17] os Principais da Patriarcal distribuíam-se por duas Quadraturas, uma na Capela Mor, outra no Corpo da Igreja, existindo dois tronos à entrada de cada uma delas, “um para o Patriarca e outro para Suas Altezas” (idem: 22-24). Braga Lage (1817: 71v) conta ainda que a 1 de junho, o Príncipe D. João e D. Carlota foram ao Convento do Livramento oferecer a sua filha, tendo a deslocação proporcionado mais um “Te Deum de música” e no

¹⁵ Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, 193/75/D6.

¹⁶ Sobre a Banda Real da corte portuguesa no séc. XVIII ver Doderer (2003: 7-34) e Fernandes (2010: 345-353).

¹⁷ No *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, João Baptista de Castro especifica o significado das “funções de Capela” no tempo de D. João V, ou seja, os serviços litúrgicos com assistência pública do monarca na Patriarcal: “Naquelas [funções eclesiásticas] em que elle [o Rei] publicamente assistia, chamadas Capellas Patriarcaeas, que juntamente vem a ser funções da Capella Real, se faziam por hum de três modos: ou celebrando o Patriarca, ou assistindo somente, ou não assistindo, e de qualquer modo ocorrendo os dias determinados de Capella, sempre Sua Majestade descia a Ella, usando-se diversas formalidades nas cerimónias conforme os dias” (Castro 1763: 196). Ao longo da segunda metade do século XVIII, o cerimonial sofreu vários ajustes (alguns decorrentes das contingências logísticas motivadas pelas sucessivas mudanças de instalações da Patriarcal após o Terramoto de 1755), mas os modelos adotados no tempo de D. João V continuavam a ser um padrão de referência. No *Additamento ao Código da Santa Igreja de Lisboa e Progresso da Capella Real, ate o fim do anno de 1796* (códice manuscrito da Biblioteca da Ajuda), Manuel Teixeira de Torres faz a distinção entre “funções da Capela Patriarcal” e “funções da Basílica Patriarcal”, enumerando a distribuição das hierarquias eclesiásticas e dos cantores por cada uma delas.

dia 13 de junho fizeram o mesmo na Igreja de Santo António, tendo-se interpretado “Missa de Musica instrumental e *Te Deum*”.

A burguesia ascendente procurava colar-se ao aparelho estabelecido da representação artística até então característico da monarquia, incluindo o que se situa no domínio sacro. O modelo de celebrações do nascimento da Princesa D. Maria Teresa promovido pelo negociante Anselmo da Cruz Sobral, também descrito por Souza Menezes, é bem ilustrativo desse facto, seguindo os procedimentos que normalmente tinham lugar na corte, tanto no plano sagrado como profano. Assim, na função religiosa que promoveu na Igreja de Santa Isabel foram dispostos dois grandes coretos, um de cada lado, para a música, da qual fazia parte um *Te Deum* composto propositadamente para esta função por António Leal Moreira. A Missa a dois coros e duas orquestras, precedida de uma Sinfonia, da autoria deste compositor e com data de 1793, que se guarda na Biblioteca da Ajuda, foi provavelmente escrita para esta ocasião.^[18] A Igreja foi ricamente decorada, os bancos cobertos de damasco para os convidados e as quatro tribunas da Capela Mor ocupadas pelas senhoras da “primeira graduação”.

António Leal Moreira, Mestre do Seminário da Patriarcal e primeiro diretor do São Carlos, foi também o autor da Serenata *Il Natale Augusto*,^[19] para a qual Anselmo da Cruz Sobral convidou a Corte, depois de armadas dozes casas do seu Palácio com ornamentos próprios (Menezes 1793: 62-63; 66). Esta constitui uma das poucas ocasiões nas quais Luísa Todí cantou em Lisboa (Moreau 2002: 69-74), apresentando-se em conjunto com cantores da Real Capela Patriarcal – Valeriano Violani (soprano), Francesco Angellelli (contralto), Giuseppe Forlivesi (tenor), Ansano Ferracuti (contralto) e António Puzzi (baixo) – e superando assim a tradição dos elencos inteiramente masculinos que vigorava nos teatros de corte.^[20]

¹⁸ *Originale di António Leal Moreira 1793. Missa a due orchestre* [e dois coros], Biblioteca da Ajuda, Cód. Mus. 44-XV-69.

¹⁹ Uma cópia manuscrita da partitura da Serenata *Il Natale Augusto*, guarda-se na Biblioteca Nacional de Portugal, CN 165 e CN 166 (2 vols.), assim como alguns exemplares do libreto de Gaetano Martinelli (M. 1042 P.; M 1555 P; T.S.C. 143 P.).

²⁰ Mário Moreau e outros autores têm atribuído a proibição da atuação de mulheres nos espetáculos líricos ou declamados de Lisboa à rainha D. Maria I mas a questão é mais complexa e tem antecedentes. A ausência de mulheres nos palcos de corte remonta ao tempo de D. João V, seguindo-se assim a prática em voga em Roma, como sucedeu com

Em vez do modelos sacros e de corte, Joaquim Pedro Quintela, Negociante da Praça de Lisboa e Fidalgo da Casa Real, preferiu escolher como demonstração festiva pelo nascimento da Princesa a música instrumental, prática mais próxima das tendências da esfera pública emergente na Europa Iluminista, ainda que aqui a sua função e pretexto continuasse a ser o louvor da monarquia e não uma manifestação musical autónoma. Segundo Menezes, defronte do seu Palácio na Rua do Alecrim havia “um grande Terreiro quadrado, em cujo meio mandou o mesmo Senhor levantar uma Casa Chinezca para servir à Música (...) todas as janelas estavam ocupadas de Senhoras e “o terreiro cheio de povo assejado e luzido ouvindo a bela orchestra, que com variedade e gosto estava tocando na casa descripta.”

Luísa Todi actuou também no faustoso Tríduo da Real Casa Pia do Castelo organizado pelo Intendente Pina Manique, onde se conjugaram todos os elementos da festa civil e religiosa. Nesta celebração em honra do nascimento da Princesa D. Maria Teresa encontramos também uma sùmula das diferentes práticas musicais da época e uma clara estratégia de afirmação social, que conjugava a tradição com os aspetos mais cosmopolitas, o prestígio advindo da participação de elementos das estruturas musicais da corte e as novas práticas de sociabilidade urbana. O Intendente conseguiu que os Músicos da Banda Real solenizassem a função e que na Casa Pia do Castelo se imitassem espaços das residências reais como a Sala das Serenatas (divisão nobre dos Paços da Ajuda e de Queluz reservada a este género musical e a concertos de câmara). Segundo Menezes (1793: 94), na escadaria havia música dos Regimentos e “no alto da mesma [escada] se via a primeira sala, e nella crescia a grandeza que se ostentava em toda a escada com quatro ternos de Timbaleiros, e sua própria Musica; vestidos com as

vários outros domínios da música e da cultura em Portugal na época. A exclusão de cantoras das representações nos teatros reais permaneceu no reinado de D. José, incluindo a efêmera Ópera do Tejo e os teatros da Ajuda, Queluz e Salvaterra. Nesta época as mulheres atuavam nos teatros públicos mas o escândalo motivado pela ligação amorosa entre a soprano Anna Zamperini e o filho do Marquês de Pombal levou a que este ordenasse à cantora que abandonasse a capital portuguesa. Este episódio coincide com a extinção da *Sociedade para a Subsistência dos Theatros Públicos* e marca o início de um hiato de cerca de sete anos nas representações de ópera nos teatros públicos de Lisboa (Brito, 1989: 93-94). Recorde-se também que a interdição das mulheres não vigorava nos teatros do Porto, nos quais Luísa Todi chegou a cantar.

fardas ricas, de pano encarnado, e agaloadas de oiro; e vindos por Mercê muito particular; pois nam tocam nem servem se nam em funções da Capela e Caza Real”.

O Tríduo decorreu nos dias 14, 15 e 16 de Abril, incluindo, entre muitos outros objetivos, “dar esmolos a todos os pobres desta Corte; em dotar e cazar Orfans; e em juntar os Príncipes da Igreja, os Grandes da Corte, os Maiores da Religiam, e do Povo, com todos os mais, que tem servido a Pátria em Açam de Graças a Deos Nosso Senhor pelo felicíssimo parto da Sereníssima Princesa do Brazil” (Meneses 1793: 100). O *Te Deum* teve grande número de instrumentos e vozes, sendo com “música nova que o Senhor Intendente mandou vir de Roma para esta mesma função; como também a que servio ao divertimento da noite, e às Missas dos dois seguintes dias” (idem: 103).

Ao som de “uma preciosa Symphonia”, passou-se depois à sala da Serenata para ouvir a Oratória *La Preghiera Exaudita*, com libreto de Joam Gerardo de Rossi (director em Roma da Academia Portuguesa de Belas Artes) e música de Joam [Giovanni] Cavi (mestre de capela na Real Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma). A interpretação foi de Luísa Todi ^[21] e dos cantores da Real Capela Patriarcal Giovanni Gelati (soprano), Giuseppe Capranica (soprano), Giuseppe Martini (contralto), Giuseppe Forlivezzi e Antonio Puzzi. Tendo em conta as restrições à atuação das mulheres nos teatros de corte e nos teatros públicos, nas quais o próprio Pina Manique exercia grande controlo, não é claro se a participação de Luísa Todi representa um sinal de abertura ou se a sua condição de celebridade nos maiores teatros da Europa lhe permitiu ter um estatuto de exceção capaz de ultrapassar os preconceitos de género que ainda vigoravam no conservador meio português.

²¹ O comentário do cronista ao desempenho de Luísa Todi centra-se mais no prestígio que o seu talento e a sua fama internacional poderiam trazer a tal função do que na interpretação propriamente dita e nas suas qualidades ou características vocais: “Logrou particular attençam a Senhora Todi; a qual sendo natural de Lisboa, dotada pela natureza de um dom de cantar admirável, passou aos Paizes Estrangeiros, aonde se adiantou e aperfeiçoou n’aquella prenda: os grandes progressos que lá fazia, obrigavam a Fama a fomentar na Pátria a mais viva saudade d’aquella Celebre Portugueza; athé que finalmente voltou a esta Cidade, cantou nesta funçam, e satisfez completamente aos grandes dezejjos, e maiores empenhos que havia de a ouvir” (Menezes, 1793: 103).

O relato de Menezes e a *Gazeta de Lisboa* indicam ainda que no final do primeiro ato da Oratória “tocou Mr. Marechal no Piano forte uma bella Sonata, que sua Madame acompanhou na Harpa” e enquanto se dirigiam ao banquete, interpretou “a Muzica uma escolhida marcha”. Pedro Anselmo Marchal, compositor, instrumentista de tecla e editor de música ^[22] e a sua mulher, harpista, actuaram em vários concertos públicos em Lisboa nesta época, uma prática que tinha ainda pouca afirmação em Portugal em comparação com outros centros europeus mas que começava a ganhar cada vez mais terreno em simultâneo com a emergência do mercado no âmbito da edição e comercialização de partituras e instrumentos. ^[23] Tinham-se apresentado também na própria corte em Dezembro de 1789 e em Maio de 1790 a troco de um generoso *cachet* (192\$000). ^[24]

No fim da ceia da Casa Pia do Castelo, os convidados voltaram à Sala da Serenata, “princiando a Musica a tocar um gracioso Minuete”. No segundo dia do Triduo celebrou-se Missa Pontifical e Votiva de Nossa Senhora, cantada por “dois completos Coros de Musica, mandada compor e vir de Roma”; depois do jantar, tomou-se café na sala da Serenata e procedeu-se a um passeio no bosque, “aonde estava tocando a Musica de dois Regimentos” e no regresso à “Sala das Serenatas” foram recitadas obras poéticas (Menezes: 106).

A *Memória Histórica* de Sousa e Menezes (1793: 126) descreve ainda as “Festas na Real Praça do Comércio, também organizadas e oferecidas à Cidade por Pina Manique. Tiveram lugar a 11 de Agosto e compreenderam grandes arquiteturas efémeras, carros triunfais e 27 danças folclóricas, dezanove de homens e oito de mulheres, nas quais participaram ao todo 312 pessoas. Estas danças “consistiam em certas voltas, meneyos e tregeitos, ao som e compasso de tambor, gayta de foles, pífaros, frautas, pandeiros, castanholas, e também suas violas e

²² Acerca da atividade de Pedro Anselmo Marechal como editor musical ver Albuquerque (2006: 114-118).

²³ O emergir dos concertos públicos em Lisboa foi estudado por Manuel Carlos de Brito (1989a: 167-187) e Vanda de Sá Martins (2008: 127-178). Ver também Lousada (1998: 129-160). Acerca da emergência do mercado musical em Portugal ver Martins (2008: 329-353).

²⁴ A nota de despesa relativa e este último concerto (realizado a 24 de maio de 1790) refere também um “espanhol que vem tocar rabeça e a sua mulher saltério”, além de “Mr. Marechal (pianoforte) e a sua mulher que vem tocar Arpa”. O total dos músicos recebeu ao todo 384\$000 reis. Arquivo da Casa Real, na Torre do Tombo, Cx. 3157.

rebecas”. É elogiada a sua dificuldade e a muita prática necessária para as executar, bem como a “novidade destes feitos na Corte.”

Depois de ter sido o motor do mosaico multiforme de atividades na Casa Pia do Castelo (incorporando práticas da corte, da nobreza e da burguesia urbana), Pina Manique procurava impressionar com igual ou maior pujança toda a população da cidade. Entre as estratégias usadas, contou ainda com o impacto de esplendorosas exibições de fogo de artifício, caracterizadas em pormenor em fontes da época como a *Descrição da continuação das festas e do grande fogo de artifício pelo feliz nascimento da Sereníssima Princesa da Beira*, folheto impresso em 1793 na Oficina de Simão Thadeu Ferreira, e estudadas modernamente por autores como Ana Paula Rebelo Correia (2000: 131-138). Algumas das deslumbrantes máquinas pirotécnicas ficaram imortalizadas nas belas gravuras de João Caetano Rivara, reproduzidas no catálogo da exposição *Arte Efêmera em Portugal*, realizada na Fundação Gulbenkian em 2001. Destaca-se o “soberbo e elegante edifício de duas ordens de Architectura, Jonica e Dorica”, cujo pórtico estava decorado com o retrato da Rainha e dos Príncipes, e a “fortaleza de Architectura Gotica” edificada no Castelo de São Jorge elogiada na *Gazeta de Lisboa* pela ornamentação de figuras alegóricas e pela “imensidade de luzes, que oferecia a toda a cidade huma bela perspectiva, a qual rematava em cada noite por um copioso e vistuosíssimo fogo de ar”.

Na época em que se dá uma importante viragem na situação da burguesia portuguesa – no início da década de 1790, pela primeira vez o número de negociantes nacionais ultrapassa os estrangeiros – as novas classes em ascensão procuram a autolegitimação a partir da apropriação de códigos estéticos e modelos simbólicos conservadores, típicos do Absolutismo monárquico. Ao mesmo tempo, também não permanecem totalmente alheias às tendências mais cosmopolitas, ligadas à condição da burguesia nos países do centro da Europa com uma maior afirmação do espaço público através de cruzamentos aparentemente contraditórios entre modelos de comunicação diversos, que englobam desde a monumentalidade do cerimonial religioso e áulico e das grandes celebrações públicas à prática instrumental em concertos e salões domésticos, passando pela exibição estilizada de danças de carácter e pela prática da dança social. Como nota Rui Vieira Nery (2006: 20a), ao contrário do que a historiografia tradicional defendeu durante muito

tempo, o Portugal setecentista não representa “um fenómeno arcaico de inexistência de práticas de sociabilidade modernas típicas das sociedades urbanas do resto da Europa em finais do Antigo Regime” nem “um fracasso simples do ‘projecto iluminista’ da burguesia.” O que se verifica é “um reprocessamento local dessas práticas e desse projecto, ao sabor de uma formação social e ideológica específica da realidade luso-brasileira, em cujo seio têm lugar negociações, compromissos e sínteses inter-classicistas complexos que se vão traduzindo em projectos estéticos também eles híbridos”.

Como representante dos interesses socioeconómicos da burguesia e ao mesmo tempo defensor dos princípios em que se fundava o poder vigente, o próprio Pina Manique é um exemplo dessa contradição. Através de uma série de iniciativas que levou a cabo desde a fundação da Casa Pia, aproveitava para mostrar a instituição como prova dos benefícios da monarquia e resultado do exercício do poder absoluto (Norton, 2004: 50). Ao mesmo tempo, a exaltação dos “merecimentos” da realeza, revertia em favor do seu prestígio pessoal como Intendente. Executante ativo do despotismo iluminado, surpreendeu paralelamente pelo progresso das ideias e pelo lançamento de iniciativas de carácter científico e cultural, de que é exemplo a fundação do Teatro de São Carlos, o envio de alunos da Casa Pia como bolseiros para Roma a fim de estudarem pintura e escultura e de praticantes de medicina para Copenhaga e Edimburgo no intuito de aperfeiçoarem as técnicas de obstetrícia e cirurgia (Norton, 2004: 97). A extrema variedade e a magnificência das manifestações musicais como discurso de poder e instrumento de propaganda em torno do nascimento da princesa D. Maria Teresa é também um testemunho dessa ambivalência ao mesmo tempo que mostra a capacidade de adaptação e reinvenção de uma sociedade em transformação.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Maria João Durães (2006). *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (1988). A Festa Barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII. *Revista da Faculdade de Letras. História*, nº5, 9-68.
- BLANNING, Tim (2002). *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*. Oxford: Oxford University Press.
- BRITO, Manuel Carlos de (1989). *Opera in Portugal in Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRITO, Manuel Carlos de (1989 a). Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII. In *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1993). “Pensar é morrer” ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CASTRO, João Baptista de (1763). *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo (2000). “Fogos de artifício e artificios de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efêmera das artes efêmeras”. In José Castel-Branco Pereira (coord.) *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 101-149.
- CRANMER, David (1997). *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Dissertação de Doutoramento em Musicologia, University of London.
- DODERER, Gerhard (2003). A constituição da Banda Real na Corte Joanina 1721-24. *Revista Portuguesa de Musicologia* nº13, 7-34.
- FERNANDES, Cristina (2010). *O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Dissertação de Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora.
- GAZETA DE LISBOA (1793), Lisboa: Regia Officina Typographica.
- GOMES, Maria Eugénia Reis (1985). *Contribuições para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa.
- LAGE, Francisco José Braga (1817). *Diário Histórico e Litúrgico das Funções que se tem feito na Real Capela de N. Senhora d’Ajuda depois que existe ahí a Sancta Igreja Patriarcal desde o anno de 1792 até 1816. Para lembrança de Francisco Jozé Braga Lage, Beneficiado e Primeiro Mestre de Cerimónias da Real Capela da Sancta Igreja*

- Patriarchal. Tomo Terceiro*. Lisboa 1817, Arquivo Distrital de Braga, Ms. 692 [Manuscrito].
- LOPES, António e Paulo GUINOTE (1992). Os tempos da festa: elementos para uma definição, caracterização e calendário da festa na primeira metade do século XVIII. In Maria Helena Carvalho dos Santos (ed.), *A Festa* (Vol. I), Actas do VIII Congresso Internacional “A Festa”. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 365-389.
- LOUSADA, Maria Alexandre (1995). *Espaços de Sociabilidade em Lisboa, Finais do Século XVIII a 1834*. Dissertação de Doutoramento em Geografia Humana, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- LOUSADA, Maria Alexandre (1998). Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834. *Penélope* n.ºs 19-20, 129-160.
- MARQUES, António Jorge (2009). *A Obra Religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): Catálogo Temático, Crítica de Fontes e de Texto, Proposta de Cronologia*. Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- MENEZES, Ignacio de Souza e (1793). *Memorias Historicas dos Applausos, com que a Corte, e Cidade de Lisboa celebrou o Nascimento, e Baptismo da Serenissima Senhora Princeza da Beira* (...). Lisboa: Jozé de Aquino Bulhoens.
- MOREAU, Mário (2002). *Luísa Todí (1743-1833)*, edição comemorativa do 250º aniversário do nascimento [reedição ampliada do capítulo publicado pelo mesmo autor no 1º volume de *Cantores de Ópera Portugueses*, Bertrand, 1981]. Lisboa: Hugin.
- NERY, Rui Vieira (2006). Espaço Sagrado e Espaço Profano na Musica Luso-Brasileira do Século XVIII. *Revista Musica*, Vol. 11, 11-28.
- NORTON, José (2004). *Pina Manique, fundador da Casa Pia de Lisboa*. Lisboa: Bertrand, 2004.
- SILVA, Vanda de Sá Martins (2008). *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora.
- TENDIM, José Manuel (2000). “O Triunfo da Festa Barroca. A troca das Princesas”. In José Castel-Branco Pereira (coord.) *Arte Efêmera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 174-215.

MUSICA EST SCIENTIA DIVINA: ESCOLÁSTICA, RETÓRICA E APOLOGÉTICA NOS TRATADOS DE TEORIA MUSICAL EM FINAIS DO ANTIGO REGIME. A ESCOLA DE CANTO DE ORGAÕ DE CAETANO DE MELLO DE JESUS (BAÍA, 1759)

Mariana Portas de Freitas
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

EM 1759 A CIDADE DE SALVADOR, na Baía de Todos os Santos, era ainda o centro vital da colónia do Brasil, onde se concentrava quase todo o fausto e riqueza da colónia. Tendo já os dias contados como capital do vice-reino – que em 1763 se transferia para o Rio de Janeiro –, Salvador ocultava esse início de decadência com uma vida social, cultural e religiosa brilhante, procurando ombrear com a metrópole (Castro, 1967).

Desde a primeira metade do século XVIII a Baía mantinha-se, com efeito, embora não já por muito tempo, como a capitania-geral com a maior relevância demográfica, política e administrativa. Salvador era não apenas a capital da maior província brasileira exportadora de açúcar, mas também a sede da administração colonial de todo o território brasileiro. Estava-se ainda numa fase de elevada produção açucareira, embora o Brasil já tivesse perdido a liderança na exportação desta matéria-prima, em face da concorrência das Antilhas francesas, inglesas e outras regiões. Ao mesmo tempo, o ciclo do ouro ia já avançado, o que implicava a deslocação do centro político e económico do Brasil para o sul. Em consequência, Salvador da Baía só iria manter o estatuto de primeira cidade do Brasil até 1763: a partir desta data, a cidade do Rio de Janeiro, então mais pequena e menos rica, tomava a dianteira (Marques, 1983: 373-4). Na balança das receitas coloniais, a extração de ouro e diamantes ia pesando cada vez mais em relação à

produção açucareira, o que justificava que o vice-rei deslocasse a base das suas operações para Sul. O declínio da economia do açúcar, por um lado, e o crescente surto das capitanias do Sul em torno do Rio de Janeiro, por outro, justificavam a marcha histórica do Brasil para o Sul. A exploração aurífera em Minas Gerais levou a um melhor aproveitamento das riquezas do *interior*, fazendo nascer uma estrada em que, de Vila Rica para o Rio de Janeiro, passava o minério que depois era transportado para a Europa. Não admira, portanto, que Salvador da Baía tivesse então os dias contados como capital brasileira, ainda que escondesse esse início de decadência com uma vida social, cultural e religiosa brilhante (Castro, 1967, *ibidem*). Os governadores e os mais importantes magistrados do Brasil viviam na cidade, onde as festas eram sumptuosas e “faziam esquecer as de Lisboa”, segundo relatos da época. As muitas dezenas de igrejas e capelas que se erguiam na cidade do Salvador e terras vizinhas mantinham o fausto religioso da “terra mais portuguesa do Brasil” (*ibidem*).

Culturalmente a Baía procurava ombrear com a Metrópole: além de ser a terra do Brasil que mais estudantes enviava para Coimbra, mantinha tradições culturais que a notabilizavam: em 1724 ali se fundou a Academia dos Esquecidos – os seus membros não tinham sido lembrados quando da fundação da Academia Real da História Portuguesa – e trinta e cinco anos mais tarde, de vida efêmera também, a Academia dos Renascidos (Castro, *ibidem*). Também do ponto de vista eclesiástico o seu papel era proeminente: Salvador manteve-se até finais do século XVIII como a sede do único arcebispado do Brasil, chefiado por um Arcebispo Primaz, e com muitas novas dioceses a serem criadas no Brasil sob a sua direta dependência hierárquica (Marques 1983, *ibidem*).

Segundo um relato da época, de José António Caldas (*Notícia Geral de toda esta Capitania da Bahia*, 1759), a cidade de Salvador contava então com 9 freguesias, 7.000 fogos habitacionais e 45.000 habitantes, sendo circundada nos arredores por inúmeras fazendas onde predominavam as culturas do açúcar e do tabaco (*ibidem*). E toda uma rica tradição literária, poética e historiográfica vinha-se consolidando desde os séculos anteriores em Salvador da Baía.^[1]

¹ Já patente na primeira *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador (1627). No século seguinte, o *Peregrino da América* de N. Marques Pereira (1725), viria a ser uma das primeiras



Figura 1 – Vista do centro histórico de Salvador da Baía

Por outro lado, a organização colonial e a situação geográfica da Baía faziam com que o tráfego marítimo se mantivesse particularmente intenso entre Lisboa e Salvador, porventura até mais intenso, em dado momento, do que entre a Baía e outras capitanias do território. Neste contexto, o desenvolvimento urbano tendia a replicar os modelos e instituições do Antigo Regime existentes na metrópole, com as hierarquias sociais encabeçadas pelo vice-rei, a nobreza, a arquidiocese, as instituições eclesiásticas, entre as quais o colégio da Companhia de Jesus e de outras ordens religiosas. E todo este ambiente favorecia também o florescimento das artes (Marques, 1983: 408). Tudo isto criava as condições para que, em pleno contexto colonial, um eclesiástico

narrativas alegóricas sobre o Brasil; numa linha historiográfica mais rigorosa, assinala-se a *História da América Portuguesa*, de S. Rocha Pita (1730), promovida pela Academia dos Esquecidos. A tradição literária baiana vinha sendo marcada desde o século XVII por figuras como Gregório de Matos, o “Boca do Inferno”, entre outros, não podendo deixar de se referir também a influência da eloquente prosa barroca do padre Antônio Vieira, nas suas Cartas e Sermões. Na segunda metade de setecentos, um marco literário seria o poema épico *O Caramuru*, de Frei J. Santa Rita Durão (1781), que narra o descobrimento da Baía por Diogo Álvares Correia e o estabelecimento da colônia. A obra traduz o sentimento de decadência e abandono sentidos nos meios culturais baianos, desde a mudança dos vice-reis para o Rio de Janeiro em 1763.

como o padre Caetano de Mello de Jesus dispusesse dos meios necessários para adquirir, não só uma erudição teórica acima da média, como uma atualização considerável em face dos seus colegas músicos e mestres de capela do Reino e da Península Ibérica (Freitas, 2008). É assim que vamos encontrar o padre Caetano, músico, provavelmente compositor, e mestre de capela da Catedral de Salvador, entre 1734 e pelo menos 1760.

Procurando esboçar o contexto sociocultural em que se movia o padre Caetano, diremos naturalmente que ele actuava num contexto eclesiástico, litúrgico, no seio do qual a música – arte imprescindível tanto à expressão religiosa como à difusão do discurso social, político e religioso – sofrera entretanto uma evolução estilística considerável. A conceção harmónica triádica, a música concertante, bem como o baixo cifrado e a harmonia, enquanto técnicas de acompanhamento ao teclado, são aspectos do idioma musical já então generalizado, desde inícios do século XVIII, e certamente conhecido e praticado pelo mestre de capela baiano. Tal não impedia, porém, que o cantochão litúrgico e o canto de órgão, ou polifonia em “estilo antigo”, continuassem a ser os elementos largamente predominantes numa vida musical ainda muito centrada nas cerimónias religiosas das igrejas, catedrais e capelas musicais (Nery, 1998: XIII-XIV). Pelo exposto, podemos afirmar que neste contexto era particularmente marcada a bipolaridade entre práticas e representações – entre as práticas musicais do século XVIII, onde coexistiam o “estilo antigo” e o “estilo moderno” no seio da música sacra, e as representações de um pano de fundo teórico que se mantinha tendencialmente idêntico ao dos séculos XVI e XVII: um panorama de teoria musical baseado na solmização guidoniana, nos hexacordes, nas proporções pitagóricas, na intervállica das espécies e dos géneros diatónico, cromático e enarmónico. É pois nesta confluência de discursos musicais, de práticas e de representações, que surge em Salvador da Baía a *Escola de Canto de Orgão* (1759-60) do mestre de capela Caetano de Mello de Jesus.

Acerca do Caetano Mello de Jesus sabemos muito pouco: apenas que nasceu no arcebispado da Baía, estudou com Nuno da Costa e Oliveira, mestre de solfa da Misericórdia, entre 1715 e 1717, que foi ordenado sacerdote do hábito de São Pedro e exerceu o mestrado da capela da catedral de Salvador, pelo menos até 1760 (Duprat, 1985; Alegria, 1985: 2-5; Binder & Castagna, 1996: 3). Presume-se que nesta data ainda

estaria de boa saúde e na posse plena das suas faculdades: foi em 1760 que concluiu as Partes I e II da *Escola de Canto de Orgão*, um tratado de teoria musical particularmente extenso – o mais extenso existente em língua portuguesa – constituído por quase 1.200 fólios manuscritos em caligrafia miúda, ilustrados por numerosos e elaborados diagramas. Mas para além destes dois volumes, o padre Caetano projetava ainda redigir as Partes III e IV, que se perderam ou não chegaram a ser concluídas. É este o projeto que ele anuncia no “Prologo ao Leytor”:^[2]

Parte I – Da Música Thorica ou Método Doutrinal

Parte II – Numeral ou Arithmetica – Da Theorica dos Intervalos

[Parte III – Dos Solfejos, methodo para o ensino dos Discipulos]

[Parte IV – Do Contraponto e da Composição]

Sabemos que o padre Caetano se empenhou em embarcar os dois códices manuscritos para Lisboa, encomendando-os ao alto patrocínio do rei D. José I, com vista à sua publicação no Reino. O manuscrito refere-se à “partida da frota” que os transportaria para Lisboa. Para o conseguir embarcar, ele teve que recorrer ao auxílio de algumas personalidades influentes da burguesia soteropolitana, designadamente o dedicatário da obra, o capitão Bernardino Marques de Almeida que, por sinal, era o secretário da Academia Brasileira dos Renascidos. E assim teria sido embarcada para a metrópole. Os dois códices viriam posteriormente a integrar a coleção fundada por Frei Manuel do Cenáculo, e mais tarde o acervo da Biblioteca Pública de Évora. Esta extensa obra de teoria musical do Antigo Regime ficaria assim, até aos dias de hoje, por publicar na íntegra. A obra terá sido também o primeiro de uma série de tratados de música que começaram entretanto a surgir em diversas regiões do Brasil a partir da década de 1760.^[3] A sua transcrição

² Se os projetos anunciados pelo padre Caetano se cumprissem, a *Escola de Canto de Orgão* poderia ter atingido na sua globalidade uma extensão de mais de 2.000 fólios manuscritos.

³ Entre os manuais de teoria musical surgidos no Brasil após a *Escola de Canto de Orgão* contam-se os de Luís Álvares Pinto (Recife, 1761: *Arte de Solfejar*; 1776: *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confuzão*), José de Torres Franco (Mariana, Minas Gerais: 1790, *Arte de Acompanhar*), André da Silva Gomes (São Paulo, ca.1800: *Arte Explicada de Contraponto*) e o de José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1821: *Compendio de Musica e Methodo de Pianoforte*).

integral e estudo crítico, atualmente em curso, constituem pois uma tarefa prioritária da musicologia luso-brasileira. Só com base na sua análise, tanto filológica e conceptual como histórica e contextual, será possível formular um juízo sobre o significado e alcance deste tratado, que constitui mais um elo na cadeia da produção teórica musical luso-brasileira do Antigo Regime.

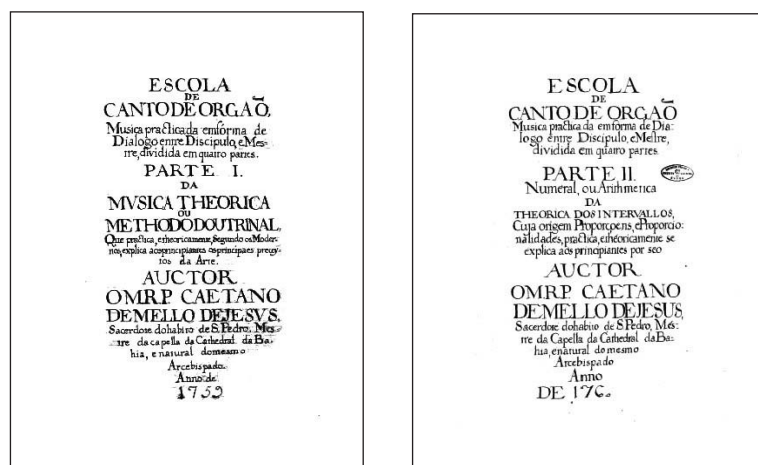


Figura 2 – Frontispícios das Partes I e II da *Escola de Canto de Orgão*

Do ponto de vista do seu posicionamento na teoria musical portuguesa e europeia – e este é um aspeto que não podemos desenvolver aqui – o tratado de Caetano Mello de Jesus surge como uma espécie de epígono da tradição da tratadística musical portuguesa, como uma compilação dos tratados de canto de órgão dos séculos XVI, XVII e primeira metade do XVIII. Em muitas passagens o texto não é original, mas antes uma miscelânea ou “pastiche” que cita copiosamente outros tratados anteriores. Não faltam porém algumas passagens que revelam um esforço de especulação teórica original do padre Caetano (cf. Freitas, no prelo).

Por outro lado, a extensão invulgar da obra, o seu aparato bibliográfico de cerca de cinco mil citações de autores e obras, destacam-no da maioria dos tratados de música portugueses. E revelam que a ambição do mestre de capela baiano foi muito mais além do que a maioria

dos tratadistas lusos, que se limitavam a redigir simples manuais de instrução prática de solfejo para os músicos principiantes (Nery 1998, *ibidem*). O esforço de erudição teórica do padre Caetano, pelo contrário, aspira à monumentalidade, e só encontra paralelo nos grandes tratados teóricos como os de Pietro Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613), Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Andres Lorente (*El porque de la Musica*, 1672) ou Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1723). Num outro trabalho em vias de publicação, procurei analisar o vasto aparato bibliográfico e teórico deste manuscrito, que recorre à importação maciça de modelos de outros tratados de música congêneres, sobretudo de Portugal e Espanha, mas também italianos e de outros países (muitas vezes por intermediação dos primeiros). O seu esforço constante é o de enquadrar todas as matérias numa fundamentação teológica, histórica, filológica e estética tão exaustiva quanto possível, procurando sempre dar mostras de uma erudição fora do vulgar.

Quanto às matérias musicais tratadas, o ponto de partida é o canto de órgão ancorado na conceção boeciana e nos conceitos-chave da solmização de Guido Aretino: os Signos, as Vozes, as Propriedades, as Deduções ou hexacordes, as Mutanças, etc.^[4] A necessidade de manter a solmização em pleno século XVIII e até mesmo no XIX não resultava tanto de um suposto “conservadorismo” cultural dos países ibéricos, mas antes do facto de a solmização se mostrar um meio adequado à prática e ao ensino do cantochão. E o cantochão continuava a ser o elemento largamente predominante na vida musical das instituições religiosas (Nery 1998, *ibidem*). Ora, a utilidade da solmização não se limitava apenas ao cantochão; ela era também utilizada como ferramenta

⁴ A conceção boeciana tinha uma dimensão muito importante em todos os tratados de música do Antigo Regime: foi Boécio, no século VI (*De Institutione Musica*, 480-524), que deu origem ao conceito especulativo de música, ao considerar que é a razão que julga o ouvido segundo os seus próprios princípios (Pereira, em publ., p.82, nota 6). Não basta ouvir, é necessário investigar as proporções que resultam da relação entre as vozes e os sons. Assim, formulou-se a distinção fundamental entre música teórica e música prática – entre *ciência* da música e *arte* da música – que viria a ser repetida pelos tratadistas ao longo de mais de doze séculos, e seria ela própria a razão de ser dos tratados teóricos. A trilogia *música mundana / humana / orgânica ou instrumental*, esta última subdividida em teórica e prática, insere-se também nesse conceito intelectualista de raízes platónicas desenvolvido por Boécio (Pereira, *ibidem*).

pedagógica no ensino do canto de órgão ou polifonia e das próprias bases para a aprendizagem da música concertante. Aliás, duas décadas depois, ainda se publicavam em Lisboa tratados como o de Frei Bernardo da Conceição (*O Ecclesiástico Instruído Scientificamente na Arte do Canto Cham*, 1778), outro tratado que desenvolve o método da solmização.^[5] Outro autor importante da segunda metade do século XVIII, Francisco Ignacio Solano, publicou em Lisboa diversos tratados de teoria musical, entre 1764 e 1790, sendo que no primeiro (*Nova Instrução Musical ou Theorica Pratica da Musica Rhythmica*, 1764) ensinava o canto de órgão baseado na solmização, com algumas atualizações.^[6] Nos seus tratados posteriores,^[7] Solano iria complementar essa base da solmização – sem a excluir – com o ensino da harmonia e do baixo cifrado, enquanto técnicas de acompanhamento ao teclado. Por fim, já em pleno século XIX, o *Methodo de Musica* de José Maurício, lente de música na Universidade de Coimbra, publicado em 1806, ainda dedica um capítulo inteiro ao método da solmização.

A Escola de Canto de Orgão, enquanto texto que procura codificar e compilar toda uma tradição tratadística, é uma obra extensa e rica em possibilidades de análise, sob várias perspetivas que se complementam. Para além do seu estudo no plano da teoria musical comparada, é interessante questionar a obra em diversos planos: no plano metodológico e filosófico, bem como no historiográfico; no plano do seu discurso literário, bem como no da carga ideológica desse discurso. Sem ter a pretensão de abarcar aqui todas as perspetivas, cremos que só com base num estudo cruzado, em planos epistemológicos distintos, se pode chegar a uma avaliação correta do seu discurso.

⁵ Embora admita e discuta, tal como o faz o padre Caetano, algumas “inovações” no sistema da solmização, como era o solfejo das 7 vozes ou heptacorde.

⁶ Atualizações como por exemplo a de que só existem dois tons ou modos: o tom da 3ª maior e o tom da 3ª menor. Esta não é propriamente uma novidade teórica, antes uma argumentação fundada diretamente em Gioseffo Zarlino e no seu tratado paradigmático, *Istitutioni harmoniche* (Veneza, 1558).

⁷ Para além do tratado *Nova Instrução Musical ou Theorica practica da Música Rhythmica* (Lisboa, 1735) Francisco Ignacio Solano publicou posteriormente obras teóricas como o *Compendio Musico ou Arte Abreviada em que se contem as regras mais necessárias de Cantoria, Acompanhamento, e Contraponto* (Porto, 1769), o *Novo Tratado da Música Metrica, e Rhythmica*, (Lisboa, 1779) bem como o *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Rhythmica* (Lisboa, 1790).

Arvore da divisão da Musica

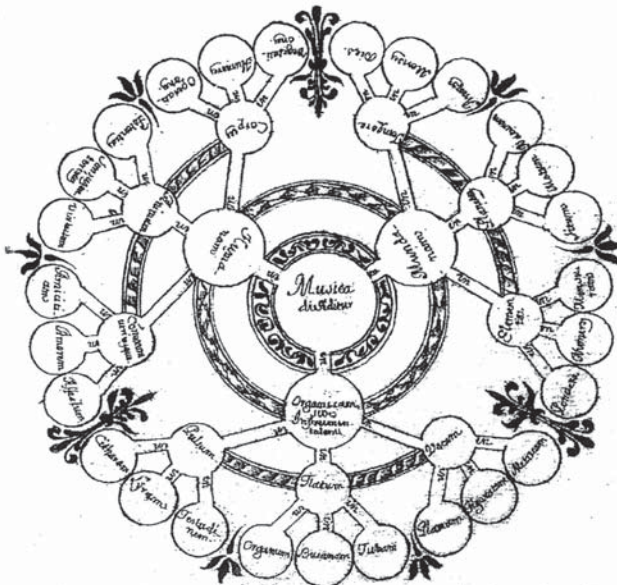


Figura 3 – Árvore da divisão boeciana da música (Escola de Canto de Orgão, I)

A forma do discurso é característica dos tratados da época: o diálogo instrutivo entre um Mestre e um Discípulo (Nery 1998, *ibidem*). Ao longo desse diálogo, o Mestre vai expondo e analisando cada uma das matérias e conceitos musicais, numa linha de pensamento que é claramente a da tradição escolástica, e que passa pelos métodos da *lectio*, *disputatio* e *conclusio*. A *lectio* ou exposição do conceito, corresponde na Escolástica ao *método exegético*, pressupõe a leitura, para cada conceito, da sua definição, divisão e subdivisão. A *lectio* era em princípio oral, mas no contexto do diálogo instrutivo entre mestre e discípulo, é veiculada através do texto escrito. E tanto abrangia a *lectio*

divina (sempre citando os textos da Sagrada Escritura, da Patrística e dos doutores da Igreja) como a *lectio profana* (citando os autores clássicos da Antiguidade greco-latina, em especial os filósofos, retóricos e gramáticos). Outra vertente do método, a *disputatio*, consistia em expor e analisar os diversos argumentos teóricos e contra-argumentos que se levantam a favor ou contra a definição dada. Corresponde esta ao *método lógico-silogístico*, tendente a ministrar um ensino que procurava ter em conta a variedade dos pareceres sobre cada matéria (Colomer, 1999). Ora, não só na *lectio divina e profana*, mas sobretudo na *disputatio*, assenta todo o vasto edifício ou “teatro de erudição” evidenciado pelo padre Caetano, que procura acumular o maior número possível de argumentos de autoridade. E o mestre da Baía tem o cuidado de recensear não só as opiniões dos autores mais consagrados (os grandes tratados de música), mas também as dos menos divulgados, que só eram acessíveis a partir de um nível elevado de erudição. Finalmente, expostos todos os argumentos conhecidos, conclui-se recapitulando e aclarando o conceito inicial.^[8]

A estrutura de pensamento escolástica, comum a todos os tratados de teoria musical até à primeira metade do século XVIII, assentava num tipo de saber que – em contraste com outros tipos de saber, originados na *praxis* ou na experiência científica – tinha uma origem quase exclusivamente literária. Isto tinha como consequência a veneração dos *auctores*, bem como o conceito correlativo de *auctoritas* (Colomer 1999, *ibidem*). E aqui radicava fundamentalmente o *ethos* do autor, o seu ascendente, a sua autoridade, baseados no seu conhecimento tão amplo quanto possível dos textos e autores clássicos.

Na mundividência escolástica, tanto a música como a retórica integravam as sete artes liberais, seguindo uma tradição que remontava a Aristóteles, Plutarco, Boécio e Marciano Capela, e já nestes autores precursores da escolástica, a retórica contribuía para justificar a música como uma das sete artes liberais – as artes que pela sua dimensão intelectual,

⁸ E por vezes, na *conclusio* oferece uma definição própria (ou até original) do conceito. É sobretudo neste ponto que se torna visível alguma distância que, apesar de tudo, separava o padre Caetano da escolástica medieval. Há numerosas passagens em que ele afirma - “Estas são as opiniões dos Auctores; porém, vos direi agora a minha opinião...” - e oferece uma definição diferente (muitas vezes, porém, a sua definição diverge no pormenor e não na substância).

teórica, se distinguíam das artes mecânicas, artesanais, como eram a medicina, a arquitetura ou a mecânica (Veríssimo Serrão 2001). Essa mundividência está patente no discurso de Caetano Mello de Jesus:

Porque todas as mais sciencias foraõ inventadas para remedio de tres males, que nos grangeou a culpa: a saber, ignorancia, vicio, e enfermidade: Contra a ignorancia diz Ricardo de S. Victor que se formou a Theorica, que desterra a ignorancia, e illumina a sabedoria: contra o vicio a Practica que exclue o vicio, e dá força á virtude: e contra a enfermidade se formou a Mecanica, que acautelando a penuria, remedêa a necessidade, e falta da presente vida (*Esc. Canto de Orgão*, I, p. 5).

Um aspeto curioso do aparato de erudição do padre Caetano é a inexistência de critérios de hierarquização das fontes que ele vai citando copiosamente. Assim, os escritos sobre música de Santo Agostinho ou de Aristóteles parecem assumir o mesmo lugar e a mesma relevância epistemológica que as citações literárias de Cícero ou Quintiliano, ou que as obras fundamentais de teoria musical de Athanasius Kircher, Pablo Nassarre ou João Vaz Barradas, ainda que entre uns e outros tivessem decorrido quase vinte séculos de produção intelectual. E isto remete-nos para uma abordagem escolástica, segundo a qual a história era perspectivada, não como uma ciência experimental, mas como um ramo da retórica (Lopes e Saraiva, 1996). Ou seja, no tronco comum da retórica entroncavam a história e a tradição, em planos mais ou menos equivalentes. Assim, por exemplo: a origem da Música no universo é explicada no contexto da sua revelação divina e cosmológica, na origem dos tempos, sucedendo-lhe toda a genealogia bíblica, a mitologia antiga, a hagiografia cristã, a cronística monárquica, todas a confluírem num edifício teocêntrico cuja base dogmática assenta na gênese divina da Música e na sua justificação teológica com base na Sagrada Escritura. O sentido último dessa construção é que a Música foi concedida ao homem para que este possa louvar a Deus pela criação, e assim reaproximar-se dele na vida terrena e na celeste.^[9] Vejamos os excertos seguintes:

⁹ Uma conceção filosófica com influência da teoria da reminiscência platónica, bem como da teoria da iluminação agustiniana, também de inspiração platónica.

He a Musica taõ noble, e preexcelsa, que chegou a gozar fóros de Divina; epitheto, que lhe deo S. Agostinho, e com que a appelladaõ muitos outros... Musica est scientia divina. [...] Cassiodoro notou que assim o significáraõ os Antigos, achando nas estrellas afórma da Lyra. Nem podia ser que taõ soberana sciencia tivesse de outra parte, que do Ceo, o seo nascimento. Por isso erráraõ vacillantes os homens, dando-lhe humanas origens, e atribuindo a sua invençaõ já á huns, já á outros homens. [...] A verdadeyra origem, e principio da Musica naõ he outro, senaõ Deos, que a communicou aos homens para os enriquecer das suas qualidades. Prova-se com S. Agostinho que lhe chama dom de Deos, que (como tal) o deo áo primeyro homem, para a exercitar, louvando-o no Paraiso. (*Esc. Canto de Orgaõ*, I, p. 3)

Se Adam nunca pecára, nunca seria necessario que no mundo se usassem as mais sciencias; e so seria necessario usar-se a Musica, pois he para louvar a Deos, que he cousa que sempre obriga, e entaõ mais, pelo beneficio da preservaçaõ. [...] (*Esc. Canto de Orgaõ*, I, p. 10)

A cultura escolástica tinha ressurgido no século XVI e finais do XVII, já reinterpretada segundo as exigências culturais do Renascimento, e sob o impulso da Contrarreforma católica, tendo ultrapassado muito, em complexidade, em produção literária e número de autores, a escolástica medieval (Giacon 1999: 742-3). As universidades espanholas e portuguesas, tais como Évora ou o Curso Conimbricense, contribuíram particularmente para o impulso da Segunda Escolástica, nela se destacando o contributo intelectual e o ensino particularmente prolífico dos Jesuítas, designadamente entre nós, nas figuras de Pedro da Fonseca, Bento Pereira, Francisco Suárez, Roberto Bellarmino, etc. (Coxito *et alii*, 2001: 255 e ss.). E todos estes autores são citados copiosamente na *Escola de Canto de Orgaõ*, entre muitos outros autores jesuítas (Freitas, no prelo).^[10] Apesar do declínio da escolástica, com o advento da mentalidade racionalista do Iluminismo, a sua influência perdurou nas universidades da Península Ibérica até ao século XVIII e em parte até ao XIX, o que possibilitaria mais tarde o movimento da neoescolástica (Bordat, 2009). Voltando à disciplina liberal da

¹⁰ Vários membros da Sociedade de Jesus iriam produzir estudos sobre Retórica no século XVII, tais como René Bary (1653) ou Bernard Lamy (1675), cuja influência perdurou nas gerações seguintes e influiu na obra escrita de outros autores jesuítas.

retórica, esta ocupava um lugar fundamental na formação de todos os eclesiásticos em geral, não apenas dos Jesuítas, e era indispensável à preparação dos sermões, homilias e pregações, para os quais eram necessários bons conhecimentos de latim e dos autores clássicos. Pelo que a retórica ocupava um lugar considerável no saber religioso e em todos os assuntos ligados ao domínio do sagrado. Por contraste com o movimento do humanismo da Renascença, no seio do qual a gramática tinha alcançado a primazia relativamente à retórica,^[11] a partir da Contrarreforma católica a retórica passou novamente para o primeiro plano, e tendo predominantemente em vista o quadro apologético (Meyer, s.d.: 92; Robrieux, 1993: 24).^[12]

Segundo Michel Meyer (*Histoire...*, s.d.: 144), o movimento artístico do Barroco, associado à Contrarreforma, procurou operar uma síntese, ou melhor dito, estabeleceu uma certa confusão, entre o *ethos* (o ascendente, a autoridade do autor, baseado sobretudo no conhecimento da *auctoritas*) e o *pathos* do discurso (a busca de efeitos que comovem e impressionam o leitor), ao passo que o classicismo do século XVIII, por influência do Iluminismo, iria antes colocar a tónica na tensão entre o *logos* e o *pathos* do discurso, ou seja, no equilíbrio entre *racionalidade* e *sensibilidade*, deixando de lado definitivamente o *ethos* tal como este era entendido no quadro da escolástica.

É pois no enquadramento da retórica barroca que deve ser encarada a conceção historiográfica do mestre de capela baiano. Na Parte I, o padre Caetano procura com efeito narrar uma “história da música” desde os Antigos até ao seu tempo (o tempo “dos Modernos”). O seu discurso historiográfico não se afasta muito da tradição da *Monarquia*

¹¹ Não obstante as obras basilares de retórica produzidas no Renascimento por Erasmo de Roterdão (*De Duplici Copia Verborum et Rerum*, 1512) ou, entre nós, da *Gramática* de João de Barros de 1540, que muito influenciou os autores do seu século e dos seguintes.

¹² Neste contexto do discurso doutrinal religioso, permaneceram os domínios por excelência da retórica, a *inventio* ou matéria do discurso (que devia conjugar o *ethos* do orador, o *logos* do discurso e o *pathos* ou efeito produzido sobre os destinatários, mas com predominância do primeiro sobre os restantes), assim como a *dispositio* ou organização formal do discurso (ex: *exordium*, *narratio*, *peroratio*, *conclusio*, etc.). Com a reforma posterior da retórica, o esquema formal tenderia a simplificar-se. Outro capítulo da retórica, a *elocutio*, incidia no estudo das figuras que embelezam e ornamentam o discurso, com uma importância fulcral na retórica barroca. A sua autonomização como disciplina da *poética* daria, posteriormente, origem à ciência da *estilística* (cf. Meyer 2004).

Lusitana da Ordem de Cister, não das primeiras gerações do século XVI, mas antes da geração de Frei António Brandão (1584-1637) que tem sido, aliás, considerado um dos precursores da historiografia erudita e documentada da Real Academia de História criada no reinado de D. João V (Saraiva & Lopes, 1996: 425-6). Segundo Paim (2011), no Brasil do século XVIII a transição para uma mentalidade intelectual científica processar-se-ia tão-só gradualmente, tal como aliás sucedeu em Portugal,^[13] e tudo indica que a obra de Caetano Mello de Jesus, concluída em 1760, estava integrada na produção intelectual característica da primeira metade do século, não obstante o seu esforço de “visão histórica”. Vejamos um outro excerto da Parte I, já no capítulo da história da música “segundo os Modernos”:

Alem destes, infinitos foraõ os Grandes Imperadores, e Monarcas, que estimáraõ muito a Musica, e foraõ nella peritissimos. S. Ephrem erigio na sua Igreja o Canto de Orgaõ. S. Francisco de Borja, sendo ainda Duque, teve nella summa destreza, e compunha com energia tanta, que de todos eraõ bem acceytas, elogo conhecidas as suas obras. O glorioso senhor // Rey D. Manuel, Monarca da corõa Lusitana, foi muito amante da Musica: e buscava com grandes salarios os melhores Musicos. Outros muitos se poderiaõ referir, senaõ quizessemos evitar prolixidade: mas para encher o lugar de todos, entre aqui o Serenissimo Senhor Rey D. Joaõ IV. que ainda que naõ cantava, era na Musica taõ eminente, que as composico~es, que com nome supposto communicava ao mundo, por superiores, as conheciaõ logo por suas em toda a Europa. Com dizpêsa consideravel, e muito particulares diligencias (diz Macedo, como testemunha, que em muitas dellas o servio) ajuntou h-ua numerosa livraria das mais selectas, e exquisitas obras, e a tinha disposta com maravilhosa curiosidade, e distincçaõ. Sendo continuo nos conselhos,e despachos dos negocios, todos os dias, depois

¹³ “[No Brasil] Observa-se uma nítida diferenciação entre os textos aparecidos até à primeira metade do século XVIII – cerca de duzentos títulos – e os do período seguinte. No primeiro período, as obras literárias, de cunho histórico ou descritivas, bem como as de índole didáctica [...] Toda a parcela restante poderia ser agrupada como apologética da religiosidade contra-reformista, em sua maioria na forma de sermões. Após a reforma da Universidade de 1772, predominam os textos de carácter científico – abrangendo aproximadamente 350 títulos –, elaborados em consonância com a maneira pela qual a intelectualidade portuguesa apreendeu o novo tipo de saber” (Paim, 2001: 238-9).

de jantar, tomava h-ua hora de alivio, e era este, ensinar, e exercitar os seos Musicos, que os tinha muito escolhidos; e quasi sempre em canto dos Officios Divinos, paraque fosse em tudo louvavel o seo exercicio (*Esc. Canto Orgão*, I, pp.12-13).

Procuremos em seguida observar a *Escola de Canto de Orgão* enquanto texto literário, cuja mensagem é enfatizada por uma série de características formais do discurso, ou seja, os seus aspetos linguísticos.

O texto de Caetano Mello de Jesus toma como modelo a prosa doutrinal religiosa do período Barroco, inscrevendo-se numa tradição de prosadores que remontava aos séculos XVI e XVII, e não desdenha alguns laivos de cultismo e conceptismo barrocos,^[14] traduzidos “numa sobrecarga de elementos ornamentais na escrita, com dicção pomposa, superlativação e uso de metáforas, hipérboles, perífrases e outros recursos verbais... jogos de palavras, e outros recursos tendentes a salientar a forma, mas contribuindo para prejudicar a clareza e a concisão de ideias” (*ibidem*). São, com efeito, patentes no padre Caetano o gosto pela metáfora, a antítese, a comparação, a perífrase ou antonomásia, ou os ditos sentenciosos (*ibidem*). Vejamos este excerto a título de exemplo, entre inúmeros outros:

Paralyticos de pobreza (acho que horrendo) tem alguns annos passado estes meos Livros, por não acharem hum homem, que na Typographica piscina se metteria, para nella aos movimentos do prélo receberem pes, e fazerem-se capazes de correr. Alguns he verdade que para este fim me accorrêraõ: mas sempre he tambem verdade que nunca tiveraõ os meos livros homem; porque se em huns achava eu o ver, não encontrava o ter: se em outros o ter, faltava-lhes o querer, pelo pouco gôsto, que esta Angelica sciencia consegue, em quem totalmente a ignora (*Escola de Canto de Orgão*, I, p. II).

¹⁴ O cultismo, cultivado preferentemente na poesia barroca, consistia antes na *extravagância da expressão*, enquanto o conceptismo, cultivado moderadamente pelos prosadores, se apoiava mais na *extravagância da ideia* (Barreiros, 1978: 421 a 434).

O fraseado é frequentemente extenso, prolixo, por vezes em ritmo ternário, outras vezes com oposições binárias de ideias, com fortes contrastes semânticos, podendo dar-se este excerto como exemplo das frequentes oposições semânticas:

Mostra por obra que sabes, e não negues que o sabes, occultando-o com cavillosa humildade, e abominavel avareza; que isto he ser ingrato a Deos, como te avisa o mesmo Doutor S. Agostinho.

Oh (outra vez) desgraçada Arte da Musica, tão desprezada hoje dos nescios, como estimada sempre dos sabios, e grandes do mundo! Mas que tenho que admirar-me, se sempre dos nescios foi desprezada a sabedoria? (Esc. Canto de Orgão, p. 3)

Estamos perante um texto que se constitui, por conseguinte, como um “teatro de erudição” escolástica em prosa barroca, e ao mesmo tempo, como uma espécie de sermão de carácter moralizante e catequético, ainda que a sua matéria primeira seja a música. Os modelos literários do padre Caetano poderiam ter sido os sermões de um padre António Vieira (1608-1697) ou de um padre Manuel Bernardes (1644-1710), e o seu conceito de oratória, ainda que o nosso mestre de capela em termos estilísticos, pudesse ficar aquém de uma real imitação dos modelos. Tal como eles, o seu discurso vai beber diretamente na Sagrada Escritura e seus comentadores, procurando fazer a acomodação analógica dos textos sagrados para corroborar uma determinada ideia ou conceito, seja musical ou outro, e neles vai descobrindo analogias rebuscadas, por vezes arbitrárias ou até completamente fora do contexto (cf. Barreiros 1978, *ibidem*).^[5]

Um exemplo da possível inspiração de Caetano Mello de Jesus nos modelos literários do padre António Vieira, pela semelhança entre as imagens e metáforas utilizadas com as da “alegoria da árvore” do *Sermão da Sexagésima*, é o que se expõe a seguir. Em ambos os excertos

⁵ A interpretação alegórica da Bíblia tinha nascido na escola exegética de Alexandria, sobretudo com Orígenes, no século III, uma tradição que seria continuada por S. Jerónimo e S. Agostinho, S. Isidoro de Sevilha, o Venerável Beda e muitos outros doutores da Igreja. Já no século XVII, o sentido alegórico e tropológico dos textos bíblicos foi largamente explorado pelos Jesuítas, designadamente por Cornélio a Lápide, que é justamente um dos autores amplamente citados pelo padre Caetano na *Escola de Canto de Orgão*.

os paralelismos de imagens “frutos / folhas”, etc. assumem matizes diferentes, embora sempre no campo da moral cristã:

Padre Caetano Mello de Jesus
*... heyde escrever, e divulgar os meos
escriptos em utilidade do proximo. Mal o
farei (eu bem o sei) porque muitas vezes
implicarei o bom com o máo, o supremo
com o infimo:*

*mas não há ouro sem fezes, nem fructo sem
folhas.*

*Como porêem sempre há utilidade, bem
podes embora servir-te aqui do ouro, sem
morder-lhe as fêzes; colher o fructo, sem
mastigar-lhe as folhas ...*

(*Esc. Canto de Orgão*, I, p. VIII).

Padre António Vieira
*De maneira que há-de haver frutos,
há-de haver flores, há-de haver varas,
há-de haver folhas, há-de haver ramos,
mas tudo nascido e fundado num só
tronco*

*Serem tudo frutos, não pode ser, porque
não há frutos sem árvore.*

*Assim que nesta árvore, a que podemos
chamar árvore da vida, há-de haver o
proveitoso do fruto, o formoso das flores, o
rigoroso das varas, o vestido das folhas ...*

(*Sermão da Sexagésima*, VI)

Podemos por fim perguntar, qual é a relevância de uma obra deste tipo na esfera política e ideológica?

A *Escola de Canto de Orgão* inscreve-se, conforme o acima exposto, num discurso apologético da Igreja Católica característico do Antigo Regime, que traduz não apenas um discurso do poder eclesiástico sobre as consciências cristãs (Hespanha, s.d.), mas também, em última análise, um discurso da própria metrópole colonizadora sobre os territórios colonizados. Alguns pontos de reflexão podem ser enumerados em jeito de conclusão:

- 1) Através dos tratados teóricos como a *Escola de Canto de Orgão*, a Igreja procurava assegurar uma “normatização” da prática musical, no sentido de criar um cânone de regras que constituíssem uma “gramática” (ou “catecismo”) do ensino da música, sempre concebida em função do canto litúrgico cristão.

2) Através do discurso teórico musical procurava-se também, no fundo, a legitimação de um modelo civilizacional e cultural – que era claramente o da metrópole –, um modelo que se procurava implantar no território colonizado e que justificava a própria ação colonizadora. Refira-se, a título de curiosidade, que quase todos os exemplos de fauna e flora, de toponímia ou de “cor local” citados pelo padre Caetano são provenientes da Europa, e não do território brasileiro em que ele nascera e onde residia.^[16]

3) Esta codificação da teoria musical de raiz boeciana ignorava ostensivamente – mas sem as excluir na prática quotidiana – as novas técnicas musicais entretanto difundidas (a música concertante, a harmonia, o baixo cifrado, etc.), procurando garantir que ao nível teórico, a música sacra da Igreja conservasse a sua preponderância, o alcance pedagógico e a validade da sua conceção simbólica.

Assim, e recapitulando, estamos perante uma obra muito extensa, que requer ainda bastante estudo, que constitui mais um elo na cadeia da produção teórica musical luso-brasileira e ibérica. Em plena época de difusão das ideias racionalistas do Iluminismo, esta obra configura um trabalho de retórica religiosa, na senda de uma escolástica tardia, cujo discurso, com as características da prosa catequética do Barroco, manifesta um sentido apologético da religiosidade contra-reformista e de defesa da tradição pedagógica da Igreja. Um discurso que procura perpetuar as estruturas de pensamento do Antigo Regime, ao mesmo tempo que actua ao serviço da legitimação e da imposição política, no contexto colonial, de um modelo civilizacional e cultural cuja validade se pretendia afirmar como universal.

¹⁶ “Tambem tem a Musica virtude contra o veneno de animaes peçonhentos. Theophrasto o confirma, dizendo que he remedio efficassissimo contra o veneno, epicadura das víboras: e Pedro Mexia, Macedo, e outros affirmaõ que para a mordedura da Tarantola he singularissimo, e unico remedio. He a Tarantola h-ua especie de aranhas, que ha na Apulha, regiaõ da Italia no reyno de Napoles, animal taõ venenoso desde que entra o estro, que aquelle que chega a ser picado della, em continente perde os sentidos, e certamente morre, se com toda a brevidade lhe naõ applicaõ o remedio da Musica, cantando, e toccando com variedade de instrumentos, estilos, e tons” (*Escola de Canto de Orgaõ*, I, p. 27).

Referências Bibliográficas

- ALEGRIA, José Augusto (ed.) (1985), *Discurso Apologético. Polêmica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía. Baía, 1734*. Transcrição e estudo introdutório. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARREIROS, António José (1978), *História da Literatura Portuguesa*, 7ª ed., Vol. I – Séculos XII-XVIII. Braga: Editora “Pax”.
- BINDER, Fernando Pereira e CASTAGNA, Paulo (1996), “Teoria Musical no Brasil: 1734-1854”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Departamento de Artes da UFPR, vol. 1.2 / Dezembro 1996.
- BORDAT, Josef (2009), “Late Escolasticism”. In: *Oxford International Encyclopedia of Legal History*, New York.
- CALAFATE, Pedro (dir.) (2001), *História do Pensamento Filosófico Português*. Vol. II: Renascimento e Contra-Reforma; Vol. III: As Luzes. Lisboa: Editorial Caminho.
- CASTRO, Luís Borges de (dir.) (1967), “Baía. História”, in: *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 2ª Parte: Brasil, Vol. 1. Lisboa / Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Lda., pp. 532-6.
- COLOMER, E. (1999), “Escolástica”. In: Bigotte Chorão, João, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*. Vol. 10. Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, pp. 737-742.
- COXITO, Amândio A. e SOARES, Maria Luísa Couto (2001), “A Restauração da Escolástica – Pedro da Fonseca”. In: CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. II: Renascimento e Contra-Reforma. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 455 e ss.
- COXITO, Amândio A. (2001), “O Curso Conimbricense”. In: CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. II: Renascimento e Contra-Reforma. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 503 e ss.
- DUPRAT, Régis (1985), “Um teórico musical brasileiro”. *Folha de S. Paulo*, folha ilustrada. São Paulo, 27 de Abril de 1984, p. 61. Idem, in: *Garimpo Musical*, São Paulo, 1985, Novas Metas, p. 177-181.
- FREITAS, Mariana Portas de (2006), “A Escola de Canto de Orgão do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60). Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime”. In: *Anais do XVI Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Brasília: ANPPOM/ Universidade de Brasília, p. 563-569.

- FREITAS, Mariana Portas de (2011), “Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759): primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa”. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 45-71.
- FREITAS, Mariana Portas de (s.d.), “A *Escola de Canto de Orgão* (1759) do Padre Caetano de Melo de Jesus: Um Aparato Teórico Singular no Contexto da Teoria Musical Luso-Brasileira”. In: *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*, Atas do II Colóquio Internacional, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em vias de publicação.
- GIACON, Carlo (1999), “Segunda Escolástica”. In: Bigotte Chorão, João, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*. Vol. 10. Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, pp. 742-3.
- GOUVEIA, António Camões, “O Enquadramento Pós-Tridentino e as Vivências do Religioso”. In: MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*. Vol. 4: O Antigo Regime (1620-1807). Lisboa, Editorial Estampa, s.d.
- HESPANHA, António Manuel, “O Poder Eclesiástico. Aspectos Institucionais”. In: MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*. Vol. 4: O Antigo Regime (1620-1807). Lisboa, Editorial Estampa, s.d.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (1983), “Brasil”. In: *História de Portugal*. 10ª edição. Vol. II, Capítulo IX, pp. 369 e segs. Lisboa: Palas Editores.
- MEYER, Michel (2004), *La rhétorique*. Collection «Que sais-je?», n° 2133. Paris, Presses Universitaires de France.
- MEYER, Michel (s.d.), *Histoire de la Rhétorique des Grecs à nos jours*. Collection “Biblio-Essais”. Paris, Le Livre de Poche.
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de (1991), *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (1998), Prefácio a OLIVEIRA, João Pedro, *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. XIII a XIX.
- PAIM, António (2001), “O Iluminismo no Brasil – 2. O Brasil na segunda metade do século XVIII”, in: CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. III: As Luzes, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 437 ss.
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis, *A Teoria Musical em Portugal (Sec. XVI – XVIII)*. Trabalho de pós-doutoramento em Ciências Musicais. Lisboa, s.d. (em vias de publicação).

- ROBRIEUX, Jean Jacques (1993), *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris: Dunod.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar (1996), “Prosa Doutrinal Religiosa”. In: *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição. 4ª Época: Época Barroca, Capítulo V. Porto Editora, pp. 505 e segs.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (2001), “Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”. In: CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. II: Renascimento e Contra-Reforma. Lisboa, Editorial Caminho, pp. 337 e ss.
- VIEIRA, Padre António (1997), *Antologia e Aforismos*. Ordenados tematicamente por Manuel Correia Fernandes. Porto: Telos Editora, proprio. 17 e segs.
- WILCKEN, Patrick (2004), *Império à Deriva. A Corte Portuguesa no Rio de Janeiro 1808-1821*. Trad. do original inglês *Empire Adrift. The Portuguese Court in Rio de Janeiro 1808-1821*. Porto: Livraria Civilização Editora.

MÚSICA E CIVILIZAÇÃO: A IDEIA DE PROGRESSO NO DISCURSO DO PERIÓDICO MUSICAL *AMPHION* (1884-1887)

Luís Miguel Santos
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX, a sociedade portuguesa testemunhou o advento do progresso material. Depois de várias décadas marcadas pela instabilidade a nível político e social, iniciou-se em 1851 um período que ficaria conhecido como a «Regeneração», termo que, no discurso liberal, implicava renovação e mudança de rumo em vários domínios da vida nacional (TORGAL & ROQUE, 1993: 121-129). Nesse ano, com a deposição de Costa Cabral, subiram ao poder os progressistas regeneradores, cuja preocupação central era a modernização do país, designadamente através de uma política de reformas económicas, administrativas e sociais. Os regeneradores granjearam na imprensa o apoio do diário *A Revolução de Setembro*, no qual autores como A. P. Lopes de Mendonça, Casal Ribeiro e Rodrigues Sampaio enfatizavam a importância de colaborar no desenvolvimento da civilização. A figura que mais se destacou no âmbito da política regeneradora foi Fontes Pereira de Melo, pelo papel dinamizador que desempenhou neste contexto de viragem. Com efeito, antes de chegar a presidente do Conselho em 1871, Fontes Pereira de Melo assumiu, nos anos 50 e 60, diversos cargos ministeriais, o que lhe permitiu pôr em prática todo um programa de políticas económicas direccionadas para o incremento dos melhoramentos materiais (o «fontismo»), tendo inclusivamente fornecido a base para o desenvolvimento do capitalismo moderno em

105

.....
MÚSICA E CIVILIZAÇÃO:
A IDEIA DE PROGRESSO NO
DISCURSO DO PERIÓDICO
MUSICAL *AMPHION*
(1884-1887)
.....

Luís Miguel Santos

Portugal. Estava em causa sobretudo um conjunto de medidas ao nível das obras públicas que tiveram impacto no fomento da economia, bem como na promoção da integração europeia: o estabelecimento de uma rede de estradas e de caminhos de ferro facilitou os contactos com o exterior e a consequente circulação de produtos, pessoas e ideias.

Os efeitos deste processo no domínio cultural não tardaram a fazer-se sentir. As consequências mais imediatas e evidentes verificaram-se, no plano intelectual, no ímpeto renovador representado pela chamada Geração de 70, um grupo de jovens intelectuais liderado por Antero de Quental e constituído também por figuras como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Jaime Batalha Reis e Teófilo Braga. Trata-se de uma geração que estava ao corrente das ideias e acontecimentos da atualidade europeia, sendo manifesta uma consciência do «atraso» português em relação ao mundo «civilizado». Marcados sobretudo pela influência de autores franceses como Balzac, Hugo, Renan, Michelet e Proudhon (SARAIVA & LOPES, 2000: 797-800), os protagonistas desta «geração nova» advogavam uma arte socialmente empenhada (TORGAL & ROQUE, 1993: 569-581). Consideravam, de facto, que esta era a única que poderia corresponder aos imperativos do progresso da Humanidade, o qual se dirigia inexoravelmente para uma época que traria a libertação das opressões políticas, económicas e religiosas. Neste sentido, atribuíam ao intelectual, particularmente ao poeta, a missão de conduzir a Humanidade a esse tempo perfeito utópico. A cultura era, assim, elevada ao estatuto de um instrumento reformador da sociedade. As novas ideias desta geração provocaram uma agitação assinalável na opinião pública, inicialmente com a Questão Coimbrã (1865-66), e posteriormente com as Conferências Democráticas do Casino (em 1871, no mesmo ano em que Eça e Ortigão lançavam a revista crítica *As farpas*). O objetivo destas sessões era a aplicação das novas correntes filosóficas e científicas à história, política, literatura, pedagogia e religião, com o intuito de impulsionar a modernização da opinião pública portuguesa, para que esta estivesse a par do «progresso» que a Europa alcançava. Neste contexto, também a burguesia lisboeta procurava adoptar e exhibir os modelos de civilização oriundos de Paris, Londres e Berlim. Toda esta realidade cultural e social está retratada em alguma literatura da época. Refira-se, a propósito, a constatação de Eça n'Os *Maias* de Eça de Queirós:

Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... Nós julgamo-nos civilizados como os negros de São Tomé se supõem cavalheiros, se supõem mesmo *brancos*, por usarem com a tanga uma casaca velha do patrão... (QUEIRÓS s.d. [1888]: 109-110)

O meio musical português da época registou igualmente as consequências deste processo. De facto, o período da Regeneração foi vivido por um grupo de músicos e intelectuais nascidos nos anos 30 e 40, entre os quais se contavam nomes destacados da vida musical portuguesa, como Augusto Neuparth (1830-1887), Joaquim José Marques (1836-1884), José Ferreira Braga (1837-1924) e Ernesto Vieira (1848-1915). Para além de terem vivenciado os efeitos do progresso material, estas figuras manifestaram também preocupação com o progresso social e cultural, sendo evidente a sua inquietação com o «atraso» português. Neste sentido, consideravam que a música tinha um papel fundamental a desempenhar na regeneração da sociedade. No caso português, este tipo de discurso sobre a música parece remontar pelo menos aos escritos de dois autores do âmbito literário que colaboraram no jornal *A Revolução de Setembro* entre os anos 40 e os anos 60, António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) e o seu sucessor Júlio César Machado (1835-1890), numa época em que não existia ainda em Portugal uma imprensa musical especializada.^[1] Ao nível dos periódicos especificamente musicais, é importante assinalar o caso de *A Arte Musical* (1873-75), seguido de outras tentativas efémeras ainda na década de 70. A conceção do papel especial da música na sociedade, evidente nesta folha, materializar-se-ia de forma mais duradoura no periódico musical *Amphion*, fundado em 1884.^[2] A crença na missão civilizacional da música, que se refletiria num discurso que atingia várias dimensões da vida musical portuguesa, é ostentada desde a sua primeira página:

¹ Acerca da música na imprensa desta época, e particularmente sobre os escritos de Lopes de Mendonça n' *A Revolução de Setembro*, vide SILVA, 2006. A dimensão doutrinária dos seus escritos é referida em SARAIVA & LOPES, 2000: 753-754.

² O periódico iniciou-se em 1881 com a publicação de pequenas peças para piano. A vertente literária foi publicada em quatro séries: 1884-87, 1890-94, 1895-96 e 1897-98.

Apostolar os interesses da arte, promover todos os elementos de avanço e progresso, desenvolver e tornar conhecida a riquíssima história da música nacional e os esplendores da arte em geral, produzir elementos de educação e ensino, facilitando o conhecimento de todos os variadíssimos ramos da música, será esse o nosso único fim (...).

É muito espinhosa esta nossa missão, e por isso nos julgamos com o direito, de pedir auxílio e protecção, a todos os artistas e amadores da arte musical, e ainda aos que amam o progresso e prosperidade do país, pois que é a música o maior e mais poderoso elemento de educação e o que merece mais cuidado e dispêndio às nações civilizadas.^[3]

O discurso de abertura citado é, na realidade, da autoria de Joaquim José Marques, erudito português que conheceu as principais cidades da Europa antes de se fixar definitivamente em Lisboa, sua cidade natal, onde se dedicou à crítica musical e à musicografia. Para além de ter colaborado em vários periódicos, contribuiu também para a *Biographie universelle des musiciens* (1860) de François-Joseph Fétis e foi um dos sócios fundadores da Sociedade de Geografia de Lisboa.^[4] A intenção declarada no número inaugural do *Amphion* por Joaquim José Marques, à data o redator principal, parece surgir na sequência da missão já assumida na década anterior pela *Arte Musical*, periódico em que desempenhou idênticas funções, tendo em consideração que o discurso é basicamente o mesmo. Para esta constatação contribui igualmente o facto de grande parte dos colaboradores terem transitado de um periódico para o outro, tendo o mesmo acontecido a muitos conteúdos. O período em que Joaquim José Marques colaborou com o *Amphion* foi apenas de alguns meses, o que não deixou de ser o bastante para expor todo um conjunto de concepções que se manteriam sempre centrais na missão assumida pelo periódico. Com a sua morte ainda em 1884, Ernesto Vieira assume a redação principal e reafirma igualmente a missão do seu predecessor, declarando que “o programa traçado por Marques no primeiro número do *Amphion* será o fito das nossas aspirações, a norma do nosso proceder”.^[5] A mesma ideia permeará o

³ A Redacção, «Ao público», *Amphion* I/1 (01.04.1884): 1.

⁴ Cf. GEPB, 1967-99: XVI, 396.

⁵ Ernesto Vieira, «Aos leitores», *Amphion* I/16 (16.11.1884): 1.

periódico nos anos subsequentes, inclusivamente quando, depois de uma suspensão em 1887 por ocasião da morte do proprietário Augusto Neuparth, a sua publicação é reatada em 1890, assumindo desta feita Júlio Neuparth, seu descendente, a redação principal.^[6]

A própria designação do periódico não era certamente casual, tendo em conta a ligação entre a ideia de missão frequentemente afirmada nas suas páginas e o significado do mito de Anfion.^[7] Na mitologia grega, Anfion e Zeto, irmãos gémeos filhos de Antíope e Zeus, foram abandonados pela mãe, injustamente acusada de traição, tendo sido criados por pastores. Enquanto Zeto apreciava sobretudo actividades como a caça e a criação de gado, Anfion tornou-se um grande músico. Com o intuito de vingarem a mãe, os dois irmãos organizaram um exército, atacaram Tebas e tornaram-se reis da cidade, em torno da qual resolveram construir uma grande muralha. Nessa ocasião, enquanto Zeto tentava transportar os blocos da construção, Anfion limitava-se a tocar lira, mas de tal modo que as pedras o seguiam espontaneamente até ficarem colocadas no local preciso. Zeto, que inicialmente escarneceu de Anfion, acabou por admitir que a ação do irmão era mais bem sucedida do que a sua própria força física, visto que as pedras eram sensíveis às harmonias produzidas pelo instrumento.^[8] A figura mitológica de Anfion constituía-se, assim, como emblema do poder construtivo da música e da sua influência sobre o homem primitivo, celebrando a relevância do papel da música e do músico enquanto agentes na regeneração da sociedade. Esta questão é sintomática da orientação ideológica do periódico: estamos, de facto, perante uma conceção ainda romântica do papel da arte e do artista. O recurso a este mito da Antiguidade Clássica remete para uma evocação da dignidade da missão da música e do músico no presente, uma crença reveladora da ideia de que o artista «genial» possui uma perspetiva privilegiada da realidade, proporcionando à humanidade os meios para a sua regeneração.

⁶ Ernesto Vieira reassumiria a redação do periódico em 1893.

⁷ Variando nalguns pormenores, as diferentes versões do mito de Anfion concordam no essencial. Cf. COMMELIN (1961: 248-251), GRANT & HAZEL (1996: 26-27), HAMILTON (1962: 292-295), HAUBERT (1947: 14-15) e SCHMIDT (1995: 33-34).

⁸ A história de Anfion terminaria, no entanto, de uma forma dramática: a sua descendência desapareceu tragicamente e ele próprio foi morto pelos deuses, acusado de ter gerado uma raça insolente.

A origem desta concepção reside no debate que se desenvolveu em França nas primeiras décadas de Oitocentos acerca da importância da função da arte e do artista no seio da sociedade (BÉNICHOU, 1977: 59-68). Trata-se de um complexo de ideias em que várias escolas doutrinárias participaram, adoptando-as e integrando-as em sistemas próprios. Num contexto pós-revolucionário, o Liberalismo e o Romantismo, com a valorização da autonomia individual (e o subsequente culto do «génio»), exerceram influência sobre o neocatolicismo e o sansimonismo, doutrinas dogmáticas que inicialmente não concediam um papel especialmente relevante à arte e ao artista. Por volta dos anos 30 já o neocatolicismo afirmava a missão sacerdotal da arte e o sansimonismo tendia a confundir o artista e o sacerdote. Nesta altura, a promoção espiritual e social da arte e do artista era já mais evidente nestas doutrinas do que na própria filosofia liberal. Destacou-se a ação de um conjunto de críticos literários (próximos de pensadores políticos e filósofos liberais), cujo pensamento era caracterizado pela convivência entre doutrinas diferentes. Neste contexto era também comum a apropriação de temas da Antiguidade Clássica, nomeadamente os mitos de Orfeu e Anfíon, numa evocação da dignidade da missão da arte e do artista.

Neste sentido, é pertinente referir o tratamento da figura de Franz Liszt por parte de Ferreira Braga, numa crónica em homenagem ao compositor publicada no *Amphion* em 1886 por ocasião da sua morte. Antes de apresentar uma resenha biográfica daquele que considera ser “o mais eloquente apóstolo dessa grande reforma artística”^[9], o autor deixa entrever não só a sua admiração, como também uma identificação com as suas pretensões:

Só os indiferentes a tudo quanto se passa de notável na vida das nações, no seu desenvolvimento intelectual, nos seus grandes progressos artísticos, só esses que nunca lutaram por uma ideia, ficarão também impassíveis e indiferentes à morte deste homem extraordinariamente notável.

(...) é justo portanto que todos os que comungam as mesmas ideias que ele tanto advogou, os que como ele compartilham os mesmos interesses e têm

⁹ Ferreira Braga, «Franz Liszt», *Amphion* III/10 (01.08.1886): 74.

as mesmas aspirações, e nesse caso estão todas as publicações da nossa índole, é justo, repetimos, que lhe façamos a apoteose (...).^[10]

As suas palavras demonstram que acreditava numa proximidade entre os ideais do *Amphion* e os do próprio Liszt. Apesar de nunca especificar quais os interesses e aspirações em comum, no texto em geral está patente a imagem de um «apostolado» exercido por Liszt, que Ferreira Braga com certeza via como o paralelo da actividade desenvolvida pelo *Amphion* desde o seu início, na sequência da ideia de missão estampada na sua primeira página. De facto, o próprio Liszt, por influência das relações que manteve com os meios neocatólico e sansimoniano, concebia a ideia de uma arte «missionária», tendo publicado diversos textos em periódicos parisienses, entre 1835 e 1841, acerca da dignidade do artista e do papel da arte na sociedade (BÉNICHOU, 1977: 417-422). É certamente neste ponto que reside o fundamento para a correspondência que Ferreira Braga observa entre Liszt e o *Amphion*. A projecção desta associação remete para a importância civilizacional que atribuíam à música.

Esta situação verificava-se em especial no discurso sobre a música sinfónica, nomeadamente no contexto das séries de concertos empreendidas na década de 1880 pela orquestra da Associação Música 24 de Junho. Depois das breves experiências dos «Concertos Vienenses» de Josephine Amann e dos concertos de Ludwig von Brenner no Circo de Price, realizou-se, em 1879, a primeira série de concertos sinfónicos pela Orquestra 24 de Junho, uma orquestra constituída pelos membros da Associação Música 24 de Junho, fundada em 1834 e dedicada à defesa dos interesses profissionais dos músicos. A associação repetiria eventos do mesmo género até 1888, contando sempre com a presença de maestros estrangeiros como Barbieri, Colonne, Dalmau, Bretón, Rudorff e Steck, que dirigiram obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Glinka, Wagner e Saint-Saëns, entre outros. Estas séries de concertos parecem ter obtido um sucesso assinalável no meio musical lisboeta da época. No *Amphion*, esse entusiasmo observa-se num discurso que concedia à Associação Música 24 de Junho um papel

¹⁰ *Ibid.*: 74. O texto seria publicado novamente no *Eco Musical* em 1911, na ocasião do centenário do nascimento de Liszt.

fundamental: em 1884, por exemplo, Ferreira Braga afirmava que ela devia procurar realizar “os grandes empreendimentos artísticos de que o nosso país tanto necessita, para ombrear com as nações mais civilizadas da Europa”.^[11] Deve ser mencionada a proximidade entre os objetivos assumidos tanto pelo *Amphion* como pela 24 de Junho no combate ao «indiferentismo»: na realidade, eram as mesmas personalidades que estavam envolvidas em ambos.^[12] A missão que incumbia à Associação Música 24 de Junho, por aquilo que é dado a perceber no *Amphion*, era afinal de contas impulsionar o desenvolvimento da civilização em Portugal, para que o país acompanhasse o movimento do progresso. Neste sentido, o discurso deste periódico destaca o papel da música em geral, e em particular do «género sinfónico», considerado indispensável para esse fim:

É à Associação Música Vinte de Quatro de Junho, que compete combater titanicamente o indiferentismo que entre nós se manifesta pelas belezas da arte musical, desta arte por excelência, que simultaneamente instrui, educa e civiliza um povo.

A associação deve envidar todos os esforços para que, promovendo brilhantes concertos, o nosso público tenha ocasião de ouvir as grandes composições, que lá fora têm o aplauso geral das plateias e da crítica séria, imparcial e competente.

A associação, apresentando-se tão distintamente nos célebres concertos, dirigidos por Barbieri e Colonne, contraiu o dever imperioso de prosseguir a sua obra de ensino e de propagação de um género de música, que, sendo há bem poucos anos ainda escutado com indiferença e apreciado levemente por imbecis, hoje se torna já indispensável nas nossas audições musicais de mais importância.

Esse género é o *sinfónico*, em que brilhantes páginas se acham escritas por Mozart, Beethoven, Wagner, Berlioz, Schumann, Schubert, Mendelssohn e modernamente por Massenet, Saint-Saëns, Max Bruch, etc.^[13]

¹¹ Ferreira Braga, «A Associação Música Vinte e Quatro de Junho», *Amphion* I/17 (01.12.1884): 4.

¹² Trata-se de uma ligação que mais tarde, a partir de 1911, se verificará também entre o *Eco Musical* e a Associação de Classe dos Músicos Portugueses.

¹³ Ferreira Braga, «A Associação Música Vinte e Quatro de Junho», *Amphion* I/17 (01.12.1884): 4. Itálico no original.

Noutra ocasião, a propósito de um concerto efectuado pela Orquestra 24 de junho no Coliseu dos Recreios, Ferreira Braga proclama claramente a superioridade da música sinfónica em relação à dramática, na tentativa de legitimar a adoção deste tipo de música no referido processo civilizacional:

Era tempo de prestarmos também as honras devidas ao estilo sinfónico, tão diferente e tão superior ao dramático, que é raro encontrar entre os grandes compositores igual superioridade nestes dois distintíssimos géneros.

Se todas estas audições não têm tido um verdadeiro resultado para a arte, por isso que algumas deixaram muito a desejar, têm ao menos cooperado para o desenvolvimento do gosto por estes espectáculos, pouco predilectos ainda do nosso público e que tão frequentes e tão apreciados são entre os povos mais adiantados nos progressos da arte musical.

A música sinfónica deve ser a preferida, porque encerra em si todas as belezas, sem carecer do auxílio da poesia, da acção dramática, da pintura e da mímica. Ela só, é a reprodução do belo e apresenta-se desacompanhada de todos os efeitos exteriores que podem afectar os sentidos. (...)

Logo, estas produções devem ser as escolhidas de preferência para a análise, estudo e educação dos compositores novéis, para o tirocínio das orquestras e para o levantamento do gosto do público.

Esses sucessos ruidosos que as obras mediócras às vezes obtêm, porque lisonjeiam o mau gosto das plateias, são tão prejudiciais ao público como aos artistas que as executam ou produzem, pois que se deixam levar nessa corrente de triunfos efémeros que os afasta do puro ideal, para simplesmente se individualizarem em pequenas banalidades, que muitas vezes são a negação da arte.

Os grandes concertos são o único remédio para este mal.^[14]

As razões que aponta na justificação da superioridade da música sinfónica são reveladoras da sua adesão a uma ideia de «música absoluta», no sentido em que a considera independente de referências externas para atingir a sua dignidade estética. A sua apologia da música sinfónica «absoluta» é assim exemplo de uma tentativa tímida de elaborar uma metafísica da música instrumental, algo insólito no contexto

¹⁴ Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* II/8 (16.07.1885): 61.

português. Este tipo de aproximação parece ter-se restringido a autores do âmbito literário (NERY & CASTRO, 1991: 141), e de facto também não parece ter paralelo nos escritos dos outros colaboradores do *Amphion*. A sua conceção afasta-se, no entanto, de um ideal de autonomia estética: a ideia de uma música dissociada de funções e de programas não se verifica no seu caso, visto que lhe atribui uma função social específica, acreditando no seu potencial regenerador.

A passagem anteriormente citada remete também para outro aspeto bastante característico da orientação ideológica do *Amphion*: a adesão ao movimento do idealismo musical.^[15] Trata-se de um conjunto de novas tendências sociais e culturais que emergiram na Europa Central na viragem para o século XIX e que contribuíram para uma transformação fundamental da vida musical europeia ao nível de valores, práticas, repertórios e instituições. Depois das suas manifestações iniciais, ainda no século XVIII, como uma crítica de cariz moral ao mau gosto e à busca do lucro, o idealismo musical emergiu, em certa medida, como uma reação à crescente comercialização da vida musical que se verificou no período da transição para o século XIX. Nesta época, o desenvolvimento da indústria editorial propiciou o incremento do número de pessoas envolvidas na vida musical, tanto ao nível da produção como ao nível do consumo, uma situação que se refletiu na expansão do mercado musical, bem como na acentuação do carácter comercial da publicação de música (sobretudo arranjos dos excertos operáticos mais em voga). O idealismo musical surgia assim como uma contracorrente que reclamava a «verdade artística» para a vida musical. No início do movimento, os periódicos musicais do espaço germânico assumiram uma importância particular devido ao seu pioneirismo, e durante as décadas de 1810 e 1820 o idealismo musical disseminou-se rapidamente por toda a Europa. Foi na sequência dessa demanda da «verdade artística» que os idealistas musicais começaram a definir, nos periódicos, os princípios de um gosto musical baseado nos modelos dos «clássicos» (primeiro Händel, Mozart e Haydn, e posteriormente também Beethoven, Weber, Mendelssohn e Schumann).

¹⁵ Expressão cunhada por William Weber (cf. WEBER, 1984, esp. pp. 29-40). O mesmo autor retomou o assunto mais recentemente: *vide* WEBER, 2008, particularmente o Capítulo 4, “Musical idealism and the crisis of the old order”, pp. 85-121.

Desta forma, o movimento do idealismo musical desenvolveu todo um conjunto de novas práticas e instituições que teriam consequências graduais, mas duradouras, na mudança do gosto musical. Esta corrente promovia uma nova relação entre o indivíduo e a música: o repertório consagrado dos «grandes compositores» deveria ser venerado e não trivializado pelo comercialismo ou pela associação com atividades frívolas. O elemento de religiosidade presente na atitude de veneração pela arte «elevada» manifestou-se de forma mais evidente na instituição de um novo código de comportamento para as salas de concerto (o qual alastraria também ao teatro de ópera). O respeito devido aos «mestres clássicos» teve implicações na questão do silêncio, dos aplausos e do comportamento do público. Os novos princípios, associados a um repertório orquestral baseado nas obras «clássicas», estabeleceram-se na organização de concertos nas principais cidades europeias a partir da década de 1810. Destacava-se a convicção de que interpretação deve respeitar a música, ser «verdadeira», em detrimento da projeção do artista, uma conceção chocante numa época em que se assumia que a ópera e outros géneros virtuosísticos serviam para a exibição do intérprete. Estes idealistas opunham-se também à ostentação por parte do público, o que constituía uma mudança radical em relação ao carácter fortemente mundano do gosto musical no século XVIII. Para além disso, havia ainda o princípio de que para apreciar música devidamente era necessário ter conhecimentos musicais, o que a partir da década de 1850 se refletiu na produção de notas de programa para o público, as quais se constituíam afinal como veículo da ideologia dos seus mentores. Uma das consequências do idealismo musical foi a canonização de determinados compositores e repertórios: está em causa a promoção de um cânone interpretativo de música germânica, marcado sobretudo pelo culto da chamada Primeira Escola de Viena, e em particular pelo culto individual de Beethoven. A influência que o movimento teve pode ser observada nos valores, práticas, repertórios e instituições que ainda hoje subsistem na vida musical.

No caso português, o discurso sobre música na imprensa do século XIX encontra-se ainda largamente por explorar, mas é de admitir que os princípios do idealismo musical se tenham desenvolvido pelo menos a partir de meados do século, nos anos em que se intensificou o comercialismo da vida musical portuguesa. Foi, com efeito, uma época em que

se verificou a expansão tanto da edição musical (com as casas Canongia, Sassetti e Neuparth, por exemplo), como da prática musical amadora, num contexto em que a popularidade dos arranjos de vários tipos sobre melodias operáticas, sobretudo verdianas, deixava pouco espaço para a divulgação de outros repertórios (NERY & CASTRO, 1991: 139; ESPOSITO, 2001). No *Amphion*, é sobretudo nas crónicas sobre a atividade da Orquestra 24 de junho que a questão do idealismo musical se verifica. A conceção idealista da música observa-se, em primeiro lugar, no estatuto elevado que lhe era concedido, o que aliás estava associado à importância do papel civilizacional que também lhe era atribuído. Registou-se, assim, uma tentativa de promover não só o repertório dos «mestres clássicos», mas também uma nova etiqueta social de cariz quase-religioso. O código de gosto e de comportamento exigido pela autoridade dos «mestres» refletia-se na constante reprovação dos atrasos e do mau comportamento do público, bem como da *toilette* feminina. Destacavam-se ainda as lamentações em relação ao desinteresse do público, bem como as críticas aos seus gostos «inferiores» (tais como as touradas e o circo). Cite-se, a propósito, a constatação de Ferreira Braga em 1885, aquando de um concerto da orquestra da Academia de Amadores de Música no salão da Trindade, cujo programa incluía, entre outras obras, a estreia portuguesa da Sinfonia em sol menor de Mozart (primeiro andamento):

A execução foi satisfatória, mas Mozart foi escutado com a mesma indiferença com que na véspera o tinham sido Schubert e Beethoven. Esta é a consequência da falta dos grandes concertos clássicos. Em compensação o Hipódromo e os espectáculos do Campo de Santana sucedem-se sem interrupção, e não é ali que se aprende a compreender os grandes mestres.^[16]

A ideia de que o conhecimento musical era fundamental para a apreciação da música estava também presente no *Amphion*, que chegou a publicar notas de programa produzidas para os concertos da Orquestra 24 de Junho. Foi o caso da série dirigida em 1887 por Ernest Rudorff, da qual constavam, entre outras obras, a 1.^a, 5.^a, 7.^a e 8.^a Sinfonias de Beethoven, a par da Sinfonia em sol menor de Mozart, concertos que foram anunciados como “as audições musicais de maior valor e de

¹⁶ Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* II/6 (16.06.1885): 44.

mais dificuldade de interpretação que o nosso público pode gozar”.^[17] A crítica do charlatanismo está igualmente presente no periódico, sendo o «verdadeiro» virtuoso definido como “o artista executante por excelência, aquele a quem a sublime arte tem desvendado os seus mais recônditos segredos (...)”.^[18] A intenção de promover a «verdade artística» refletia-se no *Amphion* no recurso a um vocabulário bastante incisivo, surgindo com frequência, tanto em relação ao domínio dos concertos como da ópera, expressões de carácter negativo como «vandalismo artístico», «comércio», «delito» e «profanação». Os valores idealistas não eram, de facto, aplicados exclusivamente ao âmbito dos concertos, verificando-se também no discurso sobre a ópera. Ferreira Braga, que noutra ocasião tinha clarificado a sua noção de superioridade da música sinfónica, considerava que “as sinfonias clássicas e o grande repertório de ópera, só em condições muito especiais deviam ser executados, fora disso é um sacrilégio, é uma profanação feita aos grandes mestres e à arte”.^[19] E a propósito de uma representação do *Rigoletto* no Teatro de S. Carlos em 1885, naquele que é aliás o seu primeiro artigo assinado no *Amphion*, Júlio Neuparth, evidenciando a sua crença na «verdade» interpretativa, elogiava nos seguintes termos o soprano Fidés Devriés pelo facto de ter respeitado a intenção original do compositor:

Devriés possui a belíssima qualidade de não *estragar* o que o autor escreveu; canta unicamente (e já não é pouco) o que está na partitura. Foi por isso que a achámos admirável na *aria* do 2.º acto em que inclusivamente fez a cadência original da ópera (coisa rara em S. Carlos!) (...).^[20]

Os valores do idealismo musical foram uma força decisiva na mudança do gosto público e, com efeito, tomaram conta da vida musical europeia ainda na década de 50 do século XIX. Se é um facto que anos 70 essa mudança já se tinha consumado na Europa central, no caso português, por essa altura, o processo não estava ainda longe do seu início, e a sua efetivação só se verificaria nas décadas seguintes. O

¹⁷ *Idem*, «Concertos clássicos», *Amphion* IV/2 (16.04.1887): 11.

¹⁸ J. Neuparth, «Crónica», *Amphion* IV/17 (01.09.1890): 5.

¹⁹ Ferreira Braga, «Teatros — Coliseu dos Recreios», *Amphion* III/9 (01.08.1886): 69.

²⁰ J. Neuparth., «Teatros — S. Carlos», *Amphion* I/20 (16.01.1885): 4. Itálico no original.

discurso baseado numa conceção idealista da música, que já se verificava pelos menos nos anos 80, teve implicações na promoção dos «mestres clássicos», o que terá exercido uma influência significativa na mudança do gosto musical público. Estava em curso o estabelecimento de um novo cânone interpretativo de música sinfónica germânica, marcado sobretudo pelo culto individual de Beethoven, um processo em que o discurso dos intelectuais foi um agente importante. O papel especial que era atribuído à música sinfónica, vista como «absoluta», parece derivar de uma estrutura ideológica constituída por uma associação entre a ideia de progresso e a conceção idealista e romântica da música. A ideia de progresso envolve a noção de uma história que caminha em direção a um tempo perfeito utópico. No seu pensamento, a música sinfónica «pura» tinha o poder e a missão de conduzir a humanidade a essa perfeição utópica.

Referências Bibliográficas

- BÉNICHOU, Paul (1977). *Le temps des prophètes — Doctrines de l'âge romantique*, Paris: Éditions Gallimard.
- COMMELIN, P. (1961). *Mythologie grecque et romaine*, Paris: Garnier Frères.
- ESPOSITO, Francesco (2001). O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas do século XIX. In *Verdi em Portugal 1843-2001*, Catálogo da Exposição Comemorativa, Lisboa: Biblioteca Nacional, 41-58.
- GEPB (1967-99). *GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA*, Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda.
- GRANT, Michael & HAZEL, John (1996). *Who's who in classical mythology*, London: Routledge.
- HAMILTON, E. (1962). *La mythologie: ses dieux, ses héros, ses légendes*, Vervuers: Marabout.
- HAUBERT, H. (1947). *Dictionnaire de mythologie classique*, 3.^a edição, Paris: Librairie Vuibert.
- NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de (1991). *História da Música*, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.) [1888]. *Os Maias*, Lisboa: Livros do Brasil.

- SANTOS, Luís Miguel (2010). *A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, na área de especialização em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar (2000). *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a edição, corrigida e actualizada, Porto: Porto Editora.
- SCHMIDT, Joël (1995). *Dicionário de mitologia grega e romana*, Lisboa: Edições 70.
- SILVA, João (2006). *O diário A Revolução de Setembro (1840-1857): música, poder e construção social de realidade em Portugal nos meados do século XIX*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, na área de especialização em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- TORGAL, Luís Reis & ROQUE, João (coord.) (1993). *O Liberalismo (1807-1890)*. In José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. V, Lisboa: Editorial Estampa.
- WEBER, William (1999). The History of Musical Canon. In Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 336-355.
- WEBER, William (2008). *The Great Transformation of Musical Taste — Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press.

A MÚSICA EM REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DO TRÁFICO NEGREIRO

Ana Ribeiro
UNIVERSIDADE DO MINHO

Aos poucos lhe chegaram sons de batuque. Em algum lugar distante se festejava. Lhe veio à memória o escravo Nimi Nsundi percutindo as teclas da mbira, como se abrisse caminho para seu próprio desfecho. Só então lhe ocorreu que o que ele escutara, no porão escuro, não eram notas musicais mas espessas gotas de sangue pingando no pavimento da nau. E esse sangue não era de um homem mas de todo um continente escravo.

Mia Couto, *O outro pé da sereia*

1. A música em representações de África

121

A PASSAGEM DE *CARTAS DE ÁFRICA*, de Aires de Ornelas, citada por Ungulani Ba Ka Khosa na abertura de “Fragmentos do fim (I)” no seu *Ualalapi* (1998: 17), é um bom exemplo das relações que, também na civilização africana, se estabelecem entre música, discurso e poder:

.....
A MÚSICA EM
REPRESENTAÇÕES
LITERÁRIAS DO TRÁFICO
NEGREIRO
.....

Ana Ribeiro

Nada no mundo pode dar uma pálida ideia da magnificência do hino, da harmonia do canto, cujas notas graves e profundas vibradas com entusiasmo por 6000 bocas faziam-nos estremecer até ao íntimo. Que majestade, que energia naquela música, ora arrastada e lenta, quase moribunda, para ressurgir triunfante num frémito de ardor, numa explosão queimante de entusiasmo! [...] Quem seria o compositor anónimo daquela maravilha? Que alma não teria quem soube meter em três ou quatro compassos a guerra africana, com toda a acre rudeza da sua poesia?

De acordo com esta passagem, a tríade atrás mencionada apresenta uma configuração curiosa, já que, para os ouvidos europeus, desconhecedores das línguas africanas, são desnecessárias as palavras para entender a mensagem do canto, sendo simplesmente a música o próprio discurso.

Estamos, pois, perante o testemunho de um militar português visível e profundamente impressionado pelo espetáculo a que assistiu: “Ainda hoje nos “cortados ouvidos me ribomba” o eco do terrível canto de guerra vátua (...)” (*ibidem*). A sua convocação por um escritor moçambicano visa o resgate de uma manifestação cultural de um povo muitas vezes classificado como selvagem.

Sem preocupações de exaustividade, podemos apontar outros textos literários que igualmente patenteiam a vocação musical de povos africanos. Assim, Tomás Vieira da Cruz, considerado um dos precursores da literatura angolana (cf. Ferreira, s/d: 40-41; Pires Laranjeira, 1995: 37), no seu poema “Bailundos” (Ferreira, s/d: 48), não deixa de incluir o elemento musical na sua descrição da caminhada das “negras sombras na sombra” em busca “[d]a Terra da Promissão”: “Mas a triste comitiva/(...) vai seguindo o seu destino/cantarolando noturnos/de baladas inocentes”. Repare-se como a classificação genológica musical europeia funciona como uma tradução sugestiva do tom e do ritmo dos cânticos entoados pelos peregrinos negros.

Também de marcha acompanhada de canto nos fala Castro Soromenho em *Terra morta*, publicada em 1949, isto é, sete anos após o poema de Vieira da Cruz:

“Um canto arrastado e monótono veio de longe, (...) e pairou, alongado pelo eco, sobre a vila de Camaxilo. O sipaio (...) voltou a cabeça para as bandas da planície e ficou-se, enlevado, a ouvir a música triste que vinha dos ermos. Eram os negros das senzalas que marchavam, a caminho da vila, com cargas de cera às costas, a cantar as suas velhas canções de mercadores errantes.

O canto tornou-se harmonioso e mais triste, quando a caravana começou a descer a encosta (...). O sipaio Caluis estendeu o pescoço e ficou, de olhos semicerrados a escutar. (...) E começou a cantar baixinho, num lamento, acompanhando a cantiga que vinha dos longes. Era uma canção da sua terra, que muitas vezes cantara quando (...) vinha da aldeia negociar com os brancos de Camaxilo” (Castro Soromenho, 2008:49).

Neste caso, apesar de os negros estarem a repetir um percurso regular, o cântico não ganha uma tonalidade mais alegre do que o dos bailundos, continuando a exprimir a dureza de uma condição, que,

aparentemente, o sipaio já não partilha, embora a canção escutada, ao fazê-lo recuar no tempo e recordar a sua vida passada de “mercador errante”, desperte nele ainda algum sentido de comunidade.

2. A escravatura em *Nação crioula* e *O outro pé da sereia*

Em obras mais recentes acompanhamos igualmente africanos que, embora enclausurados em navios que os transferem para outros continentes, conservam a música como companheira. Referimo-nos a *Nação crioula. A correspondência secreta de Fradique Mendes* (1998) (NC), de José Eduardo Agualusa, e a *O outro pé da sereia* (2006) (OPS), de Mia Couto.

Participando da vocação historicista que caracteriza uma parte substancial da ficção africana contemporânea em língua portuguesa, que assim continua “a cerzir a identidade na senda da história e das imagens dela” (Mata, 2001: 71), ambos os romances convocam a escravatura. No primeiro, é esta temática que subjaz à presença dos negreiros Arcénio Pompílio de Castro, Vitorino Vaz de Caminha e mesmo Gabriela Santamarinha, ao percurso vivencial de Ana Olímpia, a uma viagem do último navio negreiro entre Angola e Brasil, à renitente extinção do tráfico negreiro neste último país ou às atividades abolicionistas a que Fradique se dedica depois de transferido para a antiga colónia portuguesa na América.

Reportando-se a uma época anterior, o romance de Mia Couto entrelaça a narração da primeira expedição portuguesa ao reino do Monomotapa, no século XVI, com o relato da passagem por Vila Longe de um casal americano “que vinha estudar antigas histórias de escravos” (OPS, 84) no Moçambique contemporâneo, escravos esses que os amnésicos vilalonguenses imediatamente associam apenas ao período pré-colonial.

Assim, *Nação crioula* oferece-nos uma representação da *middle passage* ou travessia do meio ou do “Atlântico negro”, na famosa designação de Paul Gilroy, para a qual, nas palavras de Elikia M'Bokolo (2006:288), “Apesar das numerosas descrições da época, estão ainda sujeitas a discussão as condições precisas da travessia e das suas consequências eventuais sobre as cargas (mortalidade, revoltas...)”. Em *O*

outro pé da sereia, é o oceano Índico o ponto de passagem, já que Goa, responsável até 1752 pela administração dos territórios portugueses da costa oriental africana, é o ponto de partida para “(...) a primeira incursão católica na corte do império do Monomotapa” (OPS, 61), liderada pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira.

Enquanto o romance de Agualusa toma por contexto temporal o século XIX, numa época em que Portugal tinha já decretado o fim do tráfico negreiro, no século XVI da obra de Mía Couto, Moçambique não é ainda fornecedor de escravos. Como diz o narrador, “*Nossa Senhora da Ajuda* não era um navio negreiro. (...) Os barcos especializados em carregar mercadoria humana chegariam depois e infestariam de maldição os mares do Índico” (OPS, 235). Apesar do escasso número de escravos que acompanha D. Gonçalo da Silveira na sua missão — cerca de trinta —, poder-se-á dizer que, nesta altura, a colónia oriental africana é antes recetora de escravos. Através deles torna-se visível a circulação da tal “mercadoria humana” no interior do império português, bem ilustrada por Nimi Nsundi, nascido no reino do Congo, mas “(...) enviado para Lisboa em troca de mercadorias que o Rei Afonso I (...) mandava vir de Portugal” (OPS, 63). Da capital portuguesa seguiu para a Índia portuguesa como castigo pela sua rebeldia (*idem*, 64).

3. Música e identidade africana

Para além dos aspetos particulares de cada um dos textos em apreço, nas viagens intercontinentais os escravos têm sempre na música uma aliada:

Os escravos cantavam nos porões. (NC, 68)

Do fundo do porão chegavam as vozes dos escravos. Cantavam. E faziam-no certamente com vigor para que o coro fosse audível dois pavimentos acima do porão. (OPS, 233)

No século XVI ou no século XIX, oriundos da costa ocidental ou da costa oriental africana, os desterrados, mesmo em condições adversas, não deixam de manifestar, como os moçambicanos de hoje, “(...) an inherent need to express themselves in creative ways” (King,

2006:101). Este imperativo faz da música uma companheira do quotidiano — “People sing when they walk, work, relax, mourn or pray” (Ndege, 2007: 111) — que, como tal, não podia deixar de estar presente em momentos penosos como o do cruzamento dos mares¹. Estende-se assim ao passado uma característica da África contemporânea apontada por George O. Ndege (2007: 111): “African music and dance are people’s arts and therefore are an integral part of a community’s culture”. Este elemento cultural atua por isso como um traço identitário que, no contexto do tráfico negreiro, ganha um significado particular, tanto mais que é através dele que os escravos marcam a sua presença, bem vincada, no caso de OPS, pelo sugerido “vigor” do coro dos negros, graças ao qual eles vencem a distância que os separa dos brancos e se impõem junto a estes. A energia associada aos cânticos, sublinhada pelo facto de sabermos que este não é um navio negreiro e que, como tal, transporta poucos escravos, é indissociável do carácter grupal da interpretação, aspeto que estes cânticos partilham com a música africana atual: “(...) Mozambican music, as indeed all African music, tends to be collective and communal” (Ndege, 2006:111). Para além da sua natureza cultural, numa situação em que os negros são uma minoria subjugada, este traço favorece o estabelecimento e a afirmação de um sentido de comunidade. Do mesmo propósito participará o famoso “Coro dos escravos” do *Nabuccodonosor*, embora reportando-se a um outro povo e a uma outra época.

¹ A caminhada realizada entre o ponto de captura e o embarque era a primeira provação do percurso de um escravo. Posteriormente, à dor física resultante do aprisionamento e das longas marchas mal alimentadas, juntava-se “um enorme sofrimento psicológico, parte do qual decorrente dos sistemas de referências fantasmáticos dos próprios cativos” (Marques, 2004: 81), os quais “acreditavam que o ato de embarque equivalia a uma passagem para a terra dos mortos, onde os brancos os matariam e aproveitariam industrialmente dos seus corpos” (*ibidem*). Além disso, “os primeiros contactos com as realidades desconhecidas do tráfico – o mar, o navio, o homem branco – podiam elevar a apreensão a um grau psicologicamente devastador” (*idem*: 81-82). A bordo, as condições sub-humanas de transporte, a alimentação escassa e de fraca qualidade, a habitual falta de assistência médica, o convívio frequente com a morte, faziam do navio negreiro um *tumbeiro*, designação angolana para este tipo de embarcação (cf. Marques, 2004: 87). O desconhecimento do lugar de destino e o corte radical com a terra de origem, sem esperança de regresso, agravavam também as dores do corpo e da alma.

4. A música como linguagem suprababélica

Seja o ouvinte um leigo oitocentista como Fradique ou um religioso quinhentista como D. Gonçalo, ambos atribuem um caráter melancólico ao canto que escutam e que não os deixa indiferentes:

No tombadilho, o comandante tinha mandado colocar uma grande gaiola cheia de galinhas, faisões, pequenas aves canoras, e um rumor de floresta juntava-se assim ao queixume triste dos negros, causando em meu espírito uma estranha impressão. (NC, 68-69)

Os cânticos dos escravos apareciam agora mais nítidos. De repente, pareceu ao jesuíta que não havia mão pousada sobre o leme. Sob o intermitente luar, o navio era conduzido pelo embalo triste dos negros. (OPS, 234)

Se é verdade que “African music and dance is incomplete without instruments” (Ndege, 2006: 114), temos que reconhecer que, com exceção da *mbira* de Nimi Nsundi, tanto num romance como noutra, os cânticos surgem sempre sem acompanhamento instrumental, o que se explica não só pelas circunstâncias da captura dos escravos, como pela própria condição destes, despojados de tudo, à exceção da sua voz. Em *Nação crioula*, a ausência de instrumentos pode, de certa forma, ser compensada pelos gorjeios das aves, que, tal como os escravos, se encontram em cativeiro e em trânsito. Talvez seja o contraste entre a liberdade sugerida pelo “rumor de floresta” e a situação análoga entre homens e bichos o responsável pela indefinida “estranha impressão” de Fradique.

Diferente é a sensação experimentada por D. Gonçalo, pois, para além de repentina, fá-lo abandonar momentaneamente a realidade, imaginando que os escravos, através do seu canto, se apoderam do barco e o dirigem. Esta alucinação confirma o vigor dos cânticos anteriormente apenas adivinhado. Sobressai, deste modo, o poder órfico do canto, mesmo se desacompanhado de instrumentos. Isto, note-se, é experienciado pelo líder religioso português, que, deliberadamente, noutras passagens, como veremos, tenta silenciar as vozes dos ocupantes do porão.

As reações destes dois europeus espelham o potencial comunicacional da música, linguagem que, superando as limitações babélicas

das línguas de senhores e escravos, transmite e suscita emoções e assim aproxima intérpretes e ouvintes.

5. Da poesia à música

No romance de Agualusa, contrariamente ao que sucede na obra moçambicana, a música associada ao tráfico negro não se limita às notações sobre o cantar dos escravos. Também os marinheiros, identificados não por acaso como “todos brasileiros, todos negros e mestiços” (NC, 69), se entregam a esta arte. Na mesma “Carta a Mme de Jouarre” que vimos seguindo, Fradique destaca a interpretação que um tripulante faz de uma canção elaborada a partir de um poema de Castro Alves. Por contraste com as canções dos escravos, estamos, neste caso, perante uma atuação individual, acompanhada à viola, cujo conteúdo o epistológrafo capta, não só porque está escrita em português, mas também porque reproduz um poema que lhe é familiar: “Era de facto o «Navio Negroiro», do grande poeta bahiano” (NC, 71). Este estratagemma intertextual acrescenta mais um índice temporal ao romance, concorrendo para a sua verosimilhança, já que o poema, recitado com bastante sucesso pelo autor em 1868 e recolhido no volume póstumo *Os escravos*, de 1883, é coevo das cartas fradiquianas. Além disso, o seu título não podia ser mais adequado ao “Nação crioula”, apresentado como “muito possivelmente o último navio negroiro da História” (NC, 64). Por fim, a ficcionalização da sua transcodificação remete para a popularidade do antiesclavagismo no Brasil, num vívido contraste com a manutenção do “Trato dos viventes”.

A veia musical deste marinheiro está intimamente ligada à sua profissão, já que ele, à semelhança do escravo, é um ser itinerante, um viajante entre mundos, para quem a música funciona como um elo de ligação à terra natal. A isto se refere, aliás, a segunda parte da poesia do romântico brasileiro, na qual, após evocar os cânticos típicos de marinheiros espanhóis, italianos, ingleses, franceses e gregos, louva o dom dos navegantes, que sabem “(...) achar nas vagas/ As melodias do céu!...” (Castro Alves, 1986: 279). No entanto, se o mareante inglês “entoa pátrias glórias” (*ibidem*), o francês “canta os louros do passado/ E os loureiros do porvir” (*ibidem*) ou “Do Espanhol as cantilenas/ Requebradas

de languor (*sic*)/Lembram as moças morenas,/As andaluzas em flor” (*idem*, 278-279), o canto do intérprete brasileiro não é tão celebratório. Citando a estrofe com que termina a quinta parte do poema de Castro Alves e estrofe e meia da sexta e última parte, o romance recupera quase todo o final da composição brasileira, na qual o crescendo atinge o auge com a revolta do sujeito lírico face a “Tanto horror perante os céus” (*idem*, 283) e com a veemente condenação da participação do Brasil no “tráfico iníquo”, traíndo a esperança de liberdade conquistada pelos seus heróis. O louvor dos europeus à terra-mãe parece dar lugar a uma (auto-)crítica por parte do brasileiro, simultaneamente antiesclavagista e tripulante de um navio negreiro². Porém, esta contradição dilui-se quando, perante o Fradique emocionado que o questiona sobre “onde tinha ele aprendido aqueles versos” (NC, 71) e lhe explica porque é que aquela “não era uma canção qualquer” (*idem*, 72), o marinheiro se demarca dos versos que cantou. Aparentemente, desconhece a origem literária do que interpretou e a sua carga interventiva, parecendo acreditar na gratuidade da sua toada - “É só uma cantiga, meu senhor” (NC, 71-72) - e afastando-se de qualquer intencionalidade política: “Eu de política não entendo nada” (*idem*, 72). Desaparece assim o abolicionista que a canção tinha deixado entrever, da mesma forma que a popularidade do poema do condoreiro parece não lhe garantir o estatuto de hino da causa antiesclavagista. Tal reação surpreende em alguém que tão bem articula texto e contexto, o que sugere talvez uma forma de defesa perante um desconhecido a propósito de uma questão que mais uma vez se revela tão melindrosa.

6. Resistir pela música e pela dança

Homens do século XVI, os ocupantes do “Nossa Senhora da Ajuda” do romance de Mia Couto não partilham este tipo de preocupações. Apenas o atormentado padre Manuel Antunes evoca Carlos V de Espanha, que “(...) deu ordem que parassem com a venda de escravos,

² Neste aspeto, ele duplicaria Fradique, que rejeita a escravatura, mas viaja num navio negreiro e, apesar da recusa inicial, acaba por levar consigo o menino que os quissamas queriam negociar. Perante tais contradições, afiguram-se certas as palavras de Arcénio Júnior, para quem “Neste negócio, aliás, ninguém tem escolha” (NC, 61).

lá na outra costa...” (OPS, 188). Nesta obra, é o canto dos escravos e o seu efeito perturbador que ganha protagonismo. Sentindo-se vítima dos cânticos que vinham do porão, responsáveis pelo arrebatamento poético que fez D. Gonçalo transfigurar o cântico escravo em dono da nau, o jesuíta procura recuperar o controlo através do silenciamento dos negros: “Uma crescente inquietação efervescia no missionário: a vozearia dos cafres roubava-lhe a razão. Daí a pressa alvoroçada com que descia à terceira coberta: era urgente mandar calar os cânticos pagãos.” (OPS, 234)

O sacerdote inicia, pois, uma cruzada pelo poder alicerçada em valores europeus como o racionalismo e o catolicismo. O conflito de valores e culturas evidencia-se com a penetração no interior da nau, espécie de descida aos infernos que possibilita ao jesuíta o contacto direto com as precárias condições em que os escravos viajam. Assim, à medida que o padre se embrenha naquele mundo desconhecido, os cânticos, subindo de volume, ganham mais força, “como se brotasse[m] não do ventre do navio, mas das profundezas do oceano”. Mais do que humanos, eles são sentidos como uma força da natureza. O anterior “embalo triste dos negros” (OPS, 234) transforma-se agora em “algarzarra” (OPS, 235) e posteriormente, na ordem transmitida aos negros, em “barulho” (*ibidem*), suscitando a correção de um dos exortados:

Senhor padre, isto não é barulho, afirmou um dos escravos.

Então o que é?

Estamos só cantando, chamando os bons espíritos.

E que raio de espíritos são esses que não conhecem a língua de Cristo?

O silêncio foi a resposta. (OPS, 235-236)

Aquilo que, no entendimento do jesuíta, não passa de “cânticos pagãos”, faz parte, afinal, de uma cerimónia religiosa dos escravos, o que é sinal da diversidade das culturas que viajam no barco. Quer para os portugueses, quer para os negros, música, língua e religião formam um tríptico identitário. No caso dos escravos, é a ligação possível com a terra-mãe a que, em princípio, não voltarão. Com intuítos claramente ideológicos, o jesuíta funde língua e religião ao superlativar o português como “língua de Cristo”, identificação que reflete a visão messiânica do destino luso. Daqui decorre não apenas a subalternização de línguas e

credos africanos pelo seu implícito caráter demoníaco, mas também a consequente legitimidade de as neutralizar pela sobreposição do idioma e da fé dos eleitos, o que constitui uma ameaça para o elo cultural com a África originária. Na sequência deste diálogo, D. Gonçalo propõe precisamente a substituição do canto pela oração, intim(id)ando: “- Rezem comigo. Sobretudo, tu, Nsundi, reza comigo” (OPS, 236). Os escravos aderem a este apelo, mas o sono em que caem (cf. OPS, 236) insinua o seu pouco interesse pela atividade proposta e talvez a monotonia de que ela, aos seus olhos, se reveste.

Torna-se notório que a batalha de D. Gonçalo não estava ganha quando a música faz nova investida: “Passaram-se horas, D. Gonçalo da Silveira foi surpreendido por uma doce melodia. Era Nimi Nsundi que tocava mbira. O negro violava, de novo, a interdição de cantar, dançar, tocar”. (OPS, 237). Agora em versão instrumental, é novamente a música a linguagem escolhida para manifestar o Outro, perturbando os intentos hegemônicos do sacerdote. A posse de um instrumento musical por Nsundi distingue-o dos demais negros transportados no barco e associa-se ao seu estatuto de mainato. Por outro lado, o próprio instrumento utilizado, a mbira, originária do atual Zimbabué, atesta a fidelidade de Nsundi às suas origens africanas.

A sedução exercida pela “doce melodia” manifesta-se quando o padre Manuel Antunes roga: “- Espere, D. Gonçalo, deixe-o tocar. Deus me perdoe, mas essa melodia é tão bonita...” (OPS, 237). Antepondo os valores estéticos aos religiosos, este pedido espelha bem a condição de alguém que, como este religioso, se sente “ficando negro” (OPS, 190) desde o início da viagem.

A “estranha tranquilidade” (OPS, 237) que a mbira espalhava à sua volta contrasta com os efeitos que desencadeia no tocador, que “ia ficando tenso, quase possuído” (*ibidem*), entrando “em transe” (*ibidem*), imune ao sangue que caía dos seus dedos. Através da música, alheia-se de si e do mundo, tornando-se numa espécie de médium, como sugerem os outros escravos: “Há alguém tocando através do seu corpo” (*ibidem*). Só ao evocar Nossa Senhora, que para Nsundi é Kianda, “a deusa das águas” (OPS, 131), consegue D. Gonçalo que ele pare. Da ladainha na sua língua nativa que então murmura, os seus companheiros apenas percebem, convenientemente, “música” e “pássaros” (OPS, 237), associação que reforça o caráter libertador da primeira. Concluem por isso que “- Parece

que ele diz que vai voar” (*ibidem*), anunciando o suicídio do congolês. De facto, antes que o jesuíta, que se apercebe das convicções inabaláveis de Nsundi, decretasse que ele “(...) seria enforcado sob a graça divina” (*ibidem*), o mainato encarrega-se da sua alforria definitiva, usando mais uma vez a mbira como sua cúmplice: “Teclas de mbira estavam cravadas uma em cada pulso, semelhando um Cristo sem cruz.” (OPS, 238).

Embora com um efeito trágico, a mbira é novamente utilizada como instrumento de libertação, ajudando a figurar “um Cristo sem cruz”. Se bem que modificado, esta comparação recorre ao símbolo da religião a que Nsundi nunca se converteu (cf. OPS, 131). Não faz falta a cruz para ver no mainato alguém que, tal como Cristo, também lutou e sofreu por uma causa e, afinal, por um povo, como concluirá Manuel Antunes já depois de ter abandonado o sacerdócio e ter adotado o nome do suicida, como se continuasse a sua missão: “Só então lhe ocorreu que o que ele escutara, no porão escuro, não eram notas musicais mas espessas gotas de sangue pingando no pavimento da nau. E esse sangue não era de um homem mas de todo um continente escravo.” (OPS, 362).

O desaparecimento do tocador de mbira não dita o silenciamento dos negros, bem pelo contrário, pois “(...) para os habitantes do porão, o falecimento de Nsundi pedia outra cerimónia” (OPS, 239) para além da católica. Afirmando Nsundi como um deles, os escravos “(...) queriam tocar tambores, cantar e dançar. Purificar o navio” (OPS, 239), contrariando mais uma vez a proibição decretada por D. Gonçalo. É necessária a intervenção de D. Filipa, uma portuguesa que viaja no navio, para demover o sacerdote. De mente mais aberta, ela não vê no ritual uma “(...) ruidosa cerimónia pagã” (OPS, 239), mas “(...) ritmos tão belos, que Deus vai gostar de os escutar” (OPS, 240), ou seja, deslocaliza valores estéticos e musicais e mostra um Deus mais universal, indo mais longe do que anteriormente o padre Manuel Antunes. Depois disto, não só foram permitidas as danças, como “(...) poderiam ser executadas no convés, com a necessária moderação, sob o teto das estrelas” (OPS, 240). Esta autorização excede as pretensões dos escravos, correspondendo a uma vitória destes e da sua cultura, pois, ao subir do porão para o convés, a cultura negra abandona, mesmo que momentaneamente, a sua posição subalterna e conquista legitimidade e reconhecimento.

Concretizando o seu desejo, “Os escravos improvisaram tambores a partir de barris vazios e, num ápice, fizeram crepitar os seus corpos

como repentinas fogueiras” (OPS, 240). Estes ritmos que se apoderam dos africanos vão contagiar também Manuel Antunes, apesar dos argumentos iniciais de que “(...) era pecado (...)” (OPS, 242) e que “(...) não sabia dançar” (*ibidem*):

Quando deu conta, estava cedendo mais aos tambores, do que à sua vontade. (...) Os pés lhe pesavam, pesava-lhe no corpo a Europa inteira. Os tambores pareciam soar mais e mais alto e, a um dado momento, havia um tambor que ecoava dentro do seu peito. Uma embriaguez o foi soltando, deixando-o mais e mais leve. Manuel Antunes começou a rodar. O rodar se fez pular, o pular se fez voar. Ele era o peixe-voador emergindo das águas. (OPS, 243)

Elementos de uma outra cultura, a música e a dança dos africanos funcionam para este europeu como um fator de libertação de seus valores originais, configurando um outro “eu”, mais tarde batizado com o nome de Nimi Nsundi. Tal como a descida ao porão, contribuem decisivamente para a transformação que o religioso pressentia em si desde o início da viagem e que fará dele um cafrealizado, exemplo vivo da inversão do sentido da missão civilizadora. Este processo que faz do sacerdote uma espécie de reencarnação do mainato resistente atesta o poder da música como forma de subversão.

7. Para além da música

A transfiguração de Manuel Antunes é talvez o exemplo mais claro do impacto cultural de povos considerados inferiores, sujeitos por isso a intromissões de natureza diversa. Quando reduzidos a escravos, encontraram na sua música a forma de exprimirem a sua tristeza e a sua saudade, sentimentos afinal tão universais como a própria linguagem musical. No entanto, o poder da música não se esgota nesta função expressiva. Aliadas a ela encontram-se a dança, a língua natural e as crenças religiosas, as quais configuram uma constelação cultural que define a identidade destes seres em trânsito pelos mares, espaços também eles de circulação e de produção de culturas (cf. Naro, Sanciroca e Treece, 2007: 1-13). Por isso estes elementos funcionaram como

instrumentos de resistência em situações de subalternização como a escravatura. A atividade musical atuou também em prol dos “condenados da terra” quando, como acontece no romance de Agualusa, a ela se recorreu para contestar o sistema escravagista, atualizando o lema “A cantiga é uma arma”.

A sobrevivência da música e de outras manifestações culturais africanas às tentativas hegemónicas ocidentais é confirmada pelas culturas em cuja geração foi fundamental o *input* dos negros, como recorda Isabel de Castro Henriques (2004: 123): “Construtores associados do novo continente, os africanos aí introduziram, as mais das vezes contra a vontade dos europeus, as suas línguas e as suas culturas – dança, música, cozinha, religião, organização do corpo assim como do tempo – do qual cada um e todos sentem hoje o peso, a partir do momento em que os ritmos do quotidiano foram africanizados na América”.

Referências Bibliográficas

- AGUALUSA, José Eduardo (2006 [1998]) *Nação crioula. A correspondência secreta de Fradique Mendes*, 5ª ed., Lisboa D. Quixote
- CASTRO SOROMENHO (2008 [1949]), *Terra morta*, Lisboa, Cotovia
- COUTO, Mia (2006), *O outro pé da sereia*, Lisboa, Caminho
- FERREIRA, Manuel (s/d), *No reino de Caliban II. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Angola e S. Tomé e Príncipe*, 2º vol., Lisboa, Plátano Editora
- KHOSA, Ungulani Ba Ka (1998[1987]), *Ualalapi*, 2ª ed., Lisboa, Caminho
- HENRIQUES, Isabel de Castro (2004), *Os pilares da diferença. Relações Portugal África - séculos XV-XX*, Casal de Cambra, Caleidoscópio
- KING, David C. (2006), *Cultures of the world. Mozambique*, New York, Marshall Cavendish Benchmark
- MARQUES, João Pedro (2004), *Portugal e a escravatura dos africanos*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais
- MATA, Inocência (2001), “O tema da identidade nas (modernas) literaturas africanas – memória histórica e identidades reconstruídas” *in* Mata, Inocência (2001), *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, Lisboa, Mar Além, pp. 59-71

- M'BOKOLO, Elikia (2003[1995]), *África Negra. História e civilizações. Até ao século XVIII*. Tomo I, Lisboa, Editora Vulgata (Tradução de Alfredo Margarido)
- NARO, Nancy Priscilla; SANCI-ROCA, Roger and TREECE, David H. (ed.) (2007), *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*, Palgrave Macmillan, New York, Houndmills, Basingstoke
- NDEGE, George O. (2007), *Culture and customs of Mozambique*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press
- PIRES LARANJEIRA, José Luís (1995), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta

O JAZZ NA LITERATURA MOÇAMBICANA DA NEGRITUDE

Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
UNIVERSIDADE DO MINHO

Jazz is not about facts; it is about people and the times they lived in. The deck of a slave ship, the sale of slaves after landing, streets with no cars, a view of the riverfront in New Orleans with clearly visible Paddle Wheel Steamers - all reiterating a 'picture is worth a thousand words'.

Michael Morangelli, *Jazz. A Short History*

1. Introdução

O TRÁFICO DE ESCRAVOS DE ÁFRICA PARA OS ESTADOS UNIDOS constitui uma circunstância fundamental na origem e evolução da música africana na América do Norte. Géneros como o jazz, os “spirituals” negros e os “blues” lançam as suas raízes neste contexto. Basta pensar que os “spirituals” são cânticos religiosos entoados pelos negros africanos importados para a América e que os “blues” são músicas de escravos cantadas nos campos de algodão do sul dos Estados Unidos.

Apesar das suas origens não totalmente claras e das múltiplas mudanças que conheceu e continua a conhecer no seu desenvolvimento, o jazz é um género musical geneticamente associado à condição marginalizada dos negros norte-americanos e à denúncia da segregação racial. O escritor norte-americano Francis Scott Fitzgerald afirmou que a chegada da “Jazz Age” (expressão que o próprio criou), nos anos 20 do século passado, correspondeu a uma atitude: não é imprescindível conhecer a música para entender o sentimento de uma época em mudança, pós Primeira Guerra Mundial, em que o jazz nasceu.

As origens deste género musical não pertencem à cultura americana, mas sim africana, como defende John Fordham (1993: 10): “When slavery brutally spliced a dispossessed African civilization into a mixed

and transplanted European one, a dramatic result was jazz – a hybrid formed out of two old civilizations transformed by coexistence in a New World struggling to invent itself”.

Refere o mesmo investigador que o tráfico de escravos lança milhares de africanos, com as suas culturas próprias, nas indústrias de tabaco e de algodão das Caraíbas e das Américas. Se as culturas destes povos não eram as mesmas, também não eram homogêneas as tradições culturais dos proprietários de escravos.

Os ritmos africanos, isoladamente considerados, não fizeram do jazz o que ele é nas suas origens. Foram, todavia, fundamentais para o nascimento do género e para a sua identificação com a condição maltratada dos escravos negros.

De igual modo, os primórdios das literaturas africanas de expressão portuguesa, nas primeiras décadas do século XX, ficam marcados pela denúncia da opressão vivida pelos povos colonizados. A vertente combativa destas literaturas surge ideológica, cultural e politicamente delineada no chamado movimento da Negritude que “lançou as suas raízes até aos movimentos culturais protagonizados por negros, brancos e mestiços que, desde as décadas de 10, 20 e 30, vinham pugnando por um *Renascimento Negro* (busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares) principalmente em três países da América (Haiti, Cuba e Estados Unidos da América)” (Laranjeira, 1995: 27).

Cunhado na composição lírica “Cahier d’un retour au pays natal”, do poeta da Martinica Aimé Césaire, o termo “negritude” passou a designar um movimento que se consolidou ao longo das duas décadas seguintes. A Negritude assume-se, em dois autores paradigmáticos – o referido Césaire e Léopold Senghor – como um movimento que lutava pela recuperação do património dos negros e incitava à resistência contra a prepotência racista dos brancos.

Aclama triunfadores e mestres negros da diáspora: Jesse Owens (atleta norte-americano), Louis Armstrong (jazzman norte-americano), Langston Hughes (líder do renascimento negro norte-americano), Chaka (chefe guerreiro zulu) e Nzinga (rainha jaga que lutou contra os portugueses no início da descolonização).^[1]

¹ Cf. Laranjeira (1995: 29).

Assim, o jazz não é a única influência visível em poetas africanos das décadas de 1940 e 1950. Como assinala Fernando Martinho (1985: 523),

Vários são os *modelos* de que lançam mão para melhor definirem a sua identidade. Tais *paradigmas* podem ir de Zumbi, o famoso líder da República dos Palmares no Brasil do século XVII, a Toussaint Louverture, o precursor da independência do Haiti, a heróis da resistência à dominação colonial no espaço nacional, como Ngola Kiluanji e a rainha Ginja, a anónimos depositários e continuadores da cultura tradicional, a vítimas da violência racista nos E.U.A. como Willie McGee ou a figuras desse mesmo lugar da Diáspora – músicos, escritores, boxeurs, atletas – cujas realizações suscitam a admiração e o orgulho dos negros de todo o mundo.

Todavia, as biografias e as interpretações musicais realizadas por nomes míticos do jazz marcam de modo incontestável as literaturas africanas de expressão portuguesa num longo período.

Por razões de economia de exposição, considero apenas a literatura moçambicana, cuja emergência na poesia lírica é, creio, inseparável do jazz, numa dupla aceção: ideológica, pois converte esse género musical em instrumento de defesa do direito dos povos colonizados à independência, e biográfica, porque eleva alguns compositores e intérpretes de jazz a modelos nos quais poetas moçambicanos se projetam. A poesia lírica moçambicana terá ainda encontrado no jazz analogias rítmicas, sobretudo no que respeita à improvisação e ao ritmo sincopado que define este género musical.

Tais aspetos podem ver-se representados num período da literatura moçambicana situado entre o final da II Guerra Mundial e os inícios da década de 60, e em poetas como Noémia de Sousa, Rui Knopfli e José Craveirinha.

2. Noémia de Sousa (1926-2003): o jazz como superação da dor

Considera José Luís Pires Laranjeira (1995: 259) que a primeira escritora de “inequívoca radicação (e radicalização) africana” é Noémia de Sousa. Sem ter conhecido a Negritude francófona, teve, todavia, acesso

aos negrismos americanos (Black Renaissance, Indigenismo haitiano e negrismo cubano).^[2]

São claras as influências musicais no percurso da poetisa moçambicana, desde logo na sua colaboração no jornal cultural *Msabo* (1952), proibido pela censura, cujo nome revela a homenagem à música tradicional africana – uma vez que “Msaho” evoca um canto do povo chope. A publicação assume como objetivo prioritário o compromisso com “a cultura ancestral e popular, na linha da *Mensagem* angolana ou dos congéneres movimentos de pesquisa e radicação nacionalista” (*idem*, 261).

O recurso ao jazz para estabelecer uma identificação de Noémia de Sousa com a condição marginalizada da sua raça e dos seus irmãos africanos – o “sangue negro” – revela-se de modo penetrante nas poesias “Samba”, “Let my people go” e “A Billie Holiday cantora”.^[3]

Na primeira estrofe de “Samba” (1949), a poetisa apresenta o jazz como contraponto feliz e genuíno à artificialidade de alguns ambientes noturnos de Lourenço Marques, e como afirmação de liberdade individual dos negros perante a falsa civilização branca: “No oco salão de baile / cheio de luzes fictícias da civilização / dos risos amarelos / dos vestidos pintados / das carapinhas desfrisadas da civilização / o súbito bater da bateria do jazz / soou como um grito de libertação”.

Em “Let my people go” (expressão que evoca a fuga dos israelitas do Egito e que pertence ao poema *God's Trombones* do norte-americano James Weldon Johnson), depois alterado para “Deixa passar o meu povo”, o sujeito poético ouve na rádio os cantores negros norte-americanos Paul Robeson e Marian Anderson a interpretarem “spirituals negros de Harlem”.

Anderson e Robeson não são escolhas acidentais. A cantora afro-americana, celebrizada como intérprete de “spirituals”, foi uma combatente do racismo norte-americano e da dignificação dos negros. Tornar-se-ia a primeira artista afro-americana a atuar na Metropolitan Opera de Nova Iorque, em 7 de janeiro de 1955.

Paul Robeson foi, além de barítono, atleta, ator e ativista do movimento dos direitos civis que, por razões pessoais – era filho de um

² Cf. Laranjeira (1995: 260).

³ Os poemas de Noémia de Sousa encontram-se na Antologia organizada por Manuel Ferreira (1989).

escravo foragido – fez dos “spirituals” negros um mecanismo de denúncia da opressão da sua raça.

As preferências de Noémia de Sousa transformam, pois, duas vozes negras em exemplos de combatividade (humana e artística) que devem inspirar os negros de África. Ouvir Robeson e Anderson desencadeia um apelo imediato: “deixa passar o meu povo”:

Let my people go

Noite morna de Moçambique

E sons longínquos de marimbas chegam até mim

– certos e constantes –

Vindos nem eu sei donde.

Em minha casa de madeira e zinco,

Abro o rádio e deixo-me embalar...

Mas as vozes da América remexem-me a alma e os nervos.

E Robeson e Maria cantam para mim

Spirituals negros do Harlem.

Let my people go

E – Oh deixa passar o meu povo,

Deixa passar o meu povo –,

Dizem.

E eu abro os olhos e já não posso dormir.

Dentro de mim soam-me Anderson e Paul

E não são doces vozes de embalo.

Let my people go.

Nervosamente,

Sento-me à mesa e escrevo...

(Dentro de mim,

Oh let my people go...)

Deixa passar o meu povo.

E já não sou mais que instrumento

Do meu sangue em turbilhão

Com Marian me ajudando

Com sua voz profunda – minha irmã.

Escrevo...

Na minha mesa, vultos familiares se vêm debruçar.

Minha Mãe de mãos rudes e rosto cansado

E revoltas, dores, humilhações,

Tatuando de negro o virgem papel branco.

E Paulo, que não conheço

Mas é do mesmo sangue e da mesma seiva amada de Moçambique,

E misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças,

Algadoais, e meu inesquecível companheiro branco,

E Zé - meu irmão - e Saul,

E tu, Amigo de doce olhar azul,

Pegando na minha mão e me obrigando a escrever

Com o fel que me vem da revolta.

Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro,

Enquanto escrevo, noite adiante,

Com Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio

- *Let my people go,*

Oh let my people go.

E enquanto me vierem do Harlem

Vozes de lamentação

E meus vultos familiares me visitarem

Em longas noites de insónia,

Não poderei deixar-me embalar pela música fútil

Das valsas de Strauss.

Escreverei, escreverei,

Com Robeson e Marian gritando comigo:

Let my people go.

OH DEIXA PASSAR O MEU POVO.

O poema “A Billie Holiday cantora” revela uma clara identificação da poetisa com a vida e a obra de uma intérprete de jazz. Alguns elementos da conturbada biografia da cantora norte-americana ajudam a compreender o fascínio de Noémia de Sousa. Abandonada na infância pelo pai, a pobreza levou Billie Holiday a sujeitar-se à prostituição; começou a procurar trabalho como bailarina nos clubes do Harlem; conheceu personalidades relevantes do universo do jazz, mas não deixou de sentir

na primeira pessoa a discriminação, por exemplo numa banda composta apenas por brancos, liderada pelo famoso intérprete de clarinete Artie Shaw. Durante as *tournées*, Billie, a única negra da banda, tomava sozinha as refeições. A sua vida mudaria com a interpretação (na voz e na postura inconfundíveis) do poema de Lewis Allen, “Strange Fruit” (1939):^[4] uma composição que denuncia o racismo manifestado nas perseguições aos negros norte-americanos realizadas pelos membros do Ku Klux Klan.

Strange Fruit

Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the popular trees.

Pastoral scene of the gallant south,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolias, sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh.

Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.

Dez anos mais tarde, Noémia de Sousa aclama Billie num longo e melancólico texto que cria variadas afinidades com aquela que designa como “minha irmã americana”: a solidão; o poder da voz; o sofrimento – “como se teus dias fossem sem sol”; a denúncia da escravização dos negros – Com a tua voz, irmã americana, veio / todo o meu povo escravizado sem dó. / Por esse mundo fora, vivendo no medo, no receio / de tudo e de todos...”; e a esperança de que as vozes da cantora e da poetisa sejam ouvidas e compreendidas pela “humanidade egoísta”.

Na voz de Billie Holiday é depositada a confiança de reconhecimento de igualdade de todos os negros: os que permanecem escravizados em África e os que foram como escravos transportados para os Estados Unidos.

⁴ Cf. Fordham (1993: 104).

3. Rui Knopfli (1932-1997): a paixão de uma geração

A obra poética do fotógrafo, jornalista e intelectual moçambicano Rui Knopfli – como a da geração a que pertenceu – demonstra uma dura-doura sedução pela cultura anglo-americana: a música, particularmente o jazz, a pintura e o cinema.^[5]

Em depoimento ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, datado de 18 de Janeiro de 1995, Knopfli confessa que se “ouvira (...) muito jazz em Lourenço Marques. (...) Troco poucas coisas por um solo de saxofone de Ben Webster ou de Paul Desmond” (Noa, 1997: 41).

De facto, ao longo das décadas de 1940 e 1950, “o jazz, com os tons nostálgicos e reivindicativos que lhe estão subjacentes, como vibração melódica e rítmica que se lhe reconhece, é adoptado com um fervor quase devoto pela juventude lourençomarquina, impregnando profundamente o seu imaginário” (*ibidem*).

A poesia de Knopfli manifesta o deslumbramento pelo jazz, tanto nas múltiplas referências a figuras destacadas deste género musical (Charlie Parker, Miles Davies ou Thelonious Monk), quanto “no virtuosismo da linguagem poética e no improvisado de um *jazzman* expresso na sugestão de sonoridade e no ritmo versificatório harmoniosamente descontinuo dos seus poemas” (*ibidem*).

Comento alguns textos onde se concretizam diversas vertentes da presença do jazz na poética de Knopfli.

A terceira secção do poema “Anemoscopia”, pertencente à coletânea *Máquina de Areia* (1964), tem como título “Letra para um solo de Charlie Parker”:

Como estranha ave de presa
Que ferida de morte flectisse
A hipérbole do voo na agonia
Prolongada, é um canto angular,
Terso, mas de arestas poluídas.
Polígono torturado, perturba-o
A iminência adiada de um grito
De socorro. Em sua chama viva

⁵ Cf. Noa (1997: 39).

Perpassam secretas vozes de rebeldia,
Bárbaros sons de tormenta. No clamoroso
Incêndio da ira e da raiva
(é preciso saber escutar),
A urgência implorativa
De um ritmo de ternura (Knopfli, 2003: 182).

A metáfora da ave aprisionada admite diversas leituras: é uma análise penetrante (e esclarecida, numa personalidade apaixonada pelo jazz) sobre os ritmos contrastantes – ora dolentes e melancólicos, ora frenéticos e revoltados – das interpretações do saxofonista Charlie Parker; a ave representa a homenagem explícita a Charlie Parker. Considerado o “Messias do jazz moderno”, foi reconhecido em grafites de artistas norte-americanos com a expressão “Bird Lives!” que encheu o metro de Nova Iorque e a zona de Greenwich Village aquando da sua morte precoce. A alcunha “Bird” passaria a identificar o saxofonista, que Clint Eastwood homenageia no filme homónimo de 1988; finalmente, a ave alude a uma mudança que começa a ser sentida nos territórios colonizados: a “ave de presa” solta “um grito de socorro” e mistura-se com “vozes secretas de rebeldia” e “bárbaros sons de tormenta”.

A secção “Nunca mais é sábado”, inserida na coletânea poética *Mangas Verdes com Sal* (1969), apresenta em epígrafe uma citação da obra de Leonard Feather, *The Book of Jazz*, onde se lê: “ (...) threw conventional beauty out the window to concentrate more fully on matter rather than manner”.

Na mesma coletânea, o texto “À Paris” transforma o jazz (ouvido numa Joanesburgo que revive os comportamentos da capital francesa) em companheiro íntimo de noites solitárias numa cidade cosmopolita. Ao mesmo tempo, o jazz é a única realidade verdadeira num espaço que mimetiza clichés culturais parisienses: “Depois do turkish coffee meto-me / até ao Cul de Sac e fico-me / a ouvir o sax maravilhado / de Kippie Moeketsi. O jazz, sim, / é genuíno e tem um bite / todo local (*idem*, 202).

Também na coletânea *Mangas verdes com sal*, o breve poema “Miles” estabelece uma analogia entre as composições do trompetista e compositor norte-americano e a famosa composição “Trois morceaux en forme de poire” do francês Erik Satie: “O que nos dizes de ti / tem a dolorida geometria / das peras de Satie” (*idem*, 250).

Thelonious Monk, um dos mais influentes pianistas e compositores de jazz norte-americanos, é homenageado no poema “Hackensack”. Knopfli evoca a improvisação, porventura o elemento que mais notabilizou as execuções de Thelonious Monk, e recorda a sua “forma esquisita / de ter o passo oblíquo e trôpego / e de deixar tombar a nota/ (...) pulveriza as semibreves” (*idem*, 251). Identifica ainda um traço característico do norte-americano: “o modo impertinente / com que faz rilhar o dente / ao piano” (*ibidem*).

O poema demonstra, portanto, a sensibilidade de Knopfli pela improvisação, típica do jazz e exemplarmente realizada pelo pianista homenageado.

Haveria que considerar ainda quatro poemas escritos por Knopfli em inglês com diversas alusões ao jazz e a intérpretes modernos do género: o trompetista Miles Davies, o pianista Thelonious Monk, o Brubeck Quartet e o Modern Jazz Quartet.^[6]

As referências ao jazz no conjunto da obra poética de Rui Knopfli revelam sobretudo a atitude de um apaixonado por esse género musical. O compromisso com a africanidade e a celebração de figuras negras emblemáticas do jazz marcam presença, embora de modo menos combativo e menos sistemático do que aquele que se manifesta na poesia de Noémia de Sousa.

4. Conclusão

A afirmação da identidade dos intelectuais da África lusófona nos anos 1940-50 passa, em grande medida, pelo recurso a modelos que, em variados domínios (com destaque para o musical e o desportivo), lutaram contra a segregação e a violência racista.^[7]

A colonização e a escravatura dos povos africanos contribuem de modo muito relevante para a emergência e o desenvolvimento da música afro-americana. Como afirma João R. Mitras (2006: 37),

For many blacks in Southern Africa the black achievement par excellence, and the most important import from America, was jazz. The syncopated

⁶ Os textos foram já analisados por Fernando Martinho (1987: 120-121).

⁷ Cf. Martinho (1985: 526).

rhythms of jazz created a link with the United States; the music of jazz was a trans-national language of solidarity and identification with black American culture. Conversely, jazz was the link or connection between the destinies of African Americans with other blacks in the Diaspora.

O jazz e a poesia moçambicana da Negritude insurgem-se contra a privação de liberdade, as desigualdades sociais e a subjugação de grupos mais frágeis. Literatura moçambicana e jazz conjugam-se, pois, no mesmo propósito: a dignificação da cultura negra. A origem de ambos, embora ainda um pouco obscura no que se reporta ao jazz, é inseparável da afirmação de identidade dos povos africanos.

Para Noémia de Sousa e Rui Knopfli, dois poetas moçambicanos que conheceram uma época particularmente difícil no reconhecimento da cultura negra, o jazz funcionou como um grito de revolta contra a prepotência que atingia tanto os negros africanos quanto aqueles que eram escravizados nos Estados Unidos.

Mais do que uma simples referência cultural para poetas moçambicanos, o jazz foi uma linguagem de solidariedade e de fraternidade, e um vínculo que conservou a identificação entre os que ficaram em África e os que dela foram forçados a sair.

O poeta moçambicano José Craveirinha terá sintetizado melhor do que nenhum outro o modo como os escritores africanos se sentiram confiantes com as vozes de cantores negros nos Estados Unidos. Num poema extenso com o sugestivo título “Quando o José pensa na América” (1958), mostra-se pouco arrebatado por modelos publicitários, arquitetónicos e cinematográficos, que projetam no mundo a imagem de uma superpotência, mas também de ícones artificiais: “Na Mafalala quando o José pensa na América / não inveja um só arranha-céus de Manhattan / não deslumbram José os feéricos letreiros da Broadway / e não convencem José as vitórias do marinheiro Popeye / só depois de ingerir uma lata de espinafres de publicidade”; não fascina o poeta aquela Marilyn Monroe “12 meses com um sorriso (...) / e das unhas aos cabelos toda ela colorida”.^[8]

⁸ Poema reproduzido em www.br.groups.yahoo.com/group/Amantedasleituras/message. [consultado em 15 de janeiro de 2011].

A esperança de liberdade de um poeta profundamente comprometido com o seu povo é alimentada pelos ritmos de sofrimento dos “spirituals” – “velhas lágrimas”; pelos cenários míticos do jazz – a cidade de Nova Orleães e o Harlem; pela determinação do atleta Jesse Owens – que, “contra todas as expectativas”, ganhou a medalha de ouro “mesmo no blindado coração de Hitler”; pelas vozes de alguns intérpretes lendários do jazz e de géneros com ele relacionados – Nat King Cole, Louis Armstrong, Marian Anderson, Paul Robeson e Duke Ellington.

Do imaginário deste poeta moçambicano tão fortemente empenhado na libertação do seu povo fazem parte aqueles que, nos mais variados domínios, lutaram pelo reconhecimento dos seus direitos. E tal ficará a dever-se, creio, ao facto de que o jazz, como a poesia moçambicana da Negritude, “is not about facts, it is about people and the times they lived in”.

Referências Bibliográficas

- FERREIRA, Manuel (1989). *50 Poetas africanos*. Lisboa: Plátano.
- FORDHAM, John (1993). *Jazz*. London, New York: Stuttgart, Dorling Kindersley Limited.
- KNOPFLI, Rui (2003). *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LARANJEIRA, José Luís Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- MARTINHO, Fernando J.B. (1985). “O negro norte-americano como modelo na busca de identidade para os poetas da África de língua portuguesa”. AA.VV., *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise. A la recherche de l'identité individuelle et nationale. Actes du Colloque International*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 523-530.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1987). “A América na poesia de Rui Knopfli”. AA.VV., *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Acarte, pp. 119-137.
- MITRAS, João Luís Rafael (2006). *The Image of America in Southern African Literature*. Lisboa: Universidade Aberta.
- NOA, Francisco (1997). *Literatura moçambicana. Memória e conflito*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.

MOVEMENTS OF RESISTANCE IN EDWARD KAMAU BRATHWAITE'S JAZZ POETRY

Gisele Giandoni Wolkoff
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Initial considerations

TALKING ABOUT POSTCOLONIALISM MEANS RECOVERING POSTSTRUCTURALISM AS THE CRITICAL TENDENCY FROM THE 1960'S AND 1970'S ONWARDS, in the U.S. and in the U.K., which helps to understand new interpretations' causes and effects beyond the idea of totality, knowledge and the self. It also means referring to a series of theoretical discourses about the subject and knowledge, such as feminisms, psychoanalytical theories, marxisms and contemporary historicisms. Therefore, as Jacques Derrida's contribution to the Johns Hopkins University 1968 *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* Symposium gradually develops into his theory of Deconstruction in the 1970's, the field of Philosophy and Discourse will broaden its capacity to criticize as it breaks up the paradigmatic notion of structure. Thus, it is in this context that one can talk about postcolonialism. From the idea of independent nation to one's own culture, there is a whole textual corpora that debate a series of related issues, such as the notion of identity, which in the 1980's challenges the hegemony of western discourses and the possibilities of resistance. In 1978, Edward Said publishes *Orientalism*, in which he examines the *other* as a construct and, thus, opens up the discussion on postcolonial identities.

147

MOVEMENTS OF
RESISTANCE IN EDWARD
KAMAU BRATHWAITE'S
JAZZ POETRY

Gisele Giandoni Wolkoff

The idea of a post-colonial theory emerges from the inability of European theory to deal with the complexities and varied cultural provenance of post-colonial writing. European theories themselves emerge from particular cultural traditions which are hidden by false notions of ‘the universal’. Theories of style and genre, assumptions about the universal features of language, epistemologies and value systems are all radically questioned by the practices of post-colonial writing. Post-colonial theory has proceeded from the need to address this different practice. Indigenous theories have developed to accommodate the differences within the various cultural traditions as well as the desire to describe in a comparative way the features shared across those traditions. (Aschroft, Griffiths, Tiffin, 2003: 11).

There are authors who differentiate between postcolonial literature and a literature of decolonization, emphasizing that the latter ought to “repossess and rehabilitate” (Chinweizu, 1985: 256) in order for the nation to form a literature of its own. In the study of Anglo-American literatures, the postcolonial approach has helped bring visibility to otherwise silenced artistic productions. This is how the concern on Caribbean literatures is born.

Edward Kamau Brathwaite and the Caribbean

Edward Lawson Brathwaite was born in 1930, Bridgetown, Barbados and at the age of 16 went to study History at the University of Cambridge (UK) after which he went back to his roots in Ghana (Africa) where he lived for eight years teaching History and being a *griot* – that is, a poet and a spiritual leader for the community, which led the country to attribute him the name of Brathwaite. After Ghana, he went back to Barbados for a few more years and later to the USA where he still lives and works as a professor of Comparative Literature at the University of New York. It is important, however, to mention that in the 1960’s, Brathwaite together with other writers (poets, musicians, performers) create the CAM (= the Caribbean Artist’s Movement) with the incentive of the BBC that allowed the group to have a program of their own, dedicated to Caribbean literature and other media, such as the magazine

BIM where they first published. Brathwaite's first prize, Casa de Las Americas, in 1979, was for *Black & Blues*. Then, in 1994, he received the Neustadt International, for *Middle Passage* (his second poetic trilogy), amongst other prizes, such as the 2006 Griffin Poetry Prize for *Born to Slow Horses*. My concern here is with his first trilogy, *The Arrivants*, first published as such in 1973 and whose content includes the books: *New Word A-Comin'*, *Masks* and *Islands*. I will briefly point out the relevance of the jazz dialogue and development in two of the poems of the initial two books present in *The Arrivants*, in order to try and understand how the concepts of hibridity and alter/native are revealed in Brathwaite's poetics.

So, having in mind that the project of postcolonial writing focuses on the questioning of European discourses and discursive strategies from a privileged position within (and between) worlds, it is also relevant to point out to hibridity as a key element in the (re)construction of identities. This implies a complex and a far beyond dialectical relationship between Europe and local identities. In this sense, critics that reflect upon the role of the writer in times of identity reconstruction reach conclusions, such as that stated by June D. Bobb, for whom "the task of each poet becomes the rewriting of history, in a kind of cultural mythmaking, with the purpose to reconnect the fragments of the Caribbean psyche." (Bobb, J. 1998: 13).

Brathwaite suggests in his 1976 lecture, later turned into a book (1984), that the idea of nation language is a symbol of language's sociocultural reappropriation, because according to him "we haven't got the syllables, the syllabic intelligence to describe the hurricane, which is our own experience, whereas we can describe the imported alien experience of snowfall." (Brathwaite, 1984: 8-9). How does this happen in the totality of E.K. Brathwaite's works?

As one looks into his aesthetics, one finds: computer videostyle (*Dreamstories*, *The ZeeMexican Diary*, *Barabajan Poems*), the reproduction of local discourse (that is, the creolization of language) and the proem form. Proem would be prose and poetry, beyond poetic prose, already established by canonical modernists; poetry in prose and prose in poetry, associated with his videostyle and the idea of tidelactics. Moreover, one finds jazz in both the constant allusions and references to jazzmen and compositions, and also in the articulation of

the lines along the poems, which is what I shall talk about from now on, as I examine two of his most representative poems, “New World A-Comin’” and “The Making of the Drum”, present in the anthology entitled *The Arrivants*.

Just before talking about this couple of poems, it is important to mention a very relevant aspect in Brathwaite’s poetics, which is that of intertextuality and dialogism, such as it is weaved in a poem like “Trane” (whose sonority is the same as that of a train) but which makes explicit allusion to John Coltrane and the idea of music as salvation, as the musician goes to his saxophone as one tries to go home (or to the idea of home). According to Eric Hobsbawn (1990), jazz is the kind of music that brings one freedom as it neither has a pattern, nor is it produced in series. The improvisation factor finds resonance in the poems mentioned as they are made of gradative alliterations and assonances, line ruptures, so as to provide one with the idea of fragment and fragmentary identities. These will also be depicted in other manners, such as we read in the poems chosen for this article.

Helpless like this
 leader-
 less like this
 heroless,
 we met you, lover,
 warrior, hater
 (...)
 How long
 how long
 O Lord
 O devil
 O fire
 O flame
 have we walked
 have we journeyed
 to this place
 to this meeting
 this shock
 and shame

in the soiled
silence.
(...)
O who now will help
us, help-
less, horse-
less, leader-
less, no
hope, no
Hawkins, no
Cortez to come
Prempeh imprisoned.
Tawiah dead...

(Brathwaite, 1994: 9-11)

This is a metonymic poem in *The Arrivants* and as such it brings up the issue of geographic, psychic and linguistic dislocation - the three kinds of dislocation that orchestrate a complex discursive chain of cultural and political resistance. As the poem approaches its end, we hear echoes of the past, in some kind of historical reappropriation of what went before in the history of the Black Caribbean and, particularly, during the Middle Passage.

The second poem I am now commenting on is “The Making of the Drum”, which is constituted of five parts that narrate precisely the making of the African percussion instrument used in ceremonies that ought to lead one into trance followed by consciousness. Notable is the fact that such instrument has been forbidden in the Caribbean during colonialism. Below are parts of the five sessions that compound the jazz poetry entitled after the gesture of creating a people’s own voice, “The Making of the Drum”.

The Skin

First the goat
must be killed
and the skin
stretched. (...)

The Barrel of the Drum

(...) vowels of reed-
lips, pebbles
of consonants,
underground dark
of the continent.
You dumb adom wood
will be bent,
will be solemnly bent, belly
rounded with fire (...)

The Two Curved Sticks of the Drummer

(...) But no harm
comes to those who live near-
by. This tree, the
elders say, will never
die.

152

.....
MÚSICA
DISCURSO
PODER
.....

Guards and Rattles

(...) do not clash (...)

The Gong-Gong

God is dumb
until the drum
speaks.
The drum
is dumb
until the gong-gong leads
it. (...) the dumb
blind drum
where Odomankoma speaks

Odomankoma is the God-creator in the Ioruba tradition, which the poem reestablishes with its musicality, created along the alliterations and assonances. The four moments of the making of the musical instrument lead into the trance moment of catharsis and revelation: hybridity?

Final Considerations

While in “New World A-Comin’” there is the conflict between “lover, warrior, hater”, who is also “helpless, leaderless, heroless”, in “The Making of the Drum”, the conflict finds a possibility in hibridity: the African past in the moving waters of the Atlantic^[1] and the present in motion, the intermingling of forces, not its negation. In this sense, the Caribbean islands can be relocated. This does not mean that there is an effacement of the past, rather, the contrary: one can notice an intense dialogue of Brathwaite’s verses with the Anglophone tradition, as is the case of the reappropriation of the iambic pentameter, as we approximate Brathwaite’s lines to T.S.Eliot’s:

the dark was silence, still
the dark was home (...)
(Brathwaite, E.K., 1994)

“ (...) I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence”.
(Eliot, T.S., 1998)

Or, yet...

“Once when we went to Europe, a rich old lady asked:
Have you no language of your own
no way of doing things
did you spend all those holidays
at England’s apron strings?

And coming down the Bellevueplatz
a bow-legged workman
said: This country’s getting pretty flat
with *negres en Switzerland*.”
(Brathwaite, E.K., *idem*)

¹ We are here making use of Paul Gilroy’s ideas (1994).

“Summer surprised us, coming over the Starnbergese
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,
 And drank coffee, and talked for an hour.
 Bin gar keine Russin, stamm’aus Litauen, echt deutsch
 And when we were children, staying at the arch-duke’s,
 My cousin’s, he took me out on a sled,
 And I was frightened. He said, Marie,
 Marie, hold on tight. And down we went.
 In the mountains, there you feel free.”
 (Eliot, T.S. *idem*)

The Making of the Drum, again metonymically, exposes a religious ritual of reconnection to Africa and helps its involved people go beyond pain, as it breaks the Other’s historical silence in the jazzistic polyphony of voices, suggesting hope and new worlds. After all, naming is the first task of the individual who needs to belong.

“I
 must be given words to shape my name
 to the syllables of trees

I
 must be given words to refashion futures
 like a healer’s hand”.
 (Brathwaite, E.K. *ibidem*).

Giving names is creating, re-spatializing in order for agencies to be strengthened and new voices made possible in the realm of multiculturalism, through music:

The tree must be named.
 This gives it fruit
 issues its juices.
 (Brathwaite, E.K. *ibidem*).

Bibliographic References

- ASCHROFT, B. et al. (1989). *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.
- BOBB, June (1998) *Beating a Restless Drum. The poetics of Kamau Brathwaite & Derek Walcott*. Trenton, Asmara: Africa World Press.
- BRATHWAITE, E.(1994). *The Arrivants: a new world trilogy*. Oxford: Oxford University Press.
- BRATHWAITE, E. (1993). *The Zea Mexican Diary*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- BRATHWAITE, E. (1993). *Barabajan Poems*. New York: Savacou North.
- BRATHWAITE, E. (1984). *History of the Voice – the development of nation Language in anglophone Caribbean poetry*. London: New Beacon Books.
- BRATHWAITE, E. (1974). *Black + Blues*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- CHINWEIZU ET AL.(1985). *TOWARDS THE DECOLONIZATION OF AFRICAN LITERATURE – AFRICAN FICTION AND POETRY AND THEIR CRITICS*. LONDON: ROULEDGE.
- ELIOT, T.S. (1998). *Eliot. Poems and prose*. New York: Everyman’s Library, Alfred A.Knoft.
- GILROY, P.(1994). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- HOBSBAWN,E.(1990). *História social do jazz*. Angela Noronha (translator). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SAID, E. (1978). *Orientalism. Western conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.

“A MÚSICA AGORA É O JAZZ”: O JAZZ COMO PALCO DE RESISTÊNCIA EM PORTUGAL, ENTRE 1971 E 1973

Pedro Cravinho
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Introdução

ESTE ESTUDO, partindo da análise dos Festivais Internacionais de Jazz de Cascais (FIJC), que ocorreram entre 1971 e 1973, incide no papel que o Jazz teve em Portugal enquanto texto e contexto de luta política contra a guerra no ultramar. Todavia, o âmbito temporal deste estudo é mais lato, cobrindo o período que decorre entre o ano em que Marcelo Caetano ascende a Presidente do Conselho, em 1968, e o golpe de Estado que em Abril de 1974 derruba a mais velha ditadura da Europa.

A uma breve síntese do quadro político que se viveu em Portugal, durante os últimos anos do Estado Novo (1933-1974), com a governação de Marcelo Caetano (1968-1974), segue-se uma análise das primeiras edições dos FIJC. O estudo das fontes documentais foi realizado nos arquivos do Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro, na Torre do Tombo em Lisboa (nos processos da PIDE/DGS – Serviços Centrais) e em várias bibliotecas.

157

.....
“A MÚSICA AGORA É O
JAZZ”: O JAZZ COMO
PALCO DE RESISTÊNCIA
EM PORTUGAL, ENTRE
1971 E 1973
.....

Pedro Cravinho

O enquadramento político e social que circunstancia as primeiras edições do Festival Internacional de Jazz de Cascais: a “primavera marcelista”

Em 17 de Setembro de 1968, reuniu-se o Conselho de Estado, onde foi declarada a impossibilidade física permanente de Oliveira Salazar para o desempenho das funções de Presidente do Conselho. Segundo o historiador Fernando Rosas, o Presidente da República, Américo Tomás, após ouvir cerca de quarenta personalidades das elites políticas, militares e financeiras do regime, sentindo que “a sua escolha não seria a ideal”, acaba por indigitar Marcelo Caetano para presidente do Conselho, cargo que este toma posse a 23 de Setembro de 1968 (Rosas, 1994:545).

Dois meses depois deste acto, a legislação relativa aos Serviços de Censura foi alterada: o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) foi extinto, tendo passado o conjunto dos serviços de censura para a tutela da Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT)^[1]. Com esta alteração, os Serviços de Censura deixaram de depender directamente do Chefe do Governo. Do mesmo esforço de reformas, resultou a criação no Ministério do Interior um serviço nacional com a designação de Direcção-Geral de Segurança (DGS), com competências e atribuições próprias. O mesmo diploma que criou a DGS dissolveu a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), levando desta forma as reformas, à reestruturação das polícias políticas^[2].

Na fase inicial da governação de Marcelo Caetano foram criadas expectativas de mudança, em diversos sectores da opinião pública, relativamente à possibilidade de uma real abertura política do regime, ficando conhecido este período como “primavera marcelista”. Esta expressão, corrente no imaginário Português, é utilizada por mim, como metáfora da oportunidade de renovação e esperança gerada pela governação de Marcelo Caetano. De facto, apesar do aparente espírito de abertura e mudança decorrente da tomada de posse de Marcelo Caetano, em que entre outras acções, incluiu nas listas da Acção Nacional Popular, alguns deputados “*liberais*” para a Assembleia

¹ Decreto-Lei n.º 48 686 in Diário do Governo, I Série, n.º 269, 15 de Novembro de 1968.

² Decreto-Lei n.º 49 401 in Diário do Governo, I Série, n.º 275, 24 de Novembro de 1969.

Nacional – a chamada “*Ala Liberal*” (Leite 2003) –, a partir das eleições legislativas de 1969, o regime de Marcello Caetano vai, progressivamente, reaproximando-se do salazarismo³.

A persistência da dominação dos territórios colonizados e consequente manutenção de uma guerra nas colónias de África, nega esse espírito renovador e “primaveril” que se pretendia veicular. O Marcelismo segundo o historiador Fernando Rosas, resultava no esforço em consolidar objectivos antagónicos, “num primeiro momento, tentar liberalizar sem abandono do esforço militar nas colónias, num segundo momento, manter o esforço militar em África, sacrificando a liberalização e com ela, o próprio regime” (Rosas, 1994:547). A guerra nas colónias contestada sobretudo pelas camadas jovens, contribuiu para o aumento cada vez maior de tensão na sociedade portuguesa. A juventude, e em especial os movimentos estudantis fortemente politizados, radicalizaram-se à esquerda dividindo-se em torno de uma multiplicidade de tendências políticas que ia do comunismo ao maoísmo. Sobre este período, Mário Mesquita na obra *Eduardo Lourenço Cultura e política na época marcelista*, refere o seguinte:

A época do marcelismo permitiu a introdução de uma salutar ambiguidade, pondo em causa os esquemas dicotómicos que predominam nas afirmações oposicionistas ao salazarismo. Regime e oposição começam, subitamente, a aparecer, não como blocos inteiramente monolíticos e coerentes, mas fragmentados em tendências, sensibilidades e fracções (...) O movimento estudantil perdera as características unitárias, inspiradas pelo PCP, para se pulverizar numa nebulosa de “esquerdismos”, que substituíam, na maior parte dos casos, a referência soviética, por novas leituras do marxismo (Mesquita, 1996:20).

A progressiva falência da liberalização marcelista originou a radicalização dos processos de luta da oposição ao regime, designadamente o recurso às acções armadas. O discurso da esquerda radical, foi marcado por um desejo de ruptura no qual a presença das armas era vista como

³ A título de exemplo, entre os deputados que fizeram parte da “*Ala Liberal*”, encontravam-se José Pedro Pinto Leite, Francisco Sá Carneiro, João Pedro Miller Guerra, Francisco Pinto Balsemão, João Bosco Soares da Mota Amaral.

um elemento necessário para o derrube do regime (Bebiano 2005). Tal como os movimentos de esquerda, também os “católicos progressistas” desenvolveram ações de reflexão e discussão sobre a guerra colonial, culminando com a ocupação da Capela do Rato em Lisboa em finais de 1973 (Almeida 2008). Sobre este período intenso da nossa história, a investigadora Ana Cabrera, na sua publicação *Marcello Caetano: Poder e Imprensa*, refere o seguinte:

O período final do Estado Novo – a época marcelista – é assim um tempo de embate, de mudanças que foram emergindo e se foram cimentando e onde qualquer iniciativa reformista esbarrava com o prosseguimento da guerra colonial. De um lado há um poder que quer modernizar, mas que persiste no apego a um quadro ideológico onde a ausência de liberdade é a regra. Do outro lado estão os grupos económicos em franca ascensão que apoiam o governo e o *statu quo* como forma de alargar e dar continuidade ao seu poderio económico. Mas, há ainda um outro lado, o das forças sociais, onde as tensões se vão acumulando e vão crescendo, originando um descontentamento que não pode já ser ocultado (Cabrera, 2006:265).

A nível internacional, o país caminhava para uma situação de total isolamento (Silva 1995), tendo contribuído para esta situação, a denúncia feita pelo padre Adrian Hastings sobre os massacres de populações negras em Wiriamu, Moçambique, levados a cabo pelas tropas portuguesas, a que toda a imprensa internacional deu grande cobertura (Hastings 1973). Em segundo lugar, o assassinato do líder guineense Amílcar Cabral, em Conakry, em Janeiro de 1973 (Oliveira 1996:49). Ainda em Setembro desse ano, o P.A.I.G.C. proclamou unilateralmente a sua independência. A música deu voz a muitos desses descontentamentos, como é patente em estudos recentes sobre a “canção de intervenção” (Raposo 2005). Todavia ainda não foi estudado o papel do Jazz nesse processo. Com este estudo pretende-se dar um contributo nesse sentido.

Os Movimentos Associativos estudantis, unidos por um ideal comum – o combate político à guerra em África e a reivindicação de liberdade de expressão –, associam-se também em torno de um novo fenómeno musical em afirmação em Portugal: o Jazz. É importante realçar que em Portugal a música Jazz nunca se enquadrou no

modelo da política cultural do Estado Novo, desde a sua criação. Esse modelo tradicionalista e conservador, considerava apenas os pólos erudito *versus* folclórico, subestimando em certa medida a restante realidade musical, inclusive o Jazz. Na verdade no cartaz oficial do “1º Festival Internacional de Jazz de Cascais” é destacada a frase “JAZZ É CULTURA” expressando a necessidade de sublinhar o facto de Jazz ser cultura⁴. Conforme refere o historiador Geoffrey Ward, na sua obra *A History of America’s Music*, o Jazz, está associado a um processo gradual e contínuo de luta contra a opressão, no centro de uma sociedade altamente dicotómica,

“[...] Born out of a million negotiations: between having and not having; between happy and sad; country and city; between black and white and man and women; between Old Africa and Old Europe – which could only have happened in an entirely new world [...]” (Ward, 2001: s.p.).

Na mesma linha o escritor Donald Kennigton sublinha a relação entre o Jazz e o contexto de opressão em que “o povo negro” viveu nos Estados Unidos da América:

It could be said that the whole history of the Negro people in the United States is relevant since jazz and its major ingredients are close bound up their social and political experience. The importation of African slaves as ultimately provided the United States with many major problems, but it was undoubtedly also produced for America its most genuine and original art form which has subsequently been exported to the whole world. (Kennington, 1970: 2).

Em Portugal, as ligações dos Movimentos Associativos com a música Jazz iniciam-se ainda em finais dos anos cinquenta do século passado, com a fundação em Lisboa, do Clube Universitário de Jazz (CUJ) em 1958 (Cravinho 2011). Para além de diversas actividades de carácter cultural que se desenvolviam no CUJ, em destaque as sessões fonográficas, existiam outras, camufladas, que tiveram um papel importantíssimo, tanto em ações de subversão do regime como de

4 Anexo 1.

apoio à libertação das colónias. As sessões fonográficas dedicadas ao Jazz, inscreviam subliminarmente a contestação à guerra colonial,

Muitos de nós fazíamos sessões fonográficas – em associações culturais, associações de estudantes [...] para divulgar a música, mas ao mesmo tempo que se divulgava a música, divulgava-se a luta dos negros. Isto tinha associações com o colonialismo, e portanto digamos que era uma forma de fazer subversão [...] (*apud* Martins, 2006:169).

No seio do CUJ, a divulgação do jazz surge como um veículo de reivindicação de mudança, como um elemento aglutinador de diferenças e particularismos entre os seus elementos. Foi uma forma de união dos jovens empenhados na mudança, propiciando uma consciência colectiva que os mobiliza a romper com os princípios vigentes sociais e políticos, e que tem na música, a forma mais eficaz de o conseguir. É neste espaço, de uma comunidade em afirmação, que se intensificam os ideais de liberdade, onde a música Jazz adquire o seu próprio espaço, transformando-se em torno dos seus próprios eventos, também num símbolo de resistência contra o regime de Marcelo Caetano e de luta contra a guerra colonial.

O FIJC, surge neste quadro e reflecte a ambiguidade de um regime em agonia. Essa ambiguidade é patente no facto de, apesar de ter sido pensado como um contraponto a uma cultura musical fechada e dominante, acabou por contar com o patrocínio de um órgão do Estado: Secretaria de Estado de Informação e Turismo, que conforme referi, tutelava os Serviços de Censura^[5].

Os Festivais Internacionais de Jazz de Cascais

Os estudos sobre a história do jazz em Portugal só muito recentemente vêm a dar os primeiros passos (Martins 2006, Cravinho 2011). Na Universidade de Aveiro, no quadro do INET-MD está em curso o projecto

⁵ A Secretaria de Estado de Informação e Turismo, juntamente com a Junta de Turismo da Costa do Sol e a Câmara Municipal de Cascais, foi uma das patrocinadoras oficiais do 1.º Festival Internacional de Jazz de Cascais.

“Mensageiros do Jazz: o papel dos divulgadores do jazz em Portugal, no século XX”, cujos resultados serão dados a conhecer brevemente. Esta escassez de bibliografia especializada levanta problemas ao estudo do jazz em Portugal, criando vazios que dificultam a sua contextualização. A título de exemplo, refiro a ausência de conhecimento produzido sobre o período que medeia o encerramento do Clube Universitário de Jazz, em 1961 (Cravinho 2011) e o primeiro FIJC (1971), de que falarei adiante.

Cascais Jazz 1971

É neste contexto que a conjugação de esforços de Luís Villas-Boas, João Braga e Hugo Lourenço, juntamente com o contacto privilegiado de longa data de George Wein, organizador do *Newport Jazz Festival*, tornaram possível a realização deste festival, em 1971, o primeiro do género em Portugal. Esta iniciativa juntou no Pavilhão do Dramático em Cascais, durante duas noites consecutivas, 20 e 21 de Novembro de 1971, mais de 10 mil espectadores, na sua maioria jovens^[6]. A noite de 20 de Novembro de 1971 iniciou-se com a actuação do septeto de Miles Davis. Sabendo do enquadramento político-social de Portugal e da atmosfera em torno do 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais, Miles Davis exigiu ser ele a abrir o evento. Inicialmente, estava previsto que a sua actuação fosse depois do Quarteto de Ornette Coleman, contudo ele recusou-se, forçando a organização a abrir o festival com a sua actuação.

A Miles Davis seguiu-se o quarteto de Ornette Coleman. Esta actuação ficou para a história, quando o contrabaixista norte-americano Charlie Haden, numa atitude premeditada dedicou o tema «Song for Che» aos movimentos de libertação em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau usando para o efeito o microfone destinado a amplificar o contrabaixo (Cravinho 2009). De acordo com o seu próprio testemunho quando Charlie Haden leu a mensagem, centenas de pessoas nas bancadas levantaram-se e começaram a fazer um barulho ensurdecador, tão intenso que os próprios músicos não conseguiam ouvir mais nada

⁶ Pavilhão Municipal de Cascais, que na década de 70 do século passado, foi ocupado pelo Grupo Dramático e Sportivo de Cascais, ficando também conhecido como Pavilhão do Dramático ou Pavilhão dos Desportos em Cascais, actualmente já demolido.

(Goodman 2006). A imprensa portuguesa ignorou por completo o incidente, pois a acção da censura actuava de forma eficaz e implacável. De acordo com os documentos consultados nos arquivos da PIDE/DGS, o dossier sobre o “Festival de Jazz em Cascais” refere que este evento não deixou porém de ser noticiado nos órgãos clandestinos no estrangeiro, como a Rádio Portugal Livre, a partir da Argélia, na sua emissão de 25 de Novembro de 1971.

GRANDE MANIFESTAÇÃO CONTRA A GUERRA COLONIAL NO FESTIVAL DE MUSICA EM CASCAIS

A polícia portuguesa prendeu o cantor americano Charles [...], que no festival de “Jazz”, que está a realizar-se em Cascais, apresentou uma canção dedicada aos patriotas de Angola, Guiné/Bissau e Moçambique. A canção de Charles [...] – informam as agências – foi acolhida com uma salva de palmas e grandes manifestações de apoio e entusiasmo pelas 5000 pessoas que assistiam no festival, numa se transformou numa manifestação contra a guerra colonial (ANTT:PIDE/DGS).

Foi ainda noticiado no periódico brasileiro *Portugal Democrático*:^[7]

No Festival de Jazz de Cascais um dos músicos americanos dedicou um número aos Movimentos de Libertação de Angola e Moçambique. Apesar de falar em inglês, as suas palavras foram traduzidas pelas pessoas que entenderam e a sala quase veio abaixo com os aplausos. No final do espectáculo, ao regressar ao seu camarim, era ali aguardado por agentes da PIDE que o intimaram a deixar imediatamente o País. Foi forçado a seguir de Cascais para o aeroporto e embarcar no mesmo dia (ANTT:PIDE/DGS).

Na verdade, esta descrição dos factos não corresponde exactamente ao relatado nos autos de detenção da PIDE/DGS (Cravinho 2009). Segundo esta fonte, Charlie Haden foi preso no aeroporto de Lisboa no dia seguinte e quando interrogado mostrou-se “arrepentido pelo acto que praticou por desconhecer que afectava o país onde o fazia” (ANTT:PIDE/DGS).

⁷ O *Portugal Democrático*, foi um periódico editado em língua portuguesa e publicado na cidade de São Paulo, no Brasil, entre 1956 a 1975 (Silva 2006).

Cascais Jazz 1973

Foi no cenário de contestação à guerra colonial, que se realizou a 3ª edição do Festival Internacional de Jazz de Cascais^[8]. O momento que mais marcou esta edição foi a referência à liberdade proferida pelo multi-instrumentista norte-americano Roland Kirk, que conduziu à exaltação do público. Esta edição ficou ainda marcada por dois momentos: O lançamento de panfletos de carácter subversivo e clara contestação à guerra colonial, cujo título dá nome a este trabalho, “A música agora é o Jazz ...”, assim como o pendurar numa das bancadas dois panos com os dizeres “Guiné Livre” e “Abaixo à Guerra Colonial”.

Estes incidentes foram registados pelos agentes da polícia presentes no recinto, tendo sido feita uma participação sobre o sucedido, à qual foi anexa um exemplar dos panfletos^[9]. O panfleto, em formato de folha volante, depois de apresentar uma breve contextualização histórica do Jazz, com ênfase na exploração dos negros pelos brancos, depois passa a dirigir-se ao caso português procurando mobilizar o leitor contra a guerra colonial. É interessante verificar a forma subtil e essencialista como é apresentada a história sobre as raízes do Jazz, realçando a expressão de um povo, explorado e oprimido, pelo homem branco.

A MÚSICA AGORA É O JAZZ ...

O JAZZ nasce no sul dos Estados Unidos, como afirmação cultural e gesto de libertação de um povo. Povo arrancado à África, escravos obrigados a trabalhar nas plantações de algodão e cana do açúcar em proveito dos ‘senhores brancos’. Depois, grandes indústrias, os caminhos de ferro e as minas obrigaram os escravos negros a espalharem-se pela América do Norte. E o JAZZ foi com eles, acompanhando e exprimindo através do tempo a história de um povo explorado e oprimido. E, a partir dos Estados Unidos invadiu o mundo. E o JAZZ, embora produzido para ser vendido

⁸ 2.ª Edição do Festival Internacional de Jazz de Cascais – 1972. Relativamente às pesquisas efectuadas, não encontrei nenhuma relação entre esta edição e os movimentos de contestação explícita ao regime e à guerra colonial, razão pela qual não foi analisado este evento.

⁹ Ministério do Interior – Comando-Geral da Polícia de Segurança Pública – Serviços de Informação. Processo n.º 224.06 N.º SI 573/73 – 14 de Novembro de 1973 (Anexo 2 e 3).

nesta sociedade de consumo, não deixa de sentir-se ainda como um gesto de contestação, grito de revolta, berro de libertação^[10].

Após esta introdução, o panfleto lança a questão central da manutenção de territórios colonizados e de “uma guerra injusta”.

E que temos nós, jovens a ver com isto, aqui em Portugal em 1973? TEMOS MUITO.

PORQUE ESTAMOS AQUI 10.000. Somos alguns milhares, mas somos menos do que os 10.000 jovens mortos, do que os 20.000 estropiados e diminuídos físicos, do que os 30.000 feridos, do que os 290.000 refractários e desertores. PORQUE NOS QUEREM OBRIGAR A IR PARA A TROPA E NOS QUEREM MANDAR PARA UMA GUERRA INJUSTA: PORQUE OS OPRESSORES EM PORTUGAL ESTÃO EMPENHADOS HÁ 500 ANOS NA EXPLORAÇÃO E DOMINAÇÃO DOS POVOS AFRICANOS.

[...] MAS DEPOIS A MÚSICA É OUTRA!!! A música é o rebrantar das minas, é o silvo das balas, é o alvoroço dos morteiros, é o estrondo dos foguetões !!!

O “lá vamos cantando e rindo” da Mocidade Portuguesa ACABOU !!!

[...] Vamos tocar a nossa música! Vamos armar cada vez mais “bronca”!!!

ABAIXO A GUERRA COLONIAL E O EXÉRCITO COLONIALISTA!
VIVA A LUTA DOS POVOS DE ANGOLA, MOÇAMBIQUE E GUINÉ
INDEPENDENTE! ^[11]

Conclusões

O Jazz no contexto dos FIJC configurou um discurso de resistência ao regime autocrático e fechado do Estado Novo. Como foi documentado ao longo deste estudo, o Jazz, mais do que ocupar um espaço até aí praticamente vazio na cena musical portuguesa, propôs um novo modelo de sociedade assente nos valores da liberdade. Esta constatação reforça

¹⁰ Destacado conforme o texto original (Anexo 3).

¹¹ Destacado conforme o texto original (Anexo 3).

as teorias que tem vindo a advogar a mudança de paradigma no que se refere ao papel da música na sociedade: mais de que um reflexo da sociedade a música é um agente na sua transformação (Stokes 1997; Turino 2008).

Com os festivais internacionais de Cascais, o Jazz transformou-se em Portugal num instrumento de luta contra o regime, mobilizando milhares de jovens num movimento de oposição à guerra colonial, acabando por introduzir na sociedade portuguesa uma nova mentalidade que encarava o Jazz, já não como a “música dos negros”, mas, como uma “cultura” portadora de uma mensagem própria de liberdade. Teria sido possível realizar de uma forma massiva uma contestação ao regime com tal impacto, sob, o olhar atento das forças policiais, de outra forma?

CASCAIS JAZZ

(FESTIVAL DE NEWPORT NA EUROPA)

1º festival internacional de jazz de Cascais

MILES DAVIS · SEPTET

ORNETTE COLEMAN · QUARTET

GIANTS OF JAZZ:

DIZZY GILLESPIE
THELONIOUS MONK
ART BLAKEY
SONNY STITT
KAI WINDING
AL MCKIBBON

PHIL WOODS & HIS EUROPEAN RHYTHM MACHINE

PHIL WOODS · GORDON BECK · RON MATHEWSON · DANIEL HUMAIR

DEXTER GORDON · JOE TURNER "CANTOR DE BLUES"
QUARTETO "THE BRIDGE"

PAVILHÃO DOS DESPORTOS DE CASCAIS - 20/21 DE NOVEMBRO - 21.30 HORAS

patrocínio da secretaria de estado da informação e turismo e da junta de turismo da costa do sul
colaboração da câmara municipal de cascais

"JAZZ É CULTURA"



168

MÚSICA
DISCURSO
PODER

Anexo 1. - Cascais Jazz : Festival de Newport na Europa, [em linha] <http://sinbad.ua.pt/cartazes/CEJ-JD-CT-II-1> [consultado em 10 de Setembro de 2011].

CONFIDENCIAL

*Nota feita ao Secretário
de Estado
24/11/73*

MINISTÉRIO DO INTERIOR
COMANDO-GERAL DA POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA



2ª REPARTIÇÃO
1ª SECÇÃO
SERVIÇOS... INFO

Exmo Senhor
Chefe do Gabinete de Sua Excelência
o Secretário de Estado de Informação
e Turismo
L I S B O A

Sua referência	Sua comunicação de	Nossa referência	Data
		Proc. N.º 224.06	
		N.º SI. 573/73	14NOV73

ASSUNTO: FESTIVAL DE JAZZ EM CASCAIS

Para os fins tidos por convenientes, junto envio a V. Ex.ª um exemplar do panfleto com o título "A MÚSICA AGORA É O JAZZ...", que em 11NOV73, durante o festival de Jazz realizado no Pavilhão dos Desportos em Cascais foi, durante o 1.º intervalo, tirado da Bancada B para a assistência. Mais informo V. Ex.ª que pela mesma altura foram desdobrados, ainda na Bancada B, por indivíduos que não foi possível identificar, dois cartazes com os dizeres:

"ABAIXO A GUERRA COLONIAL"
"GUINÉ LIVRE"

que imediatamente foram retirados por agentes desta Corporação.

Apresento a V. Ex.ª os meus melhores cumprimentos.

A bem da Nação
O COMANDANTE-GERAL

Tristão Carvalhaes
Tristão Carvalhaes
General

CONFIDENCIAL

169

"A MÚSICA AGORA É O
JAZZ": O JAZZ COMO
PALCO DE RESISTÊNCIA
EM PORTUGAL, ENTRE
1971 E 1973

Pedro Cravinho

A MUSICA AGORA E O JAZZ ...

O JAZZ nasce no sul dos Estados Unidos, como afirmação cultural e gesto de libertação de um povo. Povo arrancado à África, escravos obrigados a trabalhar nas plantações de algodão e de cana do açúcar em proveito dos "senhores brancos". Depois, grandes indústrias, os caminhos de ferro e as minas obrigaram os escravos negros a espalharem-se pela América do Norte. E o JAZZ foi com eles, acompanhando e exprimindo através do tempo a história de um povo explorado e oprimido. E, a partir dos Estados Unidos, invadiu o mundo. E o JAZZ, embora produzido para ser vendido nesta sociedade de consumo, não deixa de sentir-se ainda como gesto de contestação, grito de revolta, berro de libertação.

É que temos nós, jovens a ver com isto, aqui em Portugal 1973? TEMOS MUITO. PORQUE ESTAMOS AQUI 10.000. Somos alguns milhares, mas somos menos do que os 10.000 jovens mortos, do que os 20.000 estropeados e diminuídos físicos, do que os 30.000 feridos, do que os 290.000 refractários e desertores. PORQUE NOS QUEREM OBRIGAR A IR PARA A TROPA E NOS QUEREM MANDAR FAZER UMA GUERRA INJUSTA: PORQUE OS OPRRESSORES EM PORTUGAL ESTÃO EMPENHADOS HÁ 500 ANOS NA EXPLORAÇÃO E DOMINAÇÃO DOS POVOS AFRICANOS.

Primeiro como centros de apoio e abastecimento ao comércio das Índias. Em seguida como entrepostos comerciais de ouro, marfim e outras riquezas. Depois com o transporte de escravos de Angola e S. João da Mina para o Brasil e Américas. Só nos finais do século passado e princípios deste se começa a ocupar efectivamente as colónias de África, à custa de massacres e chacinas dos africanos, as famosas "campanhas de pacificação" de Paiva Couceiro e Mouzinho de Albuquerque. Massacres e chacinas, como os de Inhambane, Chavola, Juva, U e Wirysamu, recentemente denunciados nacional e internacionalmente, que são uma constante na actividade do exército colonialista.

Os povos da Guiné, de Angola e de Moçambique sempre resistiram e lutaram contra a exploração e opressão dos Portugueses. Só a força das armas os venceu.

E durante muitos anos enriqueceu-se à custa do trabalho forçado dos negros e do roubo das matérias-primas e riquezas das suas terras. Principalmente a partir da 2ª Grande Guerra mais de uma vez os povos africanos tentaram que Portugal reconhecesse o direito à independência dos seus países e o direito de serem eles próprios a construir o seu futuro.

Mas o Governo português e os colonialistas responderam sempre com a violência das armas nos meios primitivos que os africanos usavam na luta pela independência e libertação das cadeias da exploração e da opressão. E os africanos perceberam que só a luta armada lhes permitia continuar a libertar as suas terras, para fazerem valer os seus direitos, para afirmarem a sua dignidade de homens livres. Em 1961 em Angola, em 1963 na Guiné, em 1964 em Moçambique, os povos africanos, guiados pelos movimentos de libertação (MPLA, PAIGC, FRELIMO) deram mais um passo na luta de séculos contra a exploração e opressão dos colonialistas portugueses e estrangeiros.

Marcelo Cactano e o Governo dos que em Portugal e nas colónias exploram os trabalhadores brancos e negros, obrigam-nos a fazer 2 anos de tropa, obrigam-nos a fazer parte dum exército assassino e criminoso, obrigam-nos a matar e a morrer numa guerra injusta, contra os interesses da maioria dos portugueses e dos africanos.

Em 1973, depois de 12 anos de guerra, no momento em que o povo da Guiné declara a independência, dando mais um importante passo no desenvolvimento da luta anti-colonial, torna-se claro para os jovens portugueses a necessidade de fortalecer esta luta denunciando a tentativa desesperada do Governo de abafar a voz dum povo que corajosamente constrói o futuro pelas suas próprias mãos.

MAS DEPOIS A MUSICA E OUTRA !!! A música é o rebentar das minas, é o silvo das balas, é o alvoroço dos morteiros, é o estrondo dos foguetões !!!

O "lá vamos cantando e rindo" da Modinha Portuguesa ACABOU !!! Cada vez mais os jovens recusam fazer parte do exército colonialista, cada vez mais os jovens desertam e emigram, recusando participar numa guerra injusta e criminosa.

AGORA CADA VEZ É MAIOR A "BRONCA" !!! Os jovens que são onerados à força nos quartéis e nas casernas cada vez mais lutam contra a guerra colonial.

São as manifestações, a objecção de consciência, os abandonamentos, a insubordinação contra a hierarquia militarista, a resistência à disciplina desumanizante, a repulsa pelos valores nacionalistas-fascistas, levantamentos de "rancho", o boicote ao "juramento de bandeira" e a recusa de embarque para as colónias.

Vamos tocar a nossa música! Vamos armar cada vez mais "bronca"!!!
ABAINO A GUERRA COLONIAL E O EXERCITO COLONIALISTA!

VIVA A LUTA DOS POVOS DE ANGOLA, MOÇAMBIQUE E GUINE INDEPENDENTE !

170

MÚSICA
DISCURSO
PODER

Anexo 3. Fac-símile do panfleto apreendido pela Polícia de Segurança Pública no interior do recinto durante o 3º Festival Internacional de Jazz de Cascais (Cruz & Rosa 1974: 92).

Siglas e abreviaturas utilizadas no texto

ANTT - ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO
CUJ - CLUBE UNIVERSITÁRIO DE JAZZ
DGS - DIRECÇÃO GERAL DE SEGURANÇA
FIJC - FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE CASCAIS
INET-MD - INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGIA - CENTRO DE ESTUDOS DE MÚSICA
E DANÇA
PAIGC - PARTIDO AFRICANO DA INDEPENDÊNCIA DA GUINÉ E CABO VERDE
PCP - PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS
PIDE - POLICIA INTERNACIONAL DE DEFESA DO ESTADO
SEIT - SECRETARIA DE ESTADO DE INFORMAÇÃO E TURISMO
SNI - SECRETARIADO NACIONAL DE INFORMAÇÃO, Cultura Popular e Turismo

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, João Miguel (2008). *A Oposição Católica ao Estado Novo (1958-1974)*. Lisboa: Edições Nelson de Matos.
- BEBIANO, Rui (2005). Contestação do regime e tentação de luta armada sob o marcelismo. *Revista Portuguesa de História*, 37, 65-104.
- CABRERA, Ana (2006). *Marcello Caetano: Poder e Imprensa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CRAVINHO, Pedro (2009). *Jazz é Cultura: O 1º Festival Internacional de Cascais e o “caso” Charlie Haden*. In *Post-ip 1º Fórum Internacional de Pós-Graduação em Estudos de Música e Dança*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- CRAVINHO, Pedro (2011). ‘Gosto de Jazz porque gosto da verdade’: O Clube Universitário de Jazz, a contestação e o discurso alternativo ao meio ‘jazzístico’ em Portugal, entre 1958 e 1961. In *PERFORMA '11 - Encontros de Investigação em Performance*. Aveiro: Universidade de Aveiro
- CRUZ, Antonino e ROSA, Vitoriano (1974). *As mentiras de Marcello Caetano*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.
- GOODMAN, Amy (2006). *Jazz Legend Charlie Haden on His Life, His Music and His Politics*, [em linha] http://www.democracynow.org/2006/9/1/jazz_legend_charlie_haden_on_his [consultado em 5 de Março de 2011].

- KENNIGTON, Donald (1970). *The Literature of Jazz – a critical guide*. London: The Library association.
- LEITE, Vasco Pinto (2003). *A ala liberal de Marcello Caetano – O sonho desfeito de José Pedro Pinto Leite*. Lisboa: Tribuna.
- HASTINGS, Adrian (1973). *MOZAMBIQUE: Mystery Massacre*. Time Magazine Monday, Jul. 30, 1973.
- MARTINS, Hélder Bruno de Jesus Redes (2006). *O Jazz em Portugal (1920-1956) Anúncio – Emergência – Afirmção*. Coimbra: Edições Almedina.
- MESQUITA, Mário (1996). *Eduardo Lourenço Cultura e política na época marcelista*. Lisboa: Cosmos.
- OLIVEIRA, César (1996). *Portugal, dos quatro cantos do Mundo à Europa: a descolonização (1974-1976)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- RAPOSO, Eduardo (2005). *Canto de Intervenção 1960-1974*. Lisboa: Público.
- ROSAS, Fernando (1994). *Marcelismo: A liberalização tardia (1968-1974)*. In José Mattoso (dir.) *História de Portugal Vol. VII*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SILVA, A.E. Duarte (1995). *O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974)*. *Análise Social*, 130(1), 5-50.
- SILVA, Douglas Mansur da (2006). *A oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro, 1954-1974*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- STOKES, Ethnicity (1997). *Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg
- TURINO, Thomas (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- WARD, Geoffrey C. (2001). *A History of America's Music*, London: Pimlico.

Outras referências: Processos de arquivo e legislação

- (ANTT/PIDE/DGS: Arquivo Nacional da Torre do Tombo/ Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção Geral de Segurança) *Serviços Centrais* (1971) Proc.º n.º 690-CI (2), Pasta n.º 42, “FESTIVAL DE JAZZ EM CASCAIS” 21 e 22 de Novembro de 1971. Torre do Tombo. Lisboa.
- DECRETO-LEI N.º 150/72 in *Diário do Governo*, I Série n.º 106, 5 de Maio de 1972.

OPPOSITIONAL DISCOURSES ON *FADO* MUSIC: A LOVE-HATE RELATIONSHIP

Ricardo X. Fonseca
UNIVERSIDADE DO MINHO

CONTRARY TO POPULAR BELIEF, Lisbon *fado*¹ hasn't always been a right-wing business. In fact, not long after the genre emerged in the ports and streets of the city, it was adopted as a song of protest and social reform by socialist groups. It was the turn of the century, and the Portuguese were far from imagining that in 1926 there would be a *coup d'état* that would leave the country under a dictatorship for over 40 years.

If we read about the expansion of *fado* music in the second half of the nineteenth century, we will find that, as the years went by, the genre started to attract all kinds of different crowds: from prostitutes and ruffians to the bourgeoisie, from aristocrats to bohemian intellectuals, journalists and actors. Moreover, *fado* experiences a major shift: it is for the first time taken from the taverns to the national theatres, where it is the subject of plays and musicals. The success these incursions present is very important: *fado* now aspires to become the *canção nacional*, the national song that is to represent the whole nation, but it is not until the 1930s that one can perceive the genre as 'national', for as Michael Colvin puts it:

¹ I would like to state very clearly that the subject of this article is Lisbon *fado* and not Coimbra *fado*.

While the expression ‘canção nacional’ is tossed around by both supporters and critics prior to the 1930s, in an effort to imbue or purge the Portuguese character with that of the fado, the national broadcast of the *fado novo*, during and after the 1930s thrusts the song on all corners of the Nation, thus determining Portuguese musical tastes for four decades. (Colvin, s/d: s/p)

In reality, though, what this expansion from the typical houses of fado to the theatre provoked was a social legitimization of *fado*, which in itself played a big role in restructuring its music and lyrics. (Nery, 2004: 123)

The interclass mixture just mentioned was also not as straightforward and linear as one might think. At the end of the nineteenth century, *fado* was almost exclusively sung by the poor classes, and even though it was sought after by folks from all social groups, it still remained pretty much a low rank expression. So what changed? Rui Vieira Nery tells us that “a great majority of the *fadistas* emerging from the 1880’s onwards (...) is now constituted by waged people of the most diverse professions, and (...) the names by which they are known in the Fado circuit include a reference to their profession (...)” (*Idem*: 124).^[2] It is precisely because this happens that *fado* becomes the privileged vehicle through which the laboring classes sing their misfortunes. Due to precarious working conditions, poverty, repression and overall discontentment, in the last two decades of the nineteenth century the genre starts including socialist and pro-republic themes that radically contest the monarchical regime (*Idem*: 130) *Fado* is rapidly associated to trade unions and it becomes both their fuel and expression, and the “*fados operários*”, working-class fados, and the “*fados socialistas*”, socialist fados, songs of protest and revolt, are heard everywhere in the last decade of the nineteenth century (*Idem*: 132).

Yet, not everyone praised the song from Lisbon. In fact, several famous personalities like Eça de Queirós, Ramalho Ortigão and Fialho de Almeida are quick to dismiss the genre and accuse it of social and moral decadence, an obstacle to the new patriotic conscience they aspire to (*Idem*: 141). Let us not forget that *fado* was intrinsically

² Unless otherwise noted, all translations are my own.

linked to a nostalgic sense of longing for a lyrical past that is lost and also to a profound passivity towards History and the passage of time, aspects that did not meet these intellectuals' political and philosophical expectations: how could the genre serve the country if it was immoral, degenerate, self-defeating and merely inert? On the other hand, *fado* was still new, urban and of dubious roots – it was of no interest to the folklorist movements of the last three decades of the nineteenth century. The genre, therefore, experienced a wave of severe criticism from all fronts: right wing and left wing, pro-monarchists and pro-republicanists.

Fado had to be safeguarded from its detractors. That seemed to be the opinion of Avelino de Sousa. In his articles published in *A Voz do Operário* (*The Worker's Voice*) and subsequently collected in book form in 1912, the author retaliates against *fado's* detractors as he tries to expose the genre's politically progressive nature. De Sousa argues that while *fado's* critics state that it should not be taken as representative of Portuguese culture because it had been nurtured by the poor and uneducated social classes in Lisbon, it is precisely for that same reason that the genre should be looked at as a mirror of the people's soul: "What does it matter that the ruffian and the whore abuse the Fado? What does that prove? Simply that that beautiful song is in the people's soul, and that it is precisely because it's sung from the lowest to the highest of the social scale that it is the national song." (Sousa, 1912: 3)

Furthermore, the author sarcastically blames *fado* for a few social problems of his time:

- Who, in the time of the now extinct Monarchy, impoverished the public treasure, alienated the colonies, saved jobs for their godchildren, thus criminally wasting the Nation's moneys? It was Fado. (...)
- Who established this formidable social inequality in which the many work night and day and suffer all the consequences of misery, and the few own palaces, silk, cars and all commodities? It was Fado. (*Idem*: 15)

He is thus ironically exposing Portugal's social deficiencies while arguing that the genre is a privileged vehicle for the dissemination of radical ideas of social and political transformation. It is worth noting

that the author is not only revealing the ridiculousness of anti-*fado* propaganda, stating the obvious faults in its arguments, but also proposing that the instrument for social change be what some think is one of its maladies: *fado* music. Additionally, de Sousa severely advises *fado*'s censors to experience and watch the working classes' impecunious living conditions closely instead of blaming immorality and the country's cultural degradation on this song born in Lisbon (*Idem*: 16).

This author was a socialist man linked to anarchist ideologies, and it's no surprise that his oeuvre is more of a propagandistic work than an actual defense of *fado*. In fact, the author seems to merely defend the genre as an excuse to further bring social differences and political inefficiencies to light. Moreover, de Sousa's political inclination is even more noticeable in the following passage: "(...) the *little ones* [the poor] understand Fado so well that they've taken it as the national song, presenting the *big ones* [the rich] with it. That's how everyone sings it today." (*Idem*: 36). The people, the working class and the poor, have the numbers. And as such, they have the power to select *fado* as the national song. In this sense, *fado*'s low class roots are also the reason why it should be viewed as the quintessential cultural representation of the country, in de Sousa's view.

A number of other authors such as Artur Arriegas³ also manifestly defended *fado*, but the publication of newspapers and magazines about it and the proliferation of *fado*-related news were equally as important. Most of these were created and disseminated by people linked to socialism and communism. This situation led to an explicit split, in 1923, between the *fadistas* who wanted to establish an upper, bourgeois culture of national music and those who defended it should remain the song of the Lisbon taverns (*O Grémio Artístico Amigos do Fado* vs *Grupo Solidariedade Propaganda do Fado*, who created the newspaper *O Fado*). If one transfers this separation to the map of Lisbon, we'll find that this 'fado warfare' takes place between Bairro Alto and Alfama/Mouraria.

But what happened to *fado* when the *Estado Novo* began? It is popular belief that *fado* and Salazar's regime got along swimmingly

³ In 1916, Jorge Gonçalves and Artur Arriegas start the periodical publication *A Canção de Portugal- O Fado*.

from the start, but that is not accurate or necessarily true. The regime imposed the professionalization of the *fadistas* in 1927 in order to better control the artists' repertoire, an action that coincided with the plans to modernize the city. The urbanization of the quaint traditional quarters of Alfama and Mouraria, historically the fado neighborhoods *par excellence*, is symbolic of the at often times difficult relationship between *fado* and the *Estado Novo*.

In 1936, José Luís Moita publishes his book *O Fado, Canção de Vencidos*, a compilation of eight conferences given by him on the national radio. The work comprises direct attacks and severe criticism on *fado* and the author dedicates it to the 'Mocidade Portuguesa', or Portuguese Youth Organization, Salazar's version of the *Hitlerjugend*. Moita is straightforward:

The patriotic character of that group of youngsters ['Mocidade Portuguesa'] mustn't allow them the love or even indifference for Fado, the song that (...) arose amongst us right when we started to denationalize. The 'Mocidade Portuguesa' must realize the damage that the song of the defeated inflicts on the Portuguese, and fight it with their virile enthusiasm. If that much is possible, a very important effort will belong to them in the reconstruction of Portugal. (Moita, 1936: 16)

The purpose is clearly to eradicate *fado* from Portugal and rebuild the nation. His reference to the political turmoil of the nineteenth century and the Liberal Revolution of 1820 as a period of denationalization is representational of the *Estado Novo*'s desire to sanitize Lisbon, make it free of ruffians and prostitutes and set the city in a progressive mode. On the contrary, much of *fado* music seemed to still live in the past, in a time of bullfighting and bohemian habits, of libertines and immorality. Richard Elliott explains that

[t]his concern over the suggestion of defeat reflected the attitude of the Estado Novo ideologues who were seeking at this time to arrest what was perceived as a process of decline emanating from the defeatism of *saudosismo*, the nostalgic view that Portugal's days of glory were gone, never to be recovered. (Elliott, 2010: 22)

Luís Moita is swift and precise in deconstructing the romantic aura surrounding *fado*, created by purists⁴, and so he represents the schism between *fado* and the *Estado Novo*. Whereas writers like Avelino de Sousa found justification for the place of *fado* as the national song in Romanticism and Romantic Socialism (*Idem*: 22), Moita sees validations like this as a fixation with a decadent part of Portuguese History that even pollutes the national radio:

(...)[T]he radio, that the Spanish have for example taken and adapted to graciousness, to folklore, and to the movement, so picturesque, of their national existence, has been transformed amongst us into «past», and it is dominated by an ignorant and morbid past, obstructed by Fado's sickly lamentations. (Moita, 1936: 165)

The *Estado Novo*'s reluctance to accept or even promote *fado* is, as mentioned, closely related to the plans to sanitize Portugal's Lisbon, and make it presentable to foreign tourists. Salazar kept his distance from *fado* while keeping it under surveillance. This conflicting relationship is explicit in Moita's work as the author clearly states that *fado* is not worthy of being shown and/or performed to foreign audiences, for its lyrics are miserable, its melodies very poor and of self-defeating, decadent and negroid nature (*Idem*: 177). For scholars like Joaquim Pais de Brito, "the problem was resolved by Amália. The quality of Amália's voice and the moment in which it appeared allowed, to a certain extent, the definitive stylization of *fado*, exporting it and bringing it to bear upon it major 'erudite' poets, all of them now writing for a single voice." (Brito, 2001: s/p).

Amália Rodrigues was undeniably the most notorious figure in the *fado* universe of the twentieth century. She is still today praised as the queen of *fado* and she played an important role in its evolution

4 His rejection of the monopoly of the word 'saudade', for example, is impressive and fairly surprising: The sad monopolizers of *saudade* are not aware that right next to us in Spain there is a term - añoranza, that has identical signification, and that in Germany the same sorrow for absence is designated by *sehnsucht* and that the Poles have in their vocabulary the word -zal, that means the same...and it didn't cross their minds to evaluate if *saudade*, considered a mere state of mind, hurtful because of absence, but healthy, is not common in other peoples, less lame than us, but imprisoned in the same sentiment. (Moita, 1936: 211-212)

for various reasons. The reconciliation of the *Estado Novo* with *fado* through her, as Brito explains, was a process that is hard to pin down. She was, as far as we know it, apolitical, which kept her immune to fascist prosecution even though she took a few risks in her career and personal life. In order for *fado* to become accepted and somewhat congratulated by the regime, its musical style had to change, and some of its more insubordinate trends that, as Michael Colvin rightly puts it, presented “an alternative to the *Estado Novo*’s notion of progress” (Colvin, 2004: 135) had to follow the example. In this sense, through censorship, *fado*’s more left-like lyrics were put to bed. The melody remained. But in the 1930s and especially the 1940s, *fado canção* emerges and allows the singers and songwriters unprecedented stylistic freedom. Clean, new, richer and more harmonious, *fado* began to sound fit and exportable. *Estado Novo* then appropriated and manipulated it to its own advantage, especially in the post-World War II period.

It was this process that led popular thinking to believe *fado* and Salazar were synonymous. In fact, notwithstanding the *Estado Novo*’s reluctance to accept or even associate itself to *fado*, they stood for the same at the time of the 1974 revolution. There is a work written against *fado* in the same year that surprisingly presents similar arguments to that put together by Luís Moita. Its author is António Osório. Both men stand at absolutely opposite political ends and yet both share the same distaste for Lisbon’s urban folk song that they legitimize through the same reasoning: *fado* is self-defeating and passive. Richard Elliot summarizes Osório’s opinion:

For Osório, *fado*, in addition to idealizing poverty and objectifying women, hymned a defeatism bound up in ‘*saudosismo*’, the ‘*fumes of India*’, *Sebastianismo*, the ‘spectres of the past’, the petulance of Marialva, a lachrymose predisposition, (...) narrow-mindedness (...) [and] a distaste for life. (*Idem*: 115)

It’s hard to reason how much of António Osório’s writing is, in fact, devoid of his own political agenda. I would argue that much like any kind of discourse, particularly one emerging at a time of political and social commotion, his is not without bias. Elliott seems to share the same opinion:

It could be argued that Osório overstated his case and, effectively, centred fado and the “*fadista* mythology” as a cause rather than a reflection, as a constitutive element in the formation of subjectivity rather than the recognition of a subjectivity already constituted around a radical loss. (*Idem*: 116)

Rui Vieira Nery tells us that the position adopted by Osório is understandable in the context of the eve of the 25th of April of 1974. He writes,

We are amidst the full launch of the protest song. (...) The Left-Wing has found its ideal militant song, and, in a commotional context of increasing anti-regime contestation in the student, syndical and even military fronts, will not condescend with any genre that does not recognize the same implicit values of civic and revolutionary mobilization. (Nery, 2004: 249-250)

It is true that despite a major hold during the turbulent 70s, fado breaks through from that imposed hiatus at the turn of the decade. As new musical genres enter the spectrum of mainstream Portuguese music (rock, new wave), they are interwoven with some of the country’s folk musical roots and so there is quite a significant number of reinterpretations of it, most notoriously by António Variações (considered by many the father of Portuguese rock), a self-confessed fan of Amália. And even though very few new *fadistas* arose in the 80s, the tide was turned in the 90s. Peculiarly enough, Nery notes, this new generation of singers and performers are subversive in the sense that their first contact with the genre is through albums by stars like Amália or Carlos do Carmo, both innovative and formally revolutionary artists, and not by initiation in the typical houses of *fado* (*Idem*: 205). A star system is thus being put into motion.

Moreover, a movement contrary to the imminent globalization of the world grew stronger and more appealing: ‘world music’, a musical denomination that is indisputably political or at least assumingly pro-cultural variety. *Fado* finds in this category an excellent stage for its expression insofar as it is appreciated by foreign audiences for its lamenting sound and voicing of a past lost by a country forever in mourning, longing for previous glories. At this point, one needs to

note that whereas in Portugal itself *fado* experiences appropriation and subversion by pop/rock and electronic music that bring it to modern times and revamp it, the voice of Amália still resounds in other countries that conserve only the by then traditional image of *fado* mirrored in the aforementioned artist. Unsurprisingly, then, among all of these new performers that overhaul *fado*, Madredeus and, a few years later, Dulce Pontes are the ones that achieve greater international success. It could be said that they are the most “conventional” of all re-inventers of the genre, especially when compared to *Variações*.

In recent years, *fado* music has been the subject of a strong revivalism in a myriad of ways, and “(...) this renaissance of Fado at home is due in no small part to the attention the music has gleaned outside Portugal” (Nielson *et al*, 2009: 298). Kimberly DaCosta Holton writes that

[d]efining identity as a wealth of possessions sheds light on Portugal’s post-revolutionary identity crisis, where, following the loss of the African colonies – ‘geographical possessions’ upon which Portugal’s imperial image had rested for centuries – Portugal has had to explore and promote other indigenous treasures in order to reconfigure a new sense of national identity. (Holton, 2002: 119)

It is quite obvious that upon entering the European Union in 1986, Portugal, devoid of external territorial possessions, had to reinforce its position in Europe by other means. With the advent of world music and its consequent growth in the realm of money making, *fado* found an ideal spot in the cultural markets worldwide, thus starting as a national cultural trademark that is capable of reaching foreign audiences too. Evocative of this only apparently recent quality of *fado* is Michael Colvin’s take on *fado novo*: “[t]he *fado novo* tries to overcome the critical schism concerning the *fado*’s value for a Portuguese society by demonstrating that the song has a universal audience” (n/p).

Need, then, becomes desire. The need to safeguard ‘Portugueseness’ and redefine Portugal’s position especially in Europe brings forth the desire to spread Portuguese culture. A cultural object is needed, and *fado* seems to have been chosen for this role. There is a dual mechanism working in this process: on the one hand, *fado* as a cultural object helps to put Portugal back into the international spotlight, and on

the other, it manages to remain quintessentially Portuguese for fear of loss of identity.

Fado has become, therefore, an exportable cultural commodity that the country wants to be defined by, as we can see by its candidacy to World Heritage status and the numerous directions it has taken as a genre. Symbolic, in a way, of Portugal's imperial and colonial past, *fado* is reminiscent of what is still thought today to be the country's greatest contribution to the world: the Discoveries. A good example of this line of thought is a notebook that is on sale as a touristic souvenir in Lisbon. Its cover is fado-esque and the back cover contains a quotation of Eça de Queirós, an author that as mentioned before was one of *fado*'s harshest critics. It reads: "– Athens produced sculpture, Rome developed law. Paris invented revolution, Germany discovered mysticism. And what about Lisbon? Lisbon created fado." In the original text, published in 1867, the young Eça develops and goes on to write: "....Fatum was an Olympian god; in these neighborhoods it is a mere comedy. It has an orchestra of guitars and cigarettes as lighting. It comes equipped with a poor bed. The final scene takes place in the hospital and in jail. The backdrop is a shroud."⁵ With the omission of this part of the text, *fado* assumes the role of the country's greatest invention, something so highbrow it stands alongside other countries' best achievements. This manipulates the original ironic sense of the text as a mockery on national pride in comparison with Europe's most notorious civilizations and societies. As an amputated quotation coming from an intellectual and important figure like Eça de Queirós, it helps Portugal to earn its place within this new Europe and amongst such chief European states.

Another good example of the key role *fado* plays in filling the void left after the loss of the African colonies is the fact that in the Museum of Fado's souvenir shop, one of Amália Rodrigues' photo biographies stands proudly side by side with that of Fernando Pessoa, whose partial work remains strongly associated with *fado*'s imagery and themes. This positioning of the figure of Amália, the so-called queen of *fado*, next to Pessoa in a museum is crucial for the recognition of *fado*'s aptitude

⁵ The text was first published in *Gazeta de Portugal* on the 13th of October 1867, and afterwards included in the volume *Prosas Bárbaras* (1903).

to reach foreign audiences and it also imbues the genre with a strong artistic and intellectual aura.

It is therefore from this standpoint that *fado* hopes to achieve World Heritage status. Public discourse seems to have not only accepted it but also appropriated it in various ways, be it as a means to best convey what it is like to be of Portuguese nature, be it as money-generating machine, due both to tourism and music markets. The fact remains that the genre is very much alive notwithstanding having a whole museum devoted to it. So alive that the self-proclaimed “almost-fado” band, Deolinda, have written a song that is already being considered this unemployed generation’s anthem. One can only wish Avelino de Sousa was alive to witness the return of *fado* as a protest song.

Bibliographic References

- BRITO, Joaquim Pais de (2001). Tudo isto é fado (11). *Elo Associativo*, 19 June 2001, n/p., [online] available in <http://www.colectividades.org/elo/019/p25.html> [accessed in 19/02/2011].
- COLVIN, Michael (2004). Gabriel de Oliveira’s “Há festa na Mouraria” and the *Fado Novo*’s Criticism of the Estado Novo’s Demolition of the Baixa Mouraria. *Portuguese Studies*, 20, 134-151.
- (2006). Sousa do Casacão’s “Fado da Severa” and Júlio Dantas’s *A Severa*: The Genesis of National Folklore in the Death of a Mouraria *Fadista*. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 12, n/p., [online] available in <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcsfactsandfictions/colvin.doc> [accessed in 09/03/2011].
- (n/d). Perdígão Queiroga’s Filme, *Fado, História d’uma Cantadeira*: Construction and Deconstruction of the Fado Novo. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n/p., [online] available in www.plcs.umassd.edu/forthcomingarticles/michael-colvin.cfm [accessed in 09/03/2011].
- ELLIOT, Richard (2010). *Fado and the place of Longing: loss, memory and the city*. Farnham: Ashgate Press.
- HOLTON, Kimberly DaCosta (2002). “Bearing Material Witness to Musical Sound: Fado’s L94 Museum Debut”. *Luso-Brazilian Review*, 39 – 2, 107-123.
- MOITA, Luís (1936). *Fado. Canção de Vencidos*. Lisboa: n/p.
- NERY, Rui Vieira (2004). *Para uma história do fado*. Lisboa: Público - Corda Seca.

- NIELSON, Christine Sarah, *et al* (2009). "The Cultural Metaphor Revisited: Exploring Dimensions, Complexities and Paradoxes through the Portuguese Fado". *International Journal of Cross Cultural Management*, 9, No.3 December 2009, 289-308.
- SOUSA, Avelino de (1912), *O Fado e os Seus Censores*. Lisboa: n/p.

FEMALE FRONTED METAL: UM PSEUDOGÉNERO MUSICAL PARA A MARGINALIZAÇÃO DA MULHER ARTISTA?

Inês Rôlo Martins

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O *metal* e a exclusão do feminino

[Jornalista]: ... quais consideras ser os principais argumentos de *The Agonist* para submergir de entre as várias bandas de voz feminina?
[Alyssa White-Gluz]: Bom, para começar, não acho que nos devemos tentar destacar entre as bandas com voz feminina porque, se olharmos para os grupos com voz masculina, ninguém lhes pergunta como se podem demarcar de entre os outros grupos com voz masculina... (risos). (Santos, 2009: 20)

A VOZ ACIMA TRANSCRITA É A DE UMA VOCALISTA DE UMA BANDA DE *METAL* QUE ASSINA UMA SONORIDADE DEFINIDA COMO *DEATH METAL* MELÓDICO E *METAL-CORE*. A pergunta do jornalista, no entanto, não se centra nem por um momento nestas características musicais, mas sim num outro fator que é, aparentemente, mais importante: a voz feminina, o género *feminino* de quem canta. Porque é esta (como vim a descobrir depois) uma pergunta frequente? Porque é este um assunto relevante? Que suposições estão por detrás de uma pergunta como esta? Porque terá esta artista que apresentar razões que defendam a autenticidade da sua música? Porque terá a sua banda que “submergir”?

Este trabalho de investigação parte da minha experiência pessoal como apreciadora e ouvinte de música *metal*, bem como da minha experiência enquanto leitora assídua da única publicação portuguesa comercializada em suporte físico sobre este estilo musical, a *LOUD!*. A voz de Alyssa White-Gluz, acima transcrita, é, talvez, um primeiro momento de presença daquilo que, durante muito tempo, me havia incomodado enquanto leitora: um discurso e uma representação das artistas de *metal* que se fechava à minha experiência como ouvinte e apreciadora deste estilo musical. E que me deixava de fora, assim como deixava de fora o carácter artístico do trabalho das mulheres num meio musical masculinizado, onde os homens ditam a norma e as regras.

185

.....
**FEMALE FRONTED METAL:
UM PSEUDOGÉNERO
MUSICAL PARA A
MARGINALIZAÇÃO DA
MULHER ARTISTA?**
.....

Inês Rôlo Martins

Quase todas as experiências de música, incluindo a sua criação, performance e percepção, podem incorporar pressupostos de género (Leonard, 2007; Walser, 1993; McClary, 1991). Este trabalho concebe a música *metal* como artefacto cultural que é, simultaneamente, produto e promulgador de uma ordem social de género (Whiteley, 1997, 2000). Nela, as concepções polarizadas dos géneros femininos e masculinos são *produzidas e mantidas* por discursos, instituições, grupos e indivíduos que operam na indústria da música (Leonard, 2007: 1). Música, letras, aspetos visuais e comportamentais presentes neste género musical servem, precisamente, a construção de identidades de género concretas (Walser, 1993: xvi). O *metal* é, como proponho, uma tecnologia de género, produtora de sujeitos e representações do feminino e do masculino (de Lauretis, 1987; Coates, 1997; Martins, s/d: 21).

O género *metal* é regido por um código, bem como por um conjunto de regras e características que determinam se uma música, álbum, banda ou performance deve ser classificada como pertencente a esta categoria (Weinstein, 2000). Este processo seletivo influencia as definições de outro – aquilo que não é *metal* (e que, portanto, está fora do género) ou aquilo que não é *suficientemente metal* (e que se encontra numa posição ambígua) (Klypchak, 2007: 268). O género musical é também, portanto, uma experiência comunicativa (Martins, s/d: 6). Precisamente, como veremos, a música das bandas de *female fronted metal* de pendor sinfónico, melódico ou gótico¹ é contestada justamente nos limites destas fronteiras, operando numa posição de ambiguidade. É também neste sentido que podemos compreender o *metal* como «uma prática cultural que é historicamente constituída e socialmente contestada» (Walser, 1993: xvii), existente no contexto das sociedades alinhadas com o poder patriarcal, o capitalismo e a mediação de massas (*idem*: 110). Este alinhamento conota os vários discursos musicais deste estilo musical com «conceitos, imagens e experiências de poder» (*ibidem*: 2).

¹ *Metal gótico (gothic metal)* é um subgénero de música *metal* que teve origem nos anos 90, desenvolvendo-se a partir dos subgéneros *death/doom metal*, caracterizado genericamente por letras dramáticas e fúnebres, inspiradas em ficção gótica e experiências pessoais (Miller *et al.*, 2009). A estética bela e monstro (*'beauty and the beast'*), desenvolvida pela banda *Theatre of Tragedy*, combinou voz masculina agressiva com vocalizações femininas límpidas, tornando-se este um contraste apropriado por diversos grupos de *metal*.

Se pensarmos que «o propósito de um género [musical] é organizar a reprodução de uma ideologia particular» (Walser, 1993: 109) e se tivermos em conta que o contexto social em que o *metal* circula é o da sociedade ocidental patriarcal, não será surpreendente verificar a sua articulação com a representação do poder masculino. Ele é, de facto, um espaço sónico codificado *como* masculino e «ativamente ‘*produzido*’ como masculino» (Whiteley, 1997: 17; itálico meu). O *metal* está assim eminentemente ligado ao ‘forjar da masculinidade’ (Walser, 1993: 108), através do uso de instrumentos particulares, sons, letras e estilos de performance visual que podem ser reconhecidos como símbolos desse poder – e, portanto, alinhados com as estruturas de poder patriarcais.

Qual a posição das mulheres no interior de uma subcultura que alinha tão fortemente com o poder patriarcal e procura preservar as identidades masculinas e excluir as femininas? Efetivamente, a exclusão das mulheres do *metal* é visível até a nível académico: poucos são os estudos que se têm centrado na sua representação e na compreensão deste apagamento, fazendo pouco mais do que reconhecer-lhe a existência (Martins, s/d: 8).

O pseudogénero do *female fronted metal*

O que é *female fronted metal*? Um subgénero de *metal*? Um *metal* mais ‘feminino’? Um rótulo aplicado pela imprensa? Uma etiqueta da indústria musical e das editoras com objetivos de venda para um nicho de mercado? Uma moda atual? Um letreiro publicitário? Uma afirmação de visibilidade das mulheres artistas no *metal*? Uma forma de as conter e isolar? Um *guetto*? Um espaço político? Uma combinação destas possibilidades? Esta existência de um pseudogénero musical que faz das mulheres uma adjetivação da música (Martins, s/d: 8) – e uma adjetivação que, na maior parte das vezes, é de carácter depreciativo – é o centro desta reflexão.

O conceito de *female fronted metal* é usado pela imprensa como rótulo definidor de bandas e projetos musicais, referido como um subgénero separado e específico dentro do *metal*, e ainda utilizado pelas editoras nas suas atividades promocionais. Utilizado e reutilizado, mas ainda não definido.

.....
**FEMALE FRONTED METAL:
 UM PSEUDOGÉNERO
 MUSICAL PARA A
 MARGINALIZAÇÃO DA
 MULHER ARTISTA?**

Inês Rôlo Martins

Um primeiro enfoque no próprio termo permite-nos começar a destrinçar um caminho de possível definição. No inglês, o termo *front* é utilizado como substantivo, verbo e adjetivo, apresentando uma multiplicidade de significados resumidos na tensão entre o estar à frente e o liderar – duas posições de poder que se podem sobrepor, mas que podem também não coincidir e que são fundamentalmente diferentes (Martins, s/d: 9).

Uma vez que a expressão *female fronted* qualifica o termo *metal* que se lhe segue, considera-se que o verbo funciona aqui como uma adjetivação de carga significativa. A definição mais simples e primeira que daqui resulta é: banda de *metal* liderada por mulher/mulheres *ou* banda de *metal* com mulher/mulheres à frente. Com esta definição falaríamos, assim, de qualquer grupo de músicos que faça música *metal* em que a frente *ou* líder seria uma pessoa do sexo feminino. Acontece que esta definição, necessariamente, não nos diz nada sobre a música feita e, no entanto, ela serve de organizador e denominador comum para os média, indústria e fãs. Assim, e por extensão, *female fronted metal* é também o termo que *qualifica* e *caracteriza* a música feita por bandas em que a posição de liderança de frente é ocupada por mulheres.

A conceptualização do *female fronted metal* poderá ser melhor entendida através de um olhar centrado nas suas múltiplas apropriações. Considera-se neste trabalho que o termo é alvo de uma apropriação tripla e diferenciada (Martins, s/d: 10), por parte de diversos agentes: a indústria musical através das editoras; os média; e as próprias artistas e as suas comunidades de fãs. Estas apropriações dão-se, respetivamente, como etiqueta, como rótulo e como subgénero musical. A apropriação que mais importa para esta comunicação é aquela que é feita pelos média, que designam com este termo-chapéu todas as bandas que têm como vocalista uma mulher à frente ou a liderar instrumentistas (que podem ser homens ou mulheres). Neste processo, a música que é tocada e produzida parece ser esquecida. Esta heteroatribuição transforma potencialmente uma etiqueta de mercado num pseudosubgénero de música, agrupando debaixo do mesmo rótulo uma imensa variedade de subgéneros de *metal*. A música feita por mulheres é, assim, rotulada e segregada. Comum a estas diferentes apropriações está a ideia de segregação – seja ela positiva, produtora de uma visibilidade, ou negativa, obliteradora de diferenças.

Tendo em conta estas observações, avanço assim uma definição de *female fronted metal* como sendo:

(...) uma sistematização e segregação ideológico-económica da atividade musical das mulheres artistas presentes no *metal*, com vista à sua representação como subgénero musical. Esta representação é fundada num movimento de sinédoque – colocando a mulher na frente de uma performance e produto musical - e fundamentada no género (feminino) das *performers*, que as torna, deste modo, paradoxalmente visíveis no interior desta tecnologia de género. (Martins, s/d: 12).

Se transferirmos as reflexões de alguns autores sobre a expressão frequentemente utilizada “mulheres no *rock*”, podemos pensar nas complexidades da presença das mulheres no *metal*. Efetivamente, este termo peculiariza a presença das mulheres (Leonard, 2007: 32), servindo como instrumento de diferenciação das artistas e das suas criações em relação à norma, isto é, os *performers* homens (*idem*: 2). Este discurso opera e reinstaura, assim, sucessivamente, uma normalização dos *performers* masculinos. A própria designação ‘mulheres no *metal*’ delinea a fronteira do espaço hegemónico que separa dele as mulheres. Em ‘mulheres no *metal*’, o ‘no’ separa *metal* de mulheres. O mesmo se passa com a utilização do termo *female fronted metal*. Neste sentido, as mulheres só *estão no metal* como uma presença contextual, mas não contínua e continuada, surgindo portanto, frequentemente, como uma novidade ou tendência passageira. Produz-se assim, nas palavras de Coates (1997), «uma aura de qualquer coisa que nunca estará completa, nunca plenamente integrada no todo» (em Whiteley, 1997: 61). Mais do que isso, produz-se, desta forma, a alteridade destas artistas em relação às estruturas de poder. A reinscrição e delimitação das artistas numa terminologia que as adjetiva pode ter como possível consequência o facto de, independentemente do seu talento, sucesso ou duração das suas carreiras, serem sempre ‘mulheres no *metal*’ e não simplesmente artistas, músicas, compositoras, *performers*, instrumentistas, como os seus colegas homens. A sua presença é portanto, constantemente, marcada pelo género.

Deste modo, o *metal* utiliza um sistema de criação de alteridades, produzindo assim um *outro* categórico, que reforça a hegemonia

existente (Martins, s/d: 14). Independentemente da cada vez maior variedade de músicos, a representação generalizada assume o homem como norma e exemplo, sendo difícil enquadrar aqui a figura das mulheres, que ficam simbólica e socialmente de fora.

Propomos que, como Coates (1997) o faz para o *rock*, o género musical do *metal* e a sua subcultura e ideologia constituam um dispositivo tecnológico de género. Este dispositivo de poder e representação reforça e multiplica a masculinidade nos seus espaços criativos e de performance, bem como nos seus discursos. Nestes espaços, as mulheres e «qualquer traço do feminino [são] expurgado[s], incorporado[s] ou apropriado[s]» (Coates em Whiteley, 1997: 52).

O conceito de Outro tem uma longa história de fusão teórica com o estatuto da Mulher, na sociedade patriarcal e androcêntrica. Enquanto o homem é o 'Um/Uno' (e, portanto, ser de e em si mesmo), a Mulher é o Outro, definindo-se por e na relação com o homem. O género torna-se, nas palavras de Irigaray (1985), sujeito a definição falocêntrica. A rejeição e exclusão de um imaginário feminino levam as mulheres a experienciarem-se «apenas de maneira fragmentária, nas margens pouco estruturadas de uma ideologia dominante, como resto ou excesso» (*idem*: 30). Para o Outro ganhar acesso à subcultura, vê-se obrigado a construir a sua identidade de acordo com o todo hegemónico (Klypchak, 2007:240).

Como artistas, estas mulheres têm uma certa possibilidade de acesso ao controlo criativo (mesmo que não efetivada), ao mesmo tempo que a exposição e reconhecimento públicos permitem aceder a um dado capital subcultural. Mas, paradoxalmente, a instância de *performer*, precisamente por implicar esta visibilidade da mulher num meio masculino hegemónico, impõe a adaptação da identidade às normas vigentes (Klypchak, 2007: 194-195), condicionando esta mesma presença. A subcultura hegemonicamente masculina estabelece uma série de negociações sobre a forma como as mulheres e as suas práticas performativas de género «pertencem a, transgridem ou fomentam novas interpretações do que é a performatividade do *metal* aceitável e autêntica» (Klypchak, 2007: 190). Isto vai ao encontro do que Whiteley (1997) aponta como sendo a “faca de dois gumes” das formas de música popular, que fundam uma dupla possibilidade e restrição ao operarem simultaneamente como uma «forma de expressão sexual e uma forma

de controlo sexual» (*idem*: xvii). Ou seja, enquanto permitem dar voz às artistas, viabilizando a sua expressão e performance públicas, fundam, conjuntamente, uma dada imagem considerada “apropriada” para a mulher, caracterizando-a com qualidades direta ou indiretamente codificadas como “femininas”. Assim, também no *metal*, as possibilidades desta presença já estão enquadradas para as artistas, por um feminino previamente dado que elas deverão personificar.

Metodologia e campo de observação

Sendo atualmente a única revista portuguesa sobre o género *metal*, em suporte físico, de carácter comercial e distribuída a nível nacional, a *LOUD!* é uma publicação mensal especializada, em existência contínua há mais de dez anos. Foram selecionados, como *corpus* de análise desta investigação, oito números da revista, recolhidos ao longo dos anos 2009 e 2010^[2]. Nestes foram contadas as entrevistas longas, críticas de álbuns e críticas de concertos, considerando, portanto, os artigos que oferecem uma maior expressividade na caracterização dos músicos, das atividades das bandas e das criações musicais, e que melhor exemplificam a construção do discurso jornalístico na *LOUD!*. Numa segunda fase, fez-se um levantamento de uma subsecção deste *corpus* total, extraíndo-se todos os artigos (entrevistas, críticas de álbuns, críticas de concertos) que referem mulheres^[3], para análise de conteúdo. O *corpus* selecionado constituído, em termos quantitativos, por 67 peças (entrevistas, críticas de álbuns e críticas de concertos) onde constam mulheres de alguma forma. Todas estas peças foram alvo de análise de conteúdo^[4].

² Os números que compõem o *corpus* são os seguintes: janeiro de 2009 (nº 95), abril de 2009 (nº 98), julho de 2009 (nº 101), outubro de 2009 (nº 104), janeiro de 2010 (nº 107), abril de 2010 (nº 110), julho de 2010 (nº 113) e novembro de 2010 (nº 116).

³ Foram considerados como incluindo ‘referências a mulheres’ os textos que incluíam os nomes das artistas, referências ao uso da voz, aos instrumentos que tocam, à sua imagem, às suas atividades na banda, bem como ao seu papel na composição, avaliação de performances ou qualquer outra referência que as caracterizasse. Um texto que incluisse pelo menos uma destas referências foi considerado como referindo mulheres e, como tal, parte do *corpus* de análise.

⁴ A unidade de contexto escolhida para efetuar a análise de conteúdo foi o parágrafo, exceto nos casos das críticas de álbuns e concertos, em que foi preferida a frase como unidade de

Com o objetivo de perceber como é que a construção da mulher artista é feita, olhando para os descritivos, os contextos, as vozes e performatividades que são trazidas às páginas da *LOUD!*, procedeu-se à elaboração de uma grelha, constituída por diversas categorias, destinada à análise de conteúdo das unidades de contexto presentes nestes 67 artigos.

As artistas de *metal* na *LOUD!*

Mas, estatisticamente falando, onde estão as mulheres na *LOUD!*? No total das peças recolhidas (870 artigos), 92% referem-se exclusivamente a homens. Apenas 8% constituem artigos onde foram encontradas referências a mulheres: as 67 peças jornalísticas inteiramente selecionadas para serem objeto da análise de conteúdo. As mulheres ocupam, assim, apenas 8% dos artigos principais dos números analisados.

Olhando mais concretamente para cada um dos géneros jornalísticos em foco, verifica-se a manutenção desta assimetria: em 11% das entrevistas foram encontradas referências a mulheres, por contraste com 89% que referem homens. De destacar que nos 67 artigos que referem mulheres, em apenas sete as artistas falam na primeira pessoa. Todos os restantes artigos são discursos produzidos na terceira pessoa – jornalistas ou colegas de banda. No total das críticas a álbuns, 91% referem só homens, com as mulheres a serem referidas apenas em cerca de 9% das críticas. Também nas críticas a concertos se regista um diferencial: só 4% das críticas da revista se referem a performances ao vivo das artistas. Os restantes 96% das críticas a concertos referem performances de homens.

Desta recolha de dados pode concluir-se que a atenção dada ao trabalho de artistas mulheres e homens é uma atenção claramente diferenciada e desigual, que privilegia de forma notória o trabalho dos homens. Não só o volume de discurso produzido sobre os artistas é maior, como a qualidade desse discurso é fundamentalmente discrepante. O pouco discurso que é produzido com enfoque nas mulheres cria, ele mesmo, adicionais diferenciações.

contexto, por se tratarem de textos muito curtos e configurados na revista com um único parágrafo. Procurou preservar-se, desta forma, uma maior exatidão na análise.

Quando as mulheres são *performers*

Para efeitos desta comunicação, destaca-se a categoria “Traço da Mulher na Música e na Banda”, que tem um peso de 12% no total das referências codificadas e dá conta da presença/ausência de determinadas características no discurso da revista sobre as artistas de *metal*.

A construção das mulheres como *performers* e criadoras tem uma presença *sui generis* na *LOUD!*, no sentido em que as capacidades artísticas parecem estar quase constantemente em cheque e serem alvo de observações de surpresa, como podemos ver na seguinte citação:

(...) como se as circunstâncias deste concerto já não fossem bizarras o suficiente, a responsável pela organização do evento subiu ao “palco” sob o nome *Can't Sing For Shit* e, sozinha e com muita coragem, interpretou diversos temas (...). A maior parte da sua autoria, mas também com algumas versões surpreendentes (...) Estranhamente, resultou bem, e introduz um conceito totalmente novo. (N. S., 2009: 61)

O jornalista que dá voz a esta crítica de uma performance ao vivo não esconde a sua surpresa por ver uma mulher sozinha subir ao palco para atuar. A adjetivação utilizada põe a ênfase precisamente neste aspeto de “anomalia”: as circunstâncias são «bizarras», a performer surge «com muita coragem» e tudo resulta bem, «estranhamente». O que é estranho aqui parece ser a mulher e a sua performance pública como artista em nome próprio. O enquadramento discursivo da artista que sobe ao palco é dado como algo surpreendente, porque subjaz a ideia de que este lugar de performance pública não é o seu espaço próprio. A surpresa com os resultados positivos é reforçada e notada sucessivamente, contribuindo para a visão das artistas de *metal* como algo raro e estranho. Quando as performances têm qualidade são tratadas como exceção, mantendo-se a marginalização.

Mesmo aquelas artistas que se apoderam de códigos de poder masculino no *metal* (como sejam a guitarra e o timbre gutural considerado agressivo), e que poderiam, por isso, deter algum potencial de fuga a estas representações genderizadas, acabam por ser reinscritas como mulheres:

[...] a moça Stevie Floyd a abusar da guitarra e a urrar com um vigor que até assusta. (...) sem nunca deixar de parecer uma mulher, aplica o seu rugido com um impacto estonteante, mostrando que não é preciso parecer um homem para uma vocalista abrutalhar as coisas como deve ser. (J.C.S., 2009: 49-50)

Para além das marcas de género que aqui atuam – «moça», «mulher» - a performance instrumental e vocal é constantemente reinserida no género (feminino) da artista. A sua performance assusta na sua agressividade, precisamente porque vem de uma mulher. Evidencia-se assim como diferentes ideias e valores podem estar ligados à música, consoante ela seja feita por homens ou mulheres.

Artistas que aparecem

194

.....
MÚSICA
DISCURSO
PODER
.....

(...) *The Agonist*, banda que na sua estreia ficou principalmente conhecida pelos dotes físicos da vocalista Alissa White-Gluz. (F.R., 2009: 58)

A Ailyn tem um óbvio bom aspeto. Planeiam tirar partido da imagem dela em proveito da banda ou não ligam assim tanto a esse aspeto e preferem que seja a música a falar por si própria? (Reis, 2009a: 27)

Também o aspeto físico das performers é digno de comentários que nada têm a ver com o seu papel enquanto artistas. Como a face mais visível e a imagem dos grupos (*'front'* – em *female fronted metal*), as artistas são também consideradas pelo seu aspeto, embora as referências à beleza física e à sexualização da sua figura não sejam tão frequentes, no texto, como se poderia esperar numa primeira leitura. A elaboração de um discurso que comenta o aspeto físico mas que destaca também qualidades pessoais pode ir ao encontro da manutenção da credibilidade da revista enquanto *medium* sério, em que um excesso de referências sexualizadas ao aspeto das artistas poderia colocar em dúvida a legitimidade da publicação. Revelam-se também, aqui, as complexidades subtis deste discurso que não precisa de fazer uso constante de comentários de carácter sexista para, mesmo assim, manter a ideologia masculina.

Embora as representações das mulheres, nos artigos em análise, incidam mais no papel das mulheres como *performers* e criadoras é paradoxal que esta caracterização não remeta significativamente para capacidades de composição ou para a avaliação das performances musicais em estúdio e ao vivo. Destaca-se, assim, o facto de as representações oferecidas pelo discurso jornalístico não enfatizarem a multiplicidade de papéis que as artistas podem assumir, tendendo antes para uma uniformização e para uma caracterização das mulheres como pondo em risco a legitimidade da produção e criação musical.

Quando há raparigas a cantar

Vocês tocam *metal* e têm uma voz feminina, o que pode ser uma descrição ambígua nestes dias. Que argumentos consideras que os *In This Moment* têm para se destacarem da imensidão de bandas com raparigas a cantar? (Santos, 2009a: 32)

Perguntas como a acima citada são frequentes, e parte fulcral das produções de poder que concretizam no discurso este movimento de sinédoque que coloca as mulheres como características adjetivantes dos produtos e grupos musicais. A combinação das características «*metal*» e «voz feminina» parece constantemente requerer a necessidade de uma argumentação por parte do artista interpelado, que é chamado a defender a legitimidade da música do coletivo e, mais do que isso, a apresentar razões que a *distingam* de outros projetos, que supostamente lhe são semelhantes ou iguais. Acontece que o que funda esta semelhança não é a sonoridade dos produtos musicais, mas o facto de serem grupos com «raparigas a cantar». Assim, ter «raparigas a cantar» torna-se a característica mais relevante. Ter «raparigas a cantar» é o elemento que levanta a dúvida – afinal, «pode ser uma descrição ambígua» – e que obriga os artistas a *explicar* e *justificar* a presença de uma artista que é do género feminino.

É precisamente esta heteroimposição, ao remeter para todas as bandas que têm mulheres a cantar, que transforma a etiqueta *female fronted metal* num 'pseudosubgénero' musical. As artistas são consideradas como encaixando necessariamente neste espaço nomeado,

independentemente das diferenças na música que fazem. Mesmo sendo musicalmente distintas são coladas a um único rótulo ou delimitação, produzindo-se, deste modo, uma impressão de ausência de originalidade. Constrói-se deste modo uma certa visão das artistas como artificios gastos, um produto demasiado oferecido.

Precisamente, o facto de se fazer estas categorizações recaírem sobre as diferentes artistas, bandas e produtos musicais possibilita a construção de um discurso em que perpassam ideias de saturação de mercado: excesso de bandas e excesso de produtos musicais e, como consequência, excesso de mulheres a fazer música *metal*. A caracterização deste ‘pseudosubgénero’ como “sobrepopulado”, como incluindo uma “imensidão” de bandas, cria, de forma performativa, aquilo que nomeia: há um excesso de bandas porque o discurso as produz como iguais. A perversidade desta construção acaba por ocultar o facto mais óbvio: são os projetos com homens a cantar que existem em maioria, e não os projetos com mulheres a cantar, que são, como se reflete no *corpus* deste trabalho, apenas uma pequena porção de todo o *metal* que é falado e representado. O evidenciar de uma falsa maioria ou falso excesso apaga aquela que é, na verdade, a hegemonia neste espaço: bandas masculinas, com homens como vocalistas, que são a normalidade inquestionável e mantida inquestionada.

Sucesso limitado ao “feminino”

(...) mais um disco de voz feminina e melodias melodramáticas. (N.S., 2009a: 46)

(...) *metal* bombástico no feminino de inspirações sinfónicas, sem escamotear peso. (N.S., 2010a: 56-57)

(...) uma das bandas com voz feminina (de potenciais massas) mais estimulantes da atualidade. (N.S., 2010: 54)

(...) sendo que és hoje um ícone do *metal* em feminino. (Santos, 2009b: 31-32 e 37)

(...) mais um decidido passo em frente (...) para uma previsível *pole-position* do *metal* de vocalizações femininas. (Reis, 2009: 32, 37-38)

Como é visível acima, a condição “feminina” marca de forma indelével os produtos musicais. A utilização do termo “feminino” por parte dos jornalistas, como aquilo que adjetiva, descreve e caracteriza trabalhos musicais, bandas, música, vozes, serve a circunscrição do espaço onde as mulheres artistas podem atuar no *metal*, funcionando de forma segregadora. Por detrás destas formulações está um pressuposto de homogeneidade e equivalência entre todas as produções musicais de mulheres. Esta segregação produz a obliteração das diferenças e da variedade das artistas e das suas criações, ao mesmo tempo que as distingue como um todo e as separa daquela que é considerada a norma, isto é, dos *performers* masculinos. Simultaneamente, estas afirmações prescrevem de antemão o horizonte de possibilidade para qualquer mulher artista de *metal*: a expectativa de sucesso está limitada ao género, feminino, das *performers*. Assim, um álbum só pode ser «mais um disco de voz feminina», a música será «*metal* bombástico no feminino», as bandas podem ser das mais estimulantes da atualidade – mas das mais estimulantes com voz *feminina*. As artistas e os seus projetos até podem alcançar a «*pole-position* do *metal* de vocalizações femininas» e, inclusive, serem consideradas «ícone[s] do *metal* em feminino». Sempre *do* feminino e *no* feminino, este é o espaço circunscrito e o único dado como possível.

Este discurso opera e reinstaura, assim, sucessivamente, uma normalização dos *performers* masculinos, a cujo estatuto as artistas estão discursivamente impossibilitadas de aceder. A norma masculina opera, desta forma, «nas práticas sociais como o *standard* implícito de normalização» (Butler, 2004: 41).

Algumas conclusões

Como Irigaray já referia (1985), a mulher só poderá, no discurso hegemónico, existir, experienciar-se, representar-se, «de maneira fragmentária, nas margens pouco estruturadas de uma ideologia dominante, como resto ou excesso» (*idem*: 30). Este resto ou excesso é, no espaço

do *metal*, o *female fronted metal* ou o “*metal* no feminino”, construído no discurso jornalístico da *LOUD!* como lugar discursivo e performativo próprio a atuações de mulheres, um resto que é deixado existir, mas cuja estereotipização o configura como menos autêntico e legítimo que as restantes produções de música *metal*.

Numa revista que é sobre música, artistas e produtos musicais há uma atenção central na construção da música feita por mulheres como tendo um género. As artistas têm um género – feminino – que as marca e as define como outras. Esse género feminino é a marca da discriminação. O complexo mulher-artista é reduzido neste discurso a uma versão simplificada, em que a visibilidade da Mulher nas representações é superior à visibilidade concreta das artistas. Sejam vocalistas, instrumentistas, compositoras, rostos dos projetos ou líderes dos grupos, elas são discursivamente reinscritas num lugar de Mulher. As possibilidades da sua presença já estão configuradas por um feminino previamente dado que elas deverão personificar. A vocalista de um grupo considerado de *female fronted metal* – ao ser construída como imagem e rosto da banda – é o expoente máximo desta leitura de género a operar-se sucessivamente. Se a presença das mulheres é assimilada aos papéis que são para ela permitidos e possíveis, então não se produz aqui uma verdadeira rutura no espaço masculino e hegemónico. Esta definição falocêntrica (Irigaray, 1985) da artista que é mulher instaura repetidamente a presença das artistas de *metal* como uma presença outra, segregada, sub-representada e escrita do espaço de legitimidade.

A atuação desta tecnologia de género que é o *metal* opera num escamotear das artistas e dos seus potenciais agenciamentos, ao tornar absolutamente visível esta Mulher e subsumir a esta todas as diferentes mulheres-artistas. Como Teresa de Lauretis já apontava (1987), não se distingue, assim, a diferença das mulheres nesta Mulher representada, nem tão pouco as diferenças das mulheres entre si. Ao tornar eminentemente visível a Mulher no *metal*, o *female fronted metal* produz paradoxalmente a invisibilidade das diferentes artistas que, nas suas práticas reais, fazem música *metal*. Faltam, assim, mais vozes como a da vocalista citada no início deste trabalho: vozes que se levantem contra a segregação, vozes que questionem pressupostos, vozes que não se deixem enquadrar por um género feminino que funda clausuras.

Referências Bibliográficas

- COATES, N. (1997). Revolution Now. In Sheila Whiteley (ed.) *Sexing The Groove — Popular Music and Gender*. Londres, Routledge.
- IRIGARAY, L., PORTER, C., & BURKE, C. (1985). *This sex which is not one*. Cornell University Press.
- KLYPCHAK, B. C. (2007). *Performed Identities: Heavy Metal Musicians Between 1984 and 1991*. Bowling Green State University.
- LAURETIS, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana Univ Pr.
- LEONARD, M. (2007). *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*. Ashgate Publishing, Ltd.
- MARTINS, I. (s/d). *Mulheres entre o Som e o Silêncio. Imagens e Representações das artistas de metal na LOUD!*, Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.
- MCCLARY, S. (1991). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- WALSER, R. (1993). *Running with the Devil*. Wesleyan University Press.
- WEINSTEIN, D. (2000). *Heavy metal: the music and its culture*. Da Capo Press.
- WHITELEY, S. (1997). *Sexing the groove*. Routledge.
- WHITELEY, S. (2000). *Women and popular music*. Routledge.

199

.....
**FEMALE FRONTED METAL:
UM PSEUDOGÊNERO
MUSICAL PARA A
MARGINALIZAÇÃO DA
MULHER ARTISTA?**
.....

Inês Rôlo Martins

Artigos LOUD!

- F.R. (2009, abril). The Agonist, «Lullabies For The Dormant Mind». *LOUD!*, (98), 58.
- J.C.S. (2009, julho). Dark Castle - «Spirited Migration». *LOUD!*, (101), 49-50.
- N.S. (2009, abril). Can't sing for shit. *LOUD!*, (98), 61.
- N.S. (2009A, julho). Amberian Dawn - «The Clouds Of Northland Thunder». *LOUD!*, (101), 46.
- N.S. (2010, julho). In this Moment - «A Star-Crossed Wasteland». *LOUD!*, (113), 54.
- N.S. (2010A, julho). ReVamp - «ReVamp». *LOUD!*, (113), 56-57.
- REIS, F. (2009, outubro). Leaves' Eyes, Norte Magnético. *LOUD!*, (104), 32, 37-38.
- REIS, F. (2009a, janeiro). Sirenia, A Vertigem. *LOUD!*, (95), 27.
- SANTOS, N. (2009, março). The Agonist, A Mente Dormente. *LOUD!*, (97), 20.
- SANTOS, N. (2009a, janeiro). In this moment, Quando sonho e realidade se unem. *LOUD!*, (95), 32.

SANTOS, N. (2009b, abril). Lacuna Coil, Vida vazia, sonhos repletos. *LOUD!*, (98),
31-32 e 37.

200

.....
MÚSICA
DISCURSO
PODER
.....

MUSIC AS THE COLONIZING OTHER IN IAIN BANKS'S *CANAL DREAMS*

Katarzyna Pisarska
UNIVERSITY IN LUBLIN POLAND

WHEN *CANAL DREAMS* WAS PUBLISHED IN 1989, Iain Banks was already an acclaimed author of four mainstream novels (among them the famous *Wasp Factory* and *The Bridge*) and the rising star of science fiction, with *Consider Phlebas* and *The Player of Games*, written under the name of Iain M. Banks. Probably the least satisfying of his books and the most difficult to write, in the writer's own opinion (Wilson, 1994), it is also one of the most politically engaged novels in Banks's *oeuvre*. *Canal Dreams* depicts the life story of a Japanese woman, Hisako Onoda, who is at the same time a famous Westernized cellist and a posthumous child to the father who died of cancer from the Hiroshima blast. As a result, the protagonist remains torn between the cosmopolitan world of art, which represents the values of beauty and peace, and "the metastising shadow of death" (Banks, 1989: 186), which is her tragic and violent Japanese heritage. Hisako's inner disturbance and her ambiguous status between the two cultures find their reflection in the novel's two alternating narratives. The first narrative, using the conventions of Bildungs- and Künstlerroman, goes back to Hisako's past and allows us to witness the formative events of her childhood, adolescence and adulthood. The second narrative, written in the convention of the political thriller and moving forward in the novel's present, depicts Hisako's sea voyage undertaken at the age of forty-four, and her painful experiences during

201

.....
MUSIC AS THE COLONIZING
OTHER IN IAIN BANKS'S
CANAL DREAMS
.....

Katarzyna Pisarska

the CIA-instigated hostilities over the Panama Canal. The novel therefore contrasts the story of the heroine's cello education and immersion in the space of classical music, which is considered exotic from the point of view of her native culture, and the story of revenge and violence, which constantly interrupts Hisako's world of peace but which brings into focus the elements of her suppressed Japaneseness.

Before discussing the interrelationship of music and cultural identity by focusing on the colonizing power of music in Banks's novel, it will be useful to recall briefly the concept of the *semiosphere*, first introduced by Yuri Lotman in his studies of the evolution of culture(s), and defined as "the semiotic space necessary for the existence and functioning of languages," outside of which no semiosis is possible (Lotman 1990: 123-4). According to Lotman, the semiosphere is not uniform but characterized by asymmetry, which is especially striking between its centre and periphery. At the centre of the semiosphere there are the most developed and organized languages, along with the culture's natural language. It is therefore the centre which creates the ideal norms in the process of self-definition (the metalanguage) and then tries to project them on the whole space of signs. In contrast, the periphery is occupied by those elements of culture which are considered unimportant or even "non-existent" from the point of view of the governing centre (*Idem*, 127-8).

One of the most important attributes of the semiosphere is that of a boundary between the space of signs and the non- or extra-semiotic space that surrounds it. On the one hand, the boundary is a zone uniting two distinct semiospheres, a bilingual filter which makes possible the translation of languages from an alien semiotic system into a language internal to the given semiosphere. On the other hand, the boundary divides the two spheres of semiosis: from the point of view of the organizing centre of one semiosphere (the process which Lotman calls "self-description on the metalevel"), the space outside its boundaries will be perceived as external, alien, inimical, incomprehensible, not one's own etc. (see Lotman, 2005: 208-213), the strange other to the familiar semiotic self.^[1]

¹ One of the questions raised by Lotman is that of the "subject" or "personality of a particular system of socio-cultural encoding," i.e. whose point of view determines the world-

What we have in *Canal Dreams* is a clash of two distinct semiospheres: the protagonist's native, Japanese, semiosphere and the culture of the West which appears here in such representations as classical music, the English language and Anglo-Saxon literature. The centre of Hisako's semiosphere, responsible for her cultural self-definition, is gradually invaded by and (re)constructed in connection with the metalanguage of the semiotic other, the process which proves especially effective because it takes place from the heroine's early childhood.

Initially, music is a form of escapism, as it offers the character access to the world of peace and beauty, in contrast to the dreary reality of post-war Japan with its economic shortages and prejudice. As a girl, Hisako feels alienated from the Japanese community of her home city, Sapporo, and especially from her classmates, who taunt her on account of her learning problems and, most of all, her different appearance. Hisako looks like one of the Ainu, indigenous inhabitants of Japan, not like the Yamato Japanese, who conquered all the Japanese islands and established their own culture in place of the already existing one. The girl's deep black hair, bushy eyebrows, and deep-set eyes are considered a deviation from the norm established by the nuclear structure: she becomes an other to the homogenous majority of schoolchildren and is pushed to the margin of her peer group, which ironically reflects a similar, historical, process taking place in the case of the Ainu people. These natives of Japan, "its abos, its Injuns" (Banks, 1989: 37), the name which implies both the indigenous character of the Ainu and their ensuing exclusion and discrimination, had to retreat northwards in the face of the expansive civilization of the Yamato Japanese, and were eventually pushed as far as Hokkaido, the utmost peripheries of Japan. Like her alleged ancestors, the heroine falls victim to racial prejudice and aggression. The power of the group thrives on the helplessness of the victim, who has no other choice but to ignore her tormentors and

picture dominating in a given semiosphere. It may be the perspective of an individual or a group, it may reflect a particular social, religious or moral stance (Lotman 1990: 138). Any artistic model, as Lotman postulates elsewhere, reproduces the world-picture for a given consciousness, i.e. models the relationship between the individual and the outside world (1984: 376). In a literary text this particular organizing perspective often corresponds to the point of view of the protagonist who is either the first-person narrator or the focalizer (like Hisako), and whose perception acts as the filter for the surrounding reality.

seek refuge in the world of classical music and fairy stories written in English. Thus Hisako, the excluded member of the community, adopts the semiotic system which is external to her native culture as a means of defence against the violence of her classmates.

Moreover, in Hisako's case, music also becomes a medium of translation and communication, as the incomprehensible hostility of her peers and the resultant loneliness and pain of the girl are transcribed into the language of sounds produced by her cello, an instrument of European provenance. Rendered in the musical metalanguage of Hisako's semiosphere, feelings and impressions from the outside world can be internalized and coped with and only then imparted to others, which emphasizes the protagonist's growing detachment from her environment and native culture. At one point, Hisako is assaulted by several school girls who keep her hands on the burning-hot radiator. As a result of the received wounds, she is unable to play her cello, but also, interestingly, she refrains from communicating the truth about the attack to her mother in words, insisting instead that it was an accident. It is only several weeks later at her audition for the Tokyo Music Academy that Hisako voices her suffering through the medium of music, thus one discourse replaces another discourse, i.e. the language of sounds replaces the system of verbal communication: "Because her hands were healed, she could use them to tell the judges how much it had hurt when they were forced on to the rough metal of the radiator; how much she had been hurt; how much her mother had been hurt; how much everything hurt" (39).

Later in life, the same function of the musical metalanguage is used by Hisako in her encounters with foreign countries and cultures on her sea voyage around the world and while experiencing sensations which are alien to her. In such cases, she projects onto the outside world the norms of her own semiotic centre, modelling and absorbing the space around her through the medium of music which is exotic to Japan and belongs to the cultural heritage of the West. Moving within an unfamiliar space, like e.g. 'Sal si puedes', a barrio in Panama City which she visits on her sea voyage, she familiarizes its strangeness by subordinating it to the metalanguage of her private semiosphere, which can be noticed in the following passage:

It was dangerous, sometimes frightening, quite lawless compared to Japan, but just so different. She felt alive. She tried to think of what music it would be good to play now, what composition she should take this mood to, so that the notes would sing and speak and take on resonances she hadn't heard in them before. (36)

The language of sounds also dominates and models the intimate world of Hisako's romantic relationship with Philippe, an officer from a French ship *Le Cercle* whom she meets during the prolonged demurrage on Gatún Lake in Panama. The extraordinariness of the emotional and erotic experience is captured by Hisako by means of familiar music concepts. The lovers intimacy is here perceived in terms of a perfect union between a musician and his instrument, with Philippe being the cellist and Hisako the cello he plays upon and makes sound. Sometimes their physical closeness leads Hisako to believe that "she was the case and he the cello, fitted and nested and secure and embraced" (72), and Philippe's capacity for love is defined as "emotional and physical octaves" (71) he can encompass.

The process of emergence of Hisako's Westernized self is accompanied by the protagonist's movement in the physical space. Just as her Japanese self is slowly relegated to the position of the semiotic other somewhere on the peripheries of her personal semiosphere, so she drifts away from insular Hokkaido and settles down in the country's political and cultural centre when she is granted a scholarship from the Tokyo Music Academy. Tokyo represents everything a great Westernized metropolis can offer: Hisako has an opportunity to go to concerts, visit museums and galleries, which opens to her the vastness of the world's cultural heritage. Initially, however, it is her visits to the countryside which has retained the atmosphere of old Japan (i.e. Hakone, Izu, and the Fuji Five Lakes) that are more entertaining and pleasant. There she can "climb things and go on ferries" (54), which means that she resorts to her old leisure activities, unconsciously transplanting her Hokkaido habits into the new life. Her return to Sapporo for holidays is like a trip down the memory lane: her mother often takes her for a walk in the woods and cornfields, like in the old days. Now Hokkaido appears to her eyes, fed on the exhausting wonders of the great city, "clean and clear and empty [...] and fairly deserted and unspoiled" (55).

The holidays temporarily restore to the girl her lost sense of belonging. “She coped with Tokyo, she mourned for Hokkaido” (55), informs the narrator, commenting on Hisako’s second year in the Academy.

With time, however, Hisako becomes increasingly alienated from “the dark island of her birth” (39) and its traditions. The megalopolitan and cosmopolitan capital stands in contrast to the parochialism of the northern peripheries, which constitute a rampart of old but now vulgarized Japanese values with its tradition of violence and prejudice, epitomized in the microcosm of Hisako’s old school. The geographical relocation inevitably affects the character’s perception of the space of home. Visiting the island after several years spent at the Tokyo Music Academy, she finds it difficult to relate to the world of childhood – everyone and everything there seems aged (her mother and her old music teacher, Mr Kawamitsu), she is detached from her old friends and scornful of the city’s local colour and traditional entertainments like the famous ice festival in Sapporo.

This particular visit, which brings nothing but frustration, is followed by Hisako’s attempt to definitely distance herself from her past and the space of origin. On her way back to Tokyo, on the canal separating Hokkaido and Honshu, Hisako throws her old cello into the sea. The reasons behind this act and its significance cannot escape us. It is very telltale that the death of Hisako’s father and the appearance of the old cello in Hisako’s life coincide, if not in historical linear time than in the mythical cyclical order. Her father dies three months before her birth, the cello comes into her possession three months before her seventh birthday, bringing subtlety and peace to the heir of the violent culture which itself perished in the blast of the nuclear bomb. The old cello therefore epitomizes Hisako’s mediation between her own Japaneseness and growing Westernization, being both a reminder of Hisako’s violent paternal heritage and of the girl’s “betrayal” of her native culture for a life built around Western values.

The disposal of the old cello, though initially unsuccessful, as the instrument is recovered by the ferry crew, can therefore be interpreted as Hisako’s attempt to free herself of the epitome of guilt at how enthusiastically she traded her national identity for the *gaijin* values. Curiously, she tries to accomplish this act of liberation on the borderland between the modern cosmopolitan centre and the traditional

peripheries. Therefore the physical crossing of the boundary between the spaces is here symbolically coupled with her psychological passage from the burden of the past to the “rootlessness” of the future. Especially that in Tokyo she has left her new cello, which was bought in the capital and bears no relation to the past, however hurtful it may be, which apparently gives Hisako a sense of guiltless eradication.

The protagonist manages to get rid of the ruined instrument in an act of violence and destruction by burning it weeks later on a hilltop north off the Fuji Five Lakes, which functions as yet another borderland between the traditional peripheries and the cosmopolitan centre of the capital. What has not been swallowed by the sea is finally consumed by the purifying flame, a ritual which will find its more powerful but inverse alternative in the lake of fire at the end of the novel. The old cello is “cremated (...) in its battered, twisted coffin” (80), its death marking her own rebirth as a new detached person. The smoke rising through the air is said to have “made Fuji itself tremble” (80), which only stresses the gravity of Hisako’s deliberate breaking with the past. Making Fuji, the sacred mountain of the Japanese, witness this act of renunciation, and performing this very act in spring, the time of blossoming cherries, yet another symbol of Japan, bears the mark of a sacrilege which is frowned upon by the eternal and unforgiving nature.

The process of Hisako’s Westernization gathers momentum during her studies at *Todai* university, a vibrant international community, open to foreign students and encouraging leisure activities common to Western campuses, and thus quite pertinently called by Hisako “the Harvard, the Oxbridge of Japan” (87). The heroine’s life at the time develops practically in detachment from her past and native culture, there being no mention of her visits to Hokkaido within this period. *Todai*’s cosmopolitan atmosphere fosters Hisako’s further immersion in the culture of the English-speaking countries, and the degree of her Westernization can be measured by her extreme fondness for and understanding of the specificity of English humour, here represented by hilarious though often absurd *Monty Python’s Flying Circus*, which her friends often find impossible to understand. She also differs from her fellow Japanese students in her carefree attitude towards education; in order to describe her smooth progress the narrator uses the metaphor of sailing – “She sailed through it” – and then again, while

describing Hisako's unwavering belief in her own success, we learn that "she would float through everything" (87). The protagonist bases her absolute confidence for the future on the knowledge of *gaijin* words or a *gaijin* music box, i.e. English and the cello, which are actually epitomes of Western culture she has so enthusiastically embraced.^[2]

An opportunity of Hisako's direct encounter with the West and its culture is thwarted unexpectedly by her inability to overcome a fear of flying when the NHK, the orchestra in which she plays, is about to board for a flight to the United States. A woman who managed to grow out of a snubbed and miserable "hairy Ainu," is now faced with the only thing innate to her that she cannot eradicate or control. It is an instinctive part, primeval in nature, which does not yield to the power of reason, and in this respect, constitutes the only manifestation of her real self which she has been trying to silence and conceal through cultural indoctrination. She experiences an unsettling feeling of discrepancy between her obligations as an adult professional, and the uncontrollable "childish" fright with which one cannot debate. However, all arguments, explanations and words of comfort offered by the other musicians are merely "a set of irrelevant symbols in a language that was not the reverberating note of her fear," and "[m]ere scrawls on a page pitched against the resonating physical chord of terror" (104). In the end, the orchestra leaves for America without her.

The incident described above introduces yet another crucial motif, namely the latent conflict between Hisako and the culture which brought about the death of her father, i.e. the United States. Trying to convince Hisako to enter the plane, her friends from the orchestra tempt her with the prospect of seeing all the tourist attractions of the country, such as the Rocky Mountains, the Grand Canyon, the colours of autumn in New England, or the vertical cityscape of Manhattan. However, even the allure of such descriptions cannot help the protagonist to overcome her paralyzing fear. Finally, she is denied the

² The only link she seems to maintain with her native culture is through practicing Japanese sports like the way of gentleness, the open hand, archery and kendo. What is interesting, these disciplines were also part of the samurai training, and the exercise programmes for young people in the Meiji period, which the nationalist propaganda saw as a means of upbringing in a spirit of the samurai tradition rather than a way of physical development (see Qpiwakowski, 1989: 103). However, she seems to practise Japanese sports not for the sake of tradition, but as a way of keeping her body in shape in compliance with modern fitness and beauty trends (she also swims, hides, glides, and sails).

opportunity to explore America and get to know the country through the contemplation of its natural wonders and countryside, or by making contact with American society through music, which is a universal language of communication between people from different countries and cultures. What is striking, Hisako bypasses the States also during her sea voyage from Yokohama to Europe twenty years later. At first, in order to placate her agent, Mr Moriya, who is worried about the prospect of her sailing through the war-engulfed Panama Canal, she proposes an alternative route from California, and then by train to New York, where she could take another ship to Europe. However, her contact with America is restricted to making a one-day stop in Honolulu, in the Hawaiian islands (which are outside the contiguous United States and whose population is mainly of Asian origin), which is laconically mentioned as the place of changing ships, from the *Gassam Maru* to the *Nakodo*. Some pages later we learn that the route was going to lead to Rotterdam via Panama and New Orleans (a city on the peripheries of the US, more European in character than American), but the ship has been stopped indefinitely on Gatún Lake. So the United States always remains outside the space of the character's peregrinations, which may reflect Hisako's unconscious avoidance of a peaceful confrontation with America.

Disappointed, abandoned, and driven by the necessity to hush her internal turmoil after the airport trauma, Hisako takes to travelling and goes on holidays during which she visits the most important places of Japanese history. However, the significance of her encounters with the ancient tradition of Japan eludes her. Her Westernization makes her unresponsive to her native culture. In consequence, she does not benefit enough from this historical journey, which might have also become a spiritual one. She finds the sites too crowded and noisy for her; she leaves many things unseen, the monuments intimidate her, she often feels weak, embarrassed or plain foolish in the face of their grandeur and significance to which she cannot relate. This strange detachment, as if she was observing everything that she instinctively recognizes from behind the glass wall, not only underlines the apparent trivialization of the traditional culture and its degraded status of mere tourist attraction, but most of all indicates Hisako's ambiguous position vis-à-vis her native culture, namely that of an insider and

outsider at the same time. Paradoxically, it is only Hiroshima and Nagasaki – the places of violence and destruction – that wake Hisako from her stupor and where she emotionally reacts to the unimaginable suffering and the fate of her nation, which was so tragically connected with her own life: “She stood on the banks of the river with her back to the Peace Park (...), and felt the tears roll down her cheeks. To much, turn away” (126). However, even while visiting the Hiroshima museum, she reads English captions instead of Japanese ones, which again underscores her detachment from her own country and affinity with the Anglophone cultures.

Back in Tokyo, Hisako takes part in the demonstration against the extension of Narita airport and becomes involved in a scuffle with a riot policeman whom she eventually kills by her martial art skills. The scenes depicting their confrontation alternate with the passages presenting Hisako’s peaceful tourist peregrinations. This cross-cut narrative contributes to the image of the protagonist’s self as torn between her predilection for aggression and a yearning for peace, but is also indicative of the dichotomy implicit in the traditional culture of Japan, which on the one hand produced beautiful and sophisticated architecture and landscape designs, and on the other hand, relished warfare and hostility. The connection of the riots in Narita airport with the traditional culture of violence is aptly voiced by one of the passengers watching the event from the plane for whom it looks like “a medieval battle going on underneath; two armies; banners, smoke and fumes and lumbering cannon” (142).^[3]

The above observations pave the way for an important conclusion that music and violence are mutually exclusive in Banks’s novel. The death of the policeman makes Hisako enter the world of pain and despair. Her inner disturbance, remorse about the murder and apprehension of what she is capable of translate into her inability to play the cello because her fingers hurt and have lost their grip on

³ The same dichotomy is in fact implicit in the culture which Hisako confronts at the end of the novel, i.e. the United States of America. Being a dream tourist destination with its impressive cities, wheat fields and natural wonders, at the same time it is shown in the novel as a ruthless player in the world politics, instigator of coups, attacks and assassinations, whose authorities sacrifice people’s lives for the sake of their overriding interests and political hegemony.

the delicate instrument. She is flung into the abyss of pain, fear and self-torment, which leads to a nervous breakdown. Hisako is taken to hospital, however, without the protective power of music and its familiarity the world around seems to her alien and unpredictable. Hisako's awareness of her deadly potential manifests itself in her fear of earthquakes, which would make the ward ceiling collapse and bury her paralyzed under ferro-concrete beams. To keep the danger at bay, she sleeps sitting, propped by *gaijin* pillows, not lying down like a Japanese, as if shrinking from everything which would connect her to the violent heritage she has already succumbed to. Her internal struggle finds its external manifestation in the polarity of the landscape and the tension between the Westernized centre and Japanese peripheries. "[I]f it wasn't cloudy or foggy, you could see Fuji," while "[i]n the evening, Tokyo blazed on the plain to the east" (138), notices the narrator. This double image externalizes the character's struggle between a yearning for a return to the safety and peace of her previous Tokyo life, and the traditional militant values which took control of her and made her guilty of homicide.

An unexpected visit of Mr Kawamitsu (her old cello teacher) confuses Hisako, because "he was from another time, when she was young and still innocent and had no blood on her hands and no real dreams in her head" (139). Mr Kawamitsu was the first to show her the beauty and serenity incarnate in music, and this time he restores peace to her world, bringing a cello. Like in the old childhood days, he puts her hands on the instrument and teaches her how to hold it. It is Hisako's first encounter with a Stradivarius, *the* cello, which represents the beauty and magnificence of Western art, being the highest achievement of European violin-making. It also symbolizes the timelessness of art, since it has managed, fragile as it is, to survive major human conflicts over 250 years almost intact to be used over generations. An opportunity to play the archetypal instrument marks a renewal of Hisako's life as a musician and a human being. Significantly, the cello's arrival in Japan coincides with an act of violence: its owner was bringing it home at the time of the riots in Narita airport. For Hisako, directly involved in the demonstration and feeling guilty of the policeman's death, the cello is an envoy of peace, a consolation and a hope, fate's "undeserved balm" (142), which has taken away the emotional

pain from her tormented soul and physical pain from her murderous hands. The instrument therefore functions as a psychopomp in reverse, as it helps her return from the world of the dead to the world of the living through the regenerative power of music. The weather on that day is significant, as this time Fuji is “invisible beyond the hills and inside the clouds” (139), which emphasizes the end of Hisako’s inner struggle and her return to the culture of peace, along with the restored familiarity of experience.^[4]

The Stradivarius becomes an epitome of Hisako’s detachment from her native semiosphere, which can be noticed in the passages describing Hisako’s sea voyage of the second narrative, when she sets off on a tour around the world. Her journey across the Pacific is marked with the hours spent playing the cello and the steadily subsiding influence of Japan. Just as the first narrative documents her gradual mental removal from Japan and its semiotic space, the second narrative takes her away from home also in geographical terms. On the ballasted tanker, the *Gassam Maru*, which the heroine boards in Yokohama, she is the only passenger among the Japanese crew. The life on board is dominated by almost military drill and formality of relationships in a strictly maintained hierarchy in which her place is “that of honoured guest, with the privileges of an officer without the responsibilities” (26). The ship appears to her as clearly disconnected from the rest of the world, a “unit separated by its mobility” (*Ibidem*). On the one hand, it makes the voyage “an escape, an experience of freedom of a type and duration she’d never encountered before” (27), yet on the other hand, it emphasizes the fact that the vessel is in fact Japan in close-up, an island in the expense of water.

⁴ The first night after playing the Stradivarius is peaceful and the fear is gone – she removes the pillows from the bed and sleeps with her head on her arm, no longer afraid of the collapsing ceiling. The dream about her fingers being strings and her thumb a bow brings a feeling of liberation, as “she felt as though she’d been untied, let loose” (140), which we can interpret in terms of the heroine’s being “untied” from her violent self and transformed after the time of pain and suffering. Consequently, she is resurrected as a sadder but also wiser woman. The transition is signified by the restoration of the hero’s attribute – a cello. The day Hisako can afford the down payment for the Stradivarius is like a wedding day for her. “It was like meeting a husband picked out by your parents, yet who you’d already – secretly – known and loved” (141), says the narrator. And Hisako takes her beloved to a *ryokan* (a Japanese inn) for two weeks in a double room, which is a sort of honeymoon.

In contrast to the ship's all-encompassing Japaneseness, Hisako's cabin functions as a Westernized subspace, suffused with the aura of the Stradivarius. The friction between the two worlds is made apparent from the start: the former seems to enclose upon the confines of her private space and hinder an immersion in the world of music by "the harshness of the cabin" (27), which considerably affects the sound of the cello. Hisako tries to improve the acoustics by sheets taped neatly to the walls, later replaced by cork tiles, which signifies the protagonist's attempts to keep the two worlds separate and maintain an uneasy truce between the inside and the outside. Within the boundaries of her cabin, Hisako is said to practice for hours, lost in the music and the touch of the old wood, oblivious of time. The seclusion gives her an opportunity to listen to herself like in her earliest days in the charge of Mr Kawamitsu. This comparison of her present and past situations further stresses a sense of isolation: in both cases, she inhabits an enclave of Western otherness surrounded by the expanses of the familiar.

The second ship that she boards is the *Nakodo* ("a go-between"), carrying Nissan limousines for the North American market. Its very name is indicative of its goal: to pass from the Pacific to the Atlantic, and thus traverse the boundary between the West and the East across the Bridge of the World, i.e. Panama. Additionally, the name underlines the ship's connecting quality. Hisako finds the ship "busier, more cosmopolitan and more interesting than the *Gassam*" (28), as she is surrounded mostly by foreigners: the Korean crew, Broekman (the second engineer from the RSA), and the one other passenger, Mr Mandamus, an Egyptian, called "a friend of mankind, peripatetic expert in multitudinous fields and reputedly holder of degrees from universities on three continents" (25). Only the three senior officers are Japan, which makes the atmosphere on board more relaxed and comfortable. Even the Captain, Endo, complies with the popular Western idea of a Japanese person, as he takes photographs of everything. Now Hisako's cabin is larger and wood-lined, which makes the demanding Stradivarius sound good in its warmth.

Strangely enough, the character's voyage, which was to take her away from her country, brings her to the land which resembles Japan. Watching the landscape and buildings around Gatún Lake on the Panama canal, Hisako voices her surprise: "She had imagined low

wastes of monotonous jungle, but here was a landscape of such variety of texture and shade, and such delicacy of proportion, she could almost imagine it was Japanese” (51). The almost Japanese order and subtlety of the above-water world of Gatún Lake is contrasted with the underwater abyss, which Hisako and Philippe explore while diving. The living space of the Panama isthmus overwrites the graveyard of older generations: down below is the remnant of life which ceased to exist along with the advent of technological progress, which culminated in the construction of the canal. The description of the silent underwater landscape which opens the novel mirrors the description of a similar, almost oneiric, landscape of destruction provided in the last chapter (“The Heart of the Universe”), whose image Hisako carries drowned deep but inescapable in her genetic memory, i.e. Hiroshima after the bombing. In her “flight” over the world which fell prey to man’s ambitions and the expansionist inclinations of nineteenth-century politicians, she resembles her dead father, who, along with his unit, clambered through the ruins and dust of the city annihilated by human technological genius.

Hisako’s geographical return to the space of origin, at once like and unlike, is here accompanied by her return to the past, which requires the heroine’s descent below the surface of the lake, but also into the depths of her own subconscious. The place called by local people “the heart of the universe”, performs the function of the mythical centre, the axis mundi, and invites dreams which form bridges between the two worlds i.e. the upper- and underworld, the past and the present, the conscious and the subconscious. It is here that Hisako’s past and memories, and her present experience become fused into a disturbing and meaningful oneiric patchwork. The recurrent motifs of the samurai, female pearl divers, destroyed cities and exploding skies, alongside the landmarks of Japanese landscape and architecture, repeatedly bring into focus the semiotic reality of Japan, and extract from the depths of the protagonist’s subconscious the related fears and dilemmas. Hisako’s dreams not only become a stage on which the tragedy of Hiroshima replays itself time and time again but they also portend the impending confrontation between Hisako and the American mercenaries, as the USA is presented in the novel as a mythical enemy, which is challenged and symbolically defeated by the daughter of the traumatized nation and the dead soldier-father.

The showdown takes place in Panama, the country which throughout the centuries has been the battlefield between different nations (e.g. Spaniards, Frenchmen, Englishmen and Americans), and whose natural resources and favourable geographical location has always made it a tasty morsel for greedy and militant politicians. The history of Panama's relations with the United States, as we learn from Hisako's guidebook, to a considerable extent resembles that of Japan. The American extortion of the perpetual lease of the canal zone in 1903 mirrors the so-called opening of Japan under the threat of bombardment from the US ships under the command of Commodore Matthew C. Perry in 1854, the event which marked the first instance of power politics between the two countries. The Convention of Kanagawa eventually opened two Japanese ports to US trade and finished Japan's 200-year policy of seclusion.^[5] As a result, the country entered the history of Western civilization, which accelerated its economic and social development, but also involved Japan in the realpolitik of the time, which provided fuel to its delusions of grandeur, innate bellicosity and bias.^[6] And Hisako reveals the awareness of this interrelationship while talking to Dandridge, the CIA agent, thinking him to be the *jefe*, leader of the Panamanian guerrillas:

'We had strengths in our isolation, but it could not persist for ever. When we were ... forced to change, we changed and found new strengths ... or new expressions of the old ones. We tried too much; we tried to fit ourselves to the peoples outside; behave the way they did. We defeated China and Russia, and the world was amazed, and amazed too that we treated our prisoners so well ... then we became ... arrogant, perhaps, and thought we could take on America, and treat the ... foreign devils as less than human. So we were treated the same way. It was wrong, but we were too. Since then we have flourished. We have sadnesses, but (...) we can have few complaints.' (120)

⁵ For details see Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, 1979: 211-212.

⁶ Maruyama Masao claims that centuries of Japanese isolation meant that "an awareness of equality in international affairs was totally absent" and international relations were perceived through the prism of the internal hierarchy. "Consequently," writes Masao, "when the premises of the national hierarchy were transferred horizontally into the international sphere, international problems were reduced to a single alternative: conquer or be conquered" (*apud* Anderson, 2006: 97). Compare Ćpiwakowski, 1989: 105, and Hall, 1979: 249-254.

It is significant that Hisako's symbolical encounter with America, its attitudes and policies impersonated by the CIA agent Dandridge, takes place on the *Nakodo*. On the one hand, the ship's name (i.e. a go-between) implies a possibility of communication between the two cultures, and on the other, this possibility is denied by the fundamental imbalance of power between their representatives coming into contact. Dandridge's attitude towards the people in his power is one of scorn and superiority, which translates into an exploitative and denigrating discourse, the most representative example of which is his innuendo-dripping comment on the quality of his Cuban cigar, "[r]olled between the thighs of *señoritas*" (121).

The private concert effects a transformation in the Westernized cellist. When asked by Major Sucre, one of the guerillas, to play something for the *jefe*, she chooses an apparently Asian song, Tung Loi's "Song of Leaving", but she does it unconsciously, not being sure why this and not some classical piece. At this point, it appears, by changing her music, Hisako begins to change the nature of her inner world, which has so far been shaped by and subordinated to the values of Western culture. The song about "the awakening of the woman and the dawning of the day" (117) foreshadows Hisako's own awakening to the truth, both about her captors and herself. She can suddenly see through the whole mystification, unerringly recognizing Dandridge as a CIA agent, and the guerillas as American mercenaries hired to shoot the plane with a Congressman on board who is coming to mediate in the local conflict. In protest against the violence instigated by Dandridge and his agents provocateur, Hisako breaks the bow in refusal to play for him again. As a punishment for her resistance, she is forced to watch the hair-raising scenes of carnage: death of the other passengers and her beloved Philippe, who are tied up, shot and grenaded, before she is herself abused and maltreated.^[7] However, it is the destruction of

⁷ A few chapters before, when Hisako attacks major Sucre during Orrick's unsuccessful attempt to deal with the guerrillas, she is told by the comrade, "You a man, I'd kill you" (99). The way of subjecting and defeating a man is through taking away his life; the same objective in the case of a woman is achieved through rape and abuse of her body. This truth is corroborated by Hisako's own thoughts: "The pain didn't matter so much; it was the feeling of being used, of mattering so little as another human being, and so much as a warm, slippery container, to be taken and crowded over; look what I've done; I did this even though she didn't want to" (148).

the Stradivarius which turns out to be the most painful wound. The death of the cello before Hisako's eyes, which once soothed her pain and restored her to the world of the living, becomes equal to her own demise. The heroine's private world of music and peace collapses, and Hisako, free from cultural restraints, enters the world of violence again, turning into an agent of supernatural power.

Hisako is taken under the deck of the ship and then locked in the engineering workshop in complete darkness where she finally falls asleep, which can be seen as her symbolical death. Like Jonah in the belly of the whale, she enters the world of primordial images. She has a dream of the knife stuck in her belly and a fountain spurting blood which flows over its tiers down into a lake. Trying to find someone who would remove the knife from her body, Hisako stumbles across the bandaged soldiers who do not see her or whose faces resemble shoes with the shoelaces done up. This image clearly mirrors the description of the soldiers met by Hisako's father on his way to the centre of Hiroshima whose faces were scorched black and whose eyes melted from the blast of the bomb. Heading for the central square, Hisako can hear a roaring noise in the distance, and the crowds of people around her fall down like a ripple, which indubitably reflects the shock wave of the nuclear explosion. She finally draws the knife out and throws it into the lake, which, to her horror, makes the blood from the lake flow back into her wound despite her frantic attempts to stop the flow. The dream is followed by Hisako's awakening in the depths of the ship and the subsequent elimination of her enemies. This seems to imply that she is a universal avenger, both for the Japanese who fell in Hiroshima and for her fellow-hostages, whose blood flowed into Gatún Lake, and that she absorbs this harm in its entirety in order to retaliate against the wrongdoers who in both cases turn out to be Americans. The dormancy of the heroine in this makeshift sepulchre is like the calm before the storm, and precedes her resurrection as the lethal *force majeure*. Cairns Craig describes the reborn Hisako as a "fear-inspiring and vengeful angel of death, immune to all fear because she is beyond life" (2002: 34). This observation finds a confirmation in the text, when Dandridge, jokingly comments on Hisako's miraculous deliverance: "Dead and kicking, huh?" (164), which is further corroborated by the deadly equanimity she displays and methodical elimination of her

enemies, the revenge which “could taste remarkably bland when you’d stopped feeling” (159).

The heroine duly “takes the toys from the boys,” picking Uzi’s and Kalashnikovs in the course of her killing spree. Alongside male weapons with which she kills her tormentors like a Rambo,^[8] Hisako also dresses like a guerrilla. “She didn’t mean to impersonate a soldier, she was just sick of the torn, soiled *yukata*. She wanted to be clothed again” (Banks, 1989: 152), thinks Hisako, but it cannot be denied that a stolen uniform and beret make her look androgynous, as if the world of violence she entered as a participant endowed her with masculine traits. By the same token, the violence which Hisako has always denied and avoided as her inherited fallibility is not, as she previously thought, the manifestation of some deliberately established principle organizing the world. It now appears to her as a side effect of “that basic grotesqueness” (145) and absurdity of life, which is epitomized by *Monty Python’s Flying Circus* and by the Sousa march, its theme, which is played by Radio Panama when she is subject to suffering on the *Nadia*. This realization comes as a relief and purges her intended vengeance of any moral evaluation. Hisako’s mood before the showdown is one of serenity: she feels almost happy, resigned but oddly fulfilled, and at peace at last. Her conscious adoption of the violent ways of her enemies results from her awareness, born at the sight of the destroyed instrument, that it is impossible to protect the peace and beauty of life without being ready to resort to violence. Cairns Craig thus describes this dichotomy in Hisako’s figure:

The peaceful world of culture towards which she strives is constantly undermined by the violent, war-torn history in which she is caught up, and, like many of Banks’s characters, she finds herself driven to extremes of violence in order to preserve the possibility of a culture of peace. (*Idem*, 13)

⁸ She comes close to the image of the lonely avenger, impersonated by Sylvester Stallone, overhung with an Uzi fitted with a silencer, and Sucre’s Kalashnikov with a nightsight, a Bowie knife, several extra magazines, with her hair held by the strip of *yukata* for convenience. Hisako Onoda’s solitary fight also brings to mind the campaigns led in the Philippines jungle by a Japanese soldier of the same surname, Hiroo Onoda, who refused to surrender until 1974, thinking every attempt to convince him that the war was over to be a ruse (see Cpiwakowski, 1989: 104, and Kawaguchi, 2007).

The change of Hisako's role, from that of an artist in a *Künstlerroman* to that of an avenger and a warrior, is finally underscored by the change of attributes as the instrument of creating music turns into a weapon: she drives the Stradivarius' metal spike like a vampire stake through Major Sucre's heart. However, the goal of Hisako's revenge is not only to kill her tormentors, but to purify the world of its share of violence through violence, and enable her own regeneration as a Japanese in agreement with her roots. She replays and subverts the destruction of Hiroshima, as this time the victims are the Americans caught in the raging circle of fire. The mirroring scenes of the *Pikadon* and its immediate aftermath involving Hisako's father, and those of the fire on Gatún Lake and the American soldiers being unable to escape their death, are juxtaposed in one chapter, at the beginning and at the end of it. The same chapter contains the memory of baby Hisako being tangled in her own umbilical cord and her eventual coming into the world by Caesarian section, performed by the same surgeon who diagnosed her father's cancer several months earlier. Her conception therefore coincides with her father's death – her birth, in turn, signifies the father's rebirth in the body of his progeny with the heritage of violence flowing in her veins. By the fusion of the violent and mutually resounding images from the past and present, Banks establishes a connection between wartime suffering and current violence, which gives evidence to Hisako's predicament of the orphan of the soldier father who will not be at peace until the score is settled and the suffering is avenged.

Hisako's last dream on Gatún Lake brings the image of a lake full of blood and a sky full of fire, and of the globe being struck by a great lever, which she can see from outer space. The world "rang false and shattered, disintegrating into all the separate states and creeds, beliefs and prejudices that had riven it over the years, blowing like seeds from a flower" (184), observes the protagonist, vocalizing the awareness that the unity of the world is only illusory, something (super)imposed on the seething diversity underneath and on our true identities we cannot forsake in the name of the uniform whole. The ritual of destruction, i.e. replaying the Hiroshima bombing in which Americans are victims and she a victimizer, performed in the heart of the universe out of vengeance and in the form of suicide, which are

the cornerstones of the traditional samurai system of values (Hisako is aware of the suicidal nature of her revenge, she even refers to herself as having a feast before *seppuku*), brings the renewal of culture. Her suppressed Japanese self is recovered from oblivion and reclaims the semiotic centre, dictating its own metalanguage and extending it onto the whole semiotic space of the protagonist. And so, Hisako's inner world of dreams filled with Japanese symbolism is ultimately projected upon the world of the Western hemisphere, as a result of which the outside world becomes symbolically subordinated to the heroine's subjective (viz. subconscious) vision. Like the lever in her dream shattering the seeming uniformity of the world, she has to destroy her old false identity in order to give a lease of life to her true Japanese self, and be reborn through flames like a mythical phoenix which in the end swims off towards the rising sun.

Bibliographic References

- ANDERSON, B. (2006). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- BANKS, I. (1989). *Canal Dreams*. London: Macmillan.
- CRAIG, C. (2002). *Iain Banks's Complicity*. New York & London: Continuum.
- HALL, J. W. (1979). *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*. Trans. K. Czyżewska-Madajewicz. Warszawa: PIW.
- KAWAGUCHI, J. (2007). "Words to Live By: Hiroo Onoda." *The Japan Times*, [on line], available in <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20070116jk.html> [accessed in August 2011].
- LOTMAN, J. (2005 [1984]). "On the semiosphere." Trans. W. Clark. *Sign Systems Studies* 33.1, 205-229. Available on line in <http://www.ut.ee/SOSE/sss/Lotman331.pdf> [accessed in August 2011].
- LOTMAN, Y. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trans. A. Shukman. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. Publishers.
- LOTMAN, J. (1984). *Struktura tekstu artystycznego*. Trans. A. Tanalska. Warszawa: PIW.
- ŒPIEWAKOWSKI, A. (1989). *Samuraje*. Trans. K. Okazaki, Warszawa: PIW.
- WILSON, A. (1994). "Iain Banks Interview," [on line], available in <http://textualities.net/andrew-wilson/iain-banks-interview/> [accessed in September 2011].

HOW THE PAGANS BECAME 'CONVINCED' ABOUT CHRISTIANITY: FOUR CONCLUSIONS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND THE MISSIONS IN EARLY COLONIALISM

Christian Storch
UNIVERSITÄT GÖTTINGEN, GERMANY

WHEN WE ARE TALKING OR WRITING ABOUT MUSIC'S RELATIONSHIP TO THE DISCOURSE OF POWER, we necessarily need to refer to the history of colonialism, and not only colonialism with roots in Portugal or Spain. Within this context, the process of proselytisation, which had already begun in earnest in the Middle Ages with expansions to Russia, the Middle East, and Africa, needs closer attention. Shortly after Columbus landed on Guanahani in 1492, missionary orders such as the Dominicans or Franciscans discovered new possibilities for spreading the Word of God. Vasco da Gama's arrival in India in 1498 and Cabral's first landing on the coast of what later became Brazil in 1500 made it possible for them to create worldwide networks that would eventually become a powerful system for proselytisation.

The following paper is part of a post-doctoral project, and will try to analyse how the worldwide network of missions, particularly that of the Jesuits, functioned in the era of early colonialism between the sixteenth and the eighteenth centuries. The main focus will be the role of music in missionary work. As will be shown, music functioned as a way of reaching the local people in almost all regions in which the Jesuits and other missionary orders were active. As a very subtle but powerful means of proselytisation, music was important right from the beginning, especially for missionaries who worked with orphaned

children. The Jesuits applied in one part of the world what they had learned in another and thereby created a global system of musical education that also extended to adapting musical form and structure along the lines of local music traditions.

After a brief discussion of the terminology of the colonial theory on which the present paper is based, and an overview of the historical facts regarding the Jesuits' music practice, I will try to articulate some theoretical considerations on music, discourse, and power within the context of colonialism and proselytisation.

Definitions

Jürgen Osterhammel, one of Germany's most distinguished historians of colonialism and global history, gives a plausible definition of a colony and colonialism, terms that he separates from each other:

A colony is a new political organization created by invasion (conquest and/or settlement colonization) but built on pre-colonial conditions. Its alien rulers are in sustained dependence on a geographically remote 'mother country' or imperial center, which claims exclusive rights of 'possession' of the colony. (Osterhammel, 2010: 10)

He furthermore defines three major types of colonies: 1. *Exploitation colonies*, 2. *Maritime enclaves*, 3. *Settlement colonies*. Now, his definition of colonialism:

Colonialism is a relationship of domination between an indigenous (or forcibly imported) majority and a minority of foreign invaders. The fundamental decisions affecting the lives of the colonized people are made and implemented by the colonial rulers in pursuit of interests that are often defined in a distant metropolis. Rejecting cultural compromises with the colonized population, the colonizers are convinced of their own superiority and of their ordained mandate to rule. (Osterhammel, 2010: 17)

When dealing with missionary activities in colonial contexts, we need to keep these distinct definitions in mind. Missionaries were not

representatives of the state and therefore normally had no ambitions to create state-like structures. However, their presence in Spanish or Portuguese colonies was due to the very existence of those colonies, i.e. their activities were based on colonial endeavours and on the system of colonialism. Moreover, the foundation of the *reducciones* in the region of present-day Paraguay, Argentina, Uruguay and Brazil in the early seventeenth century can be regarded as an attempt to form hierarchical systems of relations that functioned adequately in the context of secular colonialism as defined by Osterhammel. It is not by chance that the Paraguay *reducciones* were sometimes called the ‘Jesuit State’. But what was music’s significance in such endeavours?

If music can be defined as a means of communication, participants in this communication were made up of different, partly opposing groups: music played and sung among the colonial rulers on the one hand, and musical practice involving both colonial rulers and the local population on the other hand. In each particular context music had a different function. For the musical practice of the Jesuits, however, both contexts have to be considered. Furthermore, a third context has to be added in which the missionaries and their cultural behaviour functioned as an interpreter between the culture of the colonial ruler and that of the colonised. The Jesuit Accommodation is only one important key term here. Other terms that define the function and ‘functionalisation’ of music within the context of mission work and secular colonialism include cultural imperialism, sense of mission, and the antonyms acculturation and cultural segregation.

Cultural imperialism occurs not only in a secular but also – or perhaps especially – in a religious missionary context. Of course, those who went to the colonies, be they soldiers, settlers, or priests, were convinced of the superiority of their Spanish, Portuguese or simply their European culture. The actual reality of the colonies, regardless of their political type, could nonetheless cause shifts in cultural behaviour: either the colonial rulers acculturated with the pre-existing culture for political, social and economic reasons or simply by starting families, as it happened in many Portuguese colonial centres in Southeast Asia, or a system of segregation emerged to keep the colonialists’ own imported culture separate from what they regarded as the locals’ ‘savage’ and ‘barbaric’ non-culture, as it happened mainly in South America under

Spanish and Portuguese rule. Forms in part-way between the two extremes were common as well, but can be regarded as a kind of ‘acculturation lite’: in either case, a transformation of identities has taken place. In the following, I will discuss selected examples of missionary work involving musical practices, examples which will form the basis for some theoretical considerations on the relationship between music, discourse, and power in a colonial context.

Proselytisation through music

Several sources, including missionary reports and letters, mention or in some cases even describe in detail the use of music for missionary purposes in the Spanish and Portuguese colonies from the sixteenth to the eighteenth century. As already mentioned, the Jesuits were not the first missionaries to accompany the military and business voyages to newly discovered parts of the world. The musically most active missionaries before the establishment of the Society of Jesus in 1540 were the Franciscans. Cabral’s first journey to India, where he arrived on 13 September 1500, was already accompanied by eight Franciscans; among them was the organ player Frei Matteu, who is said to have been able to play an organ on one of the ships. On their arrival in South India, the Franciscans immediately began their missionary work. Fourteen years later, Frei Domingo de Sousa reported to the Portuguese king that the construction of the main parish church Santa Catarina, which included a choir loft as well, was about to begin (Nunes Pereira, 2002: 51). In a letter of 27 October 1520, the Franciscan Frei Antonio confirms the receipt of chant books for the monastery Santo Antonio in Cochin (Bispo, 1988: 560). As the musicologist Antonio Alexandre Bispo points out, at the time of Frei Antonio the religious services in Goa were already being celebrated as they were in Portugal, due to the fact that more Franciscan clerics had arrived. According to him, the parish was thus able to celebrate the inauguration of the first bishop of Goa with a ceremonial procession (Bispo, 1988: 561).

The conquest of Southeast Asia by the Portuguese – Goa was conquered in 1510 by Afonso de Albuquerque – was by no means only motivated by the missionary urge. Cabral, like his successors in the

following years, was already using music to impress potential trade partners, as well as to irritate enemies through the extensive and noisy use of trumpets, drums, and other instruments. Several sources describe the use of musical instruments on certain important occasions, such as the landing of Lopo Soares in Cannanor which was accompanied by six trumpets and an organ in 1504/05. (Bispo, 1988: 553)

With the foundation of the Jesuits, missionary work and, later, the use of music became more and more institutionalized. According to O'Malley, "The Jesuits opened a new era for formal education in Roman Catholicism" (O'Malley, 1993: 239). Having already abandoned the original rule, *Jesuitas non cantat*, already in the early 1540s, music became increasingly important in missionary work both within Europe and abroad: "The key was that music drew people to church, and once in church the Jesuits could preach to them and hear their confessions" (Kennedy, 1982: 33). The work of one of the most important representatives of the Jesuits, Francisco Xavier, and his brethren in India, Melaka, on the Moluccas, and in Japan, was accompanied by musical practice as well:

At the appointment hour on Sundays and feast days, the church bells were rung. About thirty or forty children usually gathered at each church, where 'with such great enjoyment' the older children taught the tunes and lyrics to the younger that 'night and day they sang nothing else in the streets and marketplaces of the town'. (O'Malley, 1993: 122)

In his letters, Xavier reveals how the Christian faith was spread mainly among children, who were easier to approach and more open for new tunes. In particular, he reports the success on the Moluccas, where men and women, boys and girls were singing sacred songs. Instead of profane songs one could hear sacred ones like the Our Father, the Ave Maria or God's Commandments, all in the local language, sung by people who had already been converted as well as by pagans. (Bispo, 1988: 604)

With such words uttered by Xavier and his brethren, it becomes clear that the letters sent to Rome and other European addresses mainly had the aim of showing how the missionaries' work was successful and worth supporting. Descriptions of Christian musical life as the result

of successful missionary work are also present in reports published by the German Jesuit Joseph Stöcklein in Augsburg and Graz, between 1726 and 1736. Moreover, the missionary reports and letters reflect the daily processes of mission work, the places and reasons where and why music was used. These documents are especially important for research into the history of music and missionary work in an Asian context, since musical sources are rather scarce here.

For Latin America, the situation is less problematic. Quite the contrary: musicologists and other scholars, mainly from the region itself as well as from the US and the UK, have analysed and evaluated the missionary contexts of musical practice of almost all regions of the continent since the first encounters around 1500.^[1] Musical scores from a missionary context, partly dating back even as far as the sixteenth century, are known from Mexico to Chile. Of particular interest have been the rediscoveries of scores and musical manuscripts from the former Jesuit *reducciones*, since some of the music was written by the Italian Jesuit composer Domenico Zipoli, who worked in the *reduccion* of Córdoba (Argentina) from c. 1716. The South-Tyrolean musician and missionary Anton Sepp von Rehegg had already arrived at the Rio Uruguay in 1692 and remained living and working in the Yapeyú mission until his death in 1735. With regard to his reception when he arrived, Sepp reports:

¹ See, for instance, Geoffrey Baker & Tess Knighton (org. 2011). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge et al.: Cambridge University Press; Victor Rondón (2009). *Jesuitas, música y cultura en el Chile colonial*. Doctoral dissertation in musicology, Universidad Católica de Chile Santiago; Geoffrey Baker (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham & London: Duke University Press; Johannes Meier (2006). Zur Bedeutung der Musik in den amerikanischen Missionen der Jesuiten. In Friedrich Wilhelm Riedel (org.), *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*. Sinzig: Studiopunkt-Verlag, 73-90; Piotr Nawrot (2000). *Indígenas y Cultura Musical De Las Reducciones Jesuíticas. Guaraníes, Chiquitos, Moxos*. Bolivia: Editorial Verbo Divino; Beth K. Aracena (1999). *Singing Salvation. Jesuit Musics in Colonial Chile, 1600-1767*, Ph.D. in musicology, University of Chicago; Rogério Budasz (1996). A Presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta – Um Enfoque Musicológico. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 17 (1), 42-77; Piotr Nawrot (1993). *Vespers Music in the Paraguay Reductions*. Ann Arbor: Michigan University Press; and Leonardo Waisman (1992). ¡Viva María! La música para la Virgen en las misiones de Chiquitos. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 13 (2), 213-225, amongst others.

Sixty musici with all kinds of American horns, pipes, and shalms came across to receive us, sang the Te Deum Laudamus quite regularly. The diapason and rhythm one gave with a pennon quite ridiculous to look at. (Sepp, 1698: 264)

Shortly thereafter Sepp began to compose and, in the letters to his brothers, ordered new scores to copy and as teaching material, since in the reduction there was no lack of “Indian musicians” who were able to write “notes in a nice manner” (Sepp, 1698: 258).

Similar to the situation of Paraguay and other *reducciones*, musical material from Chile has survived as well, composed within the context of Jesuit missionary work. In her dissertation *Singing Salvation: Jesuits Music in Colonial Chile, 1600-1767*, Beth K. Aracena dedicates her research to Villancico compositions that were particularly popular for missionary work:

In propagating Catholic traditions among Spanish colonials in towns and settlements, the Jesuits performed villancicos in daily catechism lessons and religious dramas commemorating feast days. The African and Araucanian slaves in towns likewise sung villancicos under the instruction of the Jesuits, and even added autochtonous elements such as drum accompaniments and costumes in adopting the sound as their own. Among the Araucanians living outside of Spanish settlements, Jesuit missionaries relied upon villancicos initially as a means of communicating with the indigenous people, and later as a method of teaching the Word of God (...). Finally, at the war frontier, Jesuits assisted in leading villancico performances to unite Spanish troops, boost morale, and provide spiritual guidance. (Aracena, 1999: 119)

She argues that:

(...) the repertoire of Chilean villancicos from the seventeenth and eighteenth centuries reveals a self-reflexive mode of composition derived from its dynamic influence in shaping identities on the colonial frontier, and that this musical process figured especially prominent among the Jesuits, both in their evangelization methods and as social mediators. (ibid.: 121)

Summarizing the hitherto presented letters, reports, and researches, which are only a few tips of a much larger iceberg, some key characteristics of the function and the functionalisation of music in missionary work can be deduced, however. The benefits of (Christian) education, particularly of children and including many orphans, has to be set against a political backdrop in which the local people had no other choice were they not to be enslaved by the colonial rulers. Many of the children were orphans only by dint of the acts of the colonisers and their military powers. However, the work of missionary orders like the Society of Jesus was not only aimed at the proselytisation of 'pagans' and their children, but also at providing a 'normal' parish life for the immigrant European community. Parishes of Portuguese or Spanish origin were fundamental preconditions for a further and continuing missionary work among the indigenous population.

Four sociological conclusions

In line with the title of the conference from which the present paper derives, *Music – Discourse – Power*, I would like to explore the following four sociological conclusions: 1. Music in the context of missionary work has always been part of a discourse of power. 2. In a colonial context, the utilisation of music as a means of representing power – both sacred and profane – immediately became discursive. 3. Music did function as a key to intercultural understanding, but in many cases it became a mere key to cultural occupation, domination, and eventually cultural genocide as well. 4. A discourse on the position of music in colonial and missionary contexts also requires a general discourse on music's relation to power and vice versa.

1. According to several sources, instruments were used for demonstrating Spanish and Portuguese grandiosity to the indigenous people. As Beth Aracena points out, music was also a means of maintaining and strengthening unity and morale among the military troops. Music therefore had an internal and an external meaning for the colonialists: externally, it was a means of representing power vis-à-vis the other (the indigenous pagans); internally, it was to keep the immigrant population loyal to the political ideas and to keep the immigrants separate from

the locals. Attempts at segregation are documented in edicts, verdicts and prohibitions concerning the musical practice of indigenous people especially in the public sphere:

Among the urban musical practices that most troubled the Inquisition were the street songs and dances, prohibited through numerous edicts and denunciations and persecuted thanks to the involvement of perfidious informers who sometimes availed themselves of duping and false witness. (López, 2011: 46-8)

The propagation of European secular and religious music went hand in hand with the prohibition of indigenous music cultures. Moreover, the Jesuits were keen enough to utilise existing hierarchies for their own benefit: “The privileged status of musicians in some pre-conquest American cultures was taken over and taken advantage of within the Spanish system.” (Waisman, 2011: 215) The celebration of the Holy Mass in public – a necessity due to the lack of churches at the beginning of the European expansion to America and Asia around 1500 – bolstered the sense of mission that was inherent in the colonisers’ and the clerics’ minds: We and our culture are superior! The indigenous population listened carefully, as the *Crónica do Descobrimento* mentions. However, the chronicles also note that Portuguese sailors and local people danced to indigenous music together (Bispo, 1988: 549).

Such intercultural encounters lead us to the second conclusion: 2. In a colonial context, the utilisation of music as a means of representing power – both sacred and profane – immediately became discursive. This discourse was led on various levels and with different consequences. On the level of missionary work, the necessity of representing a powerful church with a faith that was worth converting to depended on the overcoming of cultural differences. One consequence of this was the adoption of melodic and rhythmic structures of the indigenous culture, with Christian lyrics attached to the tunes. Another consequence was the practice of keeping the European melodies but translating the Latin lyrics into indigenous languages. José de Anchieta and other Jesuit missionaries utilised both methods in the mid-sixteenth century in the region of São Paulo, for example by the translation of Latin words into the Tupí language (Budasz, 2006: 8-9).

A third consequence was less musical and leads us to a further conclusion: 3. Music did function as a key to intercultural understanding, but in many cases it became a mere key to cultural occupation, domination, and eventually cultural genocide as well. To reconsider the three keywords of the conference, a discourse on how best to utilise music in order to ‘convince’ the pagans of the merits of Christianity was first accompanied, later partly replaced by an extensive wielding of colonial power, finally leading into the intensified imperialism of the nineteenth and early twentieth centuries. The Jesuit *reducciones* in Latin America, for instance, were not only the result of missionary endeavours. The city-like complexes were nothing less than a consequence of Spanish and Portuguese colonialists’ execution of their powers, impacting on the indigenous population mainly through suppression, enslavement, and murder:

The Jesuits were able to recruit ‘neophytes’ and retain a relatively stable native population, thanks, in large measure, to the belligerent attitude that the order assumed towards *encomenderos*, the Spanish gentry that exploited indigenous labour elsewhere. That was perhaps the main reason why these *reducciones* could develop with relative freedom from the interference of Europeans other than their priests. Although quarrels between the Portuguese and Spanish empires made the abandonment of several settlements necessary, most of them could lead a life of splendid isolation in a fairly peaceful environment. (Waisman, 2011: 213)

In these peaceful utopias, however, the missionaries would eventually continue their missionary work with the help of musical training, instrument building, singing and playing. The Dutch protestant mission in India used similar methods, as demonstrated in the missionary reports of Bartholomäus Ziegenbalg and Johann Christian Sartorius (Ziegenbalg, 1735: 12-3 & Sartorius, 1735: 673-74). Either way, the indigenous population would immediately or gradually be robbed of their pre-colonial cultural identity, a circumstance that often is eurocentrically and positivistically described – and thereby trivialised – as a mere ‘transformation of cultural identities’.

4. The last conclusion concerns our contemporary perspective: a discourse on the history of colonialism, mission work, and the

utilisation of music for proselytisation. To centre the term ‘discourse’ between ‘music’ and ‘power’ illustrates that these latter two words are discursively linked. From both perspectives, positive and negative contents and issues fill scientific discourses about music and mission in early colonialism. On the one hand, intercultural exchange between Europeans and Non-Europeans originated in the colonial activities and endeavours of state and religious powers. We can detect cultural integration, accommodation, and assimilation throughout the centuries, especially in Southeast Asia.^[2] On the other hand, colonial encounters have always been accompanied by cultural segregation, too. To establish and lead a contemporary discourse on the position of music between the two extremes of cultural assimilation and cultural segregation or even genocide within a colonial and missionary context – as done by Waisman, amongst others (Waisman, 2004: 117–27) – also requires a general discourse about music’s relation to power and vice versa. Some work has been done already, e.g. by Waisman, López, or Baker. But, as Baker states representatively for Cuzco: “The ‘colonial-ness’ of the setting – the racial inequality, coercion, accommodation, and negotiation – is virtually invisible not only in musical texts but also in musicological commentaries” (Baker, 2008: 11-2). Further musicological research not only has to classify and rank the music produced in the European colonies within a general music-historical context: in evaluating the sources, it should also consider the contexts and circumstances in which such music was produced – the cultural circumstances of both the colonisers and the colonised.

² See, for instance, Tilman Seebass (1997). Presence and absence of Portuguese musical elements in Indonesia: An essay on the mechanisms of music acculturation, and Margaret Kartomi (1997). A Malay-Synthesis on the West Coast of North Sumatra. In Salwa el-Shawan Castelo-Branco (org.). *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música / Portugal and the world: The encounter of cultures in music*. Lisbon: Publicações Dom Quixote, 227-251 & 289-321; Shihan de Silva Jayasuriya (1996). Indo-Portuguese Songs of Sri Lanka: The Nevill Manuscript. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 59 (2), 253-267; and Kenneth David Jackson (1991). Indo-Portuguese Cantigas: Oral Traditions in Ceylon Portuguese Verse. *Hispania* 74 (3), 618-626, amongst others.

Bibliographic References

- ARACENA, Beth K. (1999). *Singing Salvation: Jesuits Music in Colonial Chile, 1600-1767*. Ph.D. in musicology, University of Chicago.
- BAKER, Geoffrey (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham & London: Duke University Press.
- BISPO, Antonio Alexandre (1987/88). *Grundlagen christlicher Musikkultur in der außereuropäischen Welt der Neuzeit. Der Raum des früheren portugiesischen Patronatsrechts*. Rome: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae.
- BUDASZ, Rogério (2006). Music of missionaries, natives and settlers in 16th-century Brazil. In the booklet to *Mil suspiros dió Maria. Sacred and secular music from the Brazilian Renaissance*. Witte Weber, Rosa Dominguez, Felix Rienth, Marc Busnel, Continens Paradisi, Thais Ohara and Marcelo Ohara, CD Ricercar, 8-9.
- KENNEDY, Thomas Frank (1983). *Jesuits and Music: The European Tradition 1547-1622*. Ph.D. in musicology, University of California Santa Barbara.
- MARÍN LÓPEZ, Javier (2011). A conflicted relationship: Music, power and the Inquisition in vice-regal Mexico City. In Geoffrey Baker & Tess Knighton (org.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 43-63.
- NUNES PEREIRA, António Manuel (2002). *Die Kirchenbauten in Alt-Goa in der zweiten Hälfte des 16. und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Zur Entstehung eines Sakralbautypus*. Dr.-Ing. in architecture, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen.
- O'MALLEY, John (1993). *The First Jesuits*. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press.
- OSTERHAMMEL, Jürgen (2010). *Colonialism. A Theoretical Overview*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- SARTORIUS, Johann Anton (1735). An den Editorem. In Gotthilf August Francke (org.), *Der Königl. Dänischen Missionarien aus Ost-Indien eingesandter Ausführlichen Berichten, Dritter Theil*. Halle: Francke, 673-674.
- SEPP, Anton (1698). *Reißbeschreibung... Wie dieselbe aus Hispanien in Paraquarium kommen; und kurtzer Bericht der denkwürdigsten Sachen selbiger Landschafft, Völkern und Arbeitung der sich allort befindenden PP. Missionariorum*. Nürnberg: Hoffmanns.
- STÖCKLEIN, Joseph (1726-36). *Der Neue Welt-Bott. Allerhand so Lehr- als Geist-reiche Brief, Schrifften und Reisebeschreibungen, welche von denen Missionariis der Gesellschaft JESU aus Beyden Indien und den über Meer gelegenen Ländern seit*

- An. 1642 biß auf das Jahr 1726 in Europa angelangt seynd.* Augsburg and Graz: Ph. & M. Veith.
- WAISMAN, Leonardo J. (2004). La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial. *Acta Musicologica*, 76 (1), 117-127.
- WAISMAN, Leonardo J. (2011). Urban music in the wilderness: Ideology and power in the Jesuit *reducciones*, 1609-1767. In Geoffrey Baker & Tess Knighton (org.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 208-229.
- ZIEGENBALG, Bartholomäus (1735). Ausführlicher Bericht vom 22. August 1708. In Gotthilf August Francke (org.), *Der Königl. Dänischen Missionarien aus Ost-Indien eingesandter Ausführlichen Berichten, Dritter Theil*. Halle: Francke, 1-48.

UMA QUESTÃO SENSUAL E UMA QUESTÃO MORAL

Telmo Rodrigues

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

NÃO SERÁ PRECISO UM ESCRUTÍNIO EXAUSTIVO À HISTÓRIA DA CRÍTICA MUSICAL PARA PERCEBER QUE ESTA TEM UM CARÁCTER PARTICULAR FACE À RESTANTE CRÍTICA DE ARTE. A análise a uma peça musical apresenta muitas vezes um carácter críptico e pouco transparente pelo constante recurso a uma linguagem com um cunho marcadamente metafórico. Esta particularidade tem sido central em argumentos que tentam explicar a música como o ocupante de um espaço diferente daquele ocupado pelas outras artes. Mas é também uma fonte de dúvida quanto à qualidade dos textos que se produzem, quanto à verdadeira eficiência de uma crítica musical que, baseada nessa linguagem metafórica, deforma a própria noção de crítica. No ensaio “The Immediate Erotic Stages or The Musical Erotic” (1843), uma extensa análise da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, Søren Kierkegaard reconhece o problema e apresenta o seu trabalho como uma tentativa de o corrigir. Apontado como um dos grandes momentos críticos sobre o trabalho de Mozart, o ensaio de Kierkegaard não resolve por completo o problema, como demonstra a sua análise da abertura da ópera que começa com uma advertência sobre a necessidade de recorrer à metáfora para uma descrição adequada. No entanto, o facto de lidar diretamente com alguns destes problemas, levantando uma nova série de problemas de análise, terá de conceder a Kierkegaard um lugar de relevo não apenas na história

235

.....
UMA QUESTÃO SENSUAL
E UMA QUESTÃO MORAL
.....

Telmo Rodrigues

crítica de Mozart, mas na história da crítica de música (e por inerência na crítica de arte).

Kierkegaard descreve *Don Giovanni* como a obra de arte perfeita e justifica a afirmação pela adequação entre o meio de expressão artística e a temática. Esta adequação depende da descrição de Don Giovanni como personagem movida pelo desejo sensual, sendo que esse desejo sensual não pode ser transmitido por nenhuma arte que não a música. A adequação da música à temática, por sua vez, resulta de uma caracterização da música como a mais abstrata das artes, por oposição à linguagem, que é descrita como a mais concreta das artes. A natureza desta oposição consiste em dois movimentos distintos: primeiro, numa aproximação entre música e linguagem, por serem as únicas artes que ocorrem no tempo, e, num segundo momento, no reconhecimento da forma distinta como ambas são apreendidas. A música tem um carácter imediato e pode, por isso, expressar o indeterminável, enquanto a linguagem tem um carácter reflexivo, algo que, na palavras de Kierkegaard, “mata o imediato.”^[1]

Estas distinções são particularmente relevantes para a análise da ópera de Mozart, uma vez que a análise de Kierkegaard depende de se considerar que a personagem Don Giovanni existe em estado de permanente desejo e que, portanto, a ópera constantemente reproduz esse desejo. Don Giovanni é uma força movida pelo desejo, alguém que não pode ser reduzido à condição de sedutor pelo facto de em nenhum momento ser autorreflexivo. Por conseguinte, nenhum plano de sedução é congeminado, mas antes espontaneamente concebido e posto em prática no momento em que é necessário, no imediato; esta particularidade separa-o do sedutor, alguém que depende da linguagem e da reflexão que esta envolve. Don Giovanni, nas palavras de Kierkegaard, é alguém desprovido do poder do discurso, característica essencial para o qualificar enquanto personagem exclusivamente musical.

Há nesta tentativa de descrição de Don Giovanni enquanto ser eminentemente musical um primeiro movimento de Kierkegaard na tentativa de resolução de uma questão central no seu ensaio: a necessidade de descrever Don Giovanni como imune às questões éticas que inevitavelmente estariam associadas ao seu comportamento. Uma

¹ Kierkegaard, Soren, *Either/Or: A Fragment of Life* (1992: 80).

segunda tentativa de dissociar a personagem de uma leitura ética consiste em descrevê-la como um poder: “Esta é a sua idealidade, e dela posso retirar prazer incessantemente, porque a música não o representa para mim como pessoa ou indivíduo, mas como poder.^[2]” Não existindo enquanto personagem ou indivíduo, Don Giovanni não pode estar sujeito a leituras éticas e, como tal, a unidade estética da obra não é comprometida por putativas análises a atos particulares. O problema ético envolve a questão de saber se é possível apreciar toda a beleza da música quando nos detemos em considerações sobre se o que está a ter lugar em palco depende de o entendermos enquanto correto ou incorreto. Neste momento, tendo descrito Don Giovanni como um “poder”, Kierkegaard pode avançar para uma descrição particular da forma como o desejo sensual que caracteriza Don Giovanni perpassa em todos os momentos, começando logo na abertura e na ligação desta com a primeira ária de Leporello, onde, ainda sem Don Giovanni em cena, já podemos antever a sua presença. A ideia de que há um poder constante, uma força que faz mover tudo à sua volta, não é razão de disputa. Em causa está a possível estabilidade de Don Giovanni, como se o seu desejo sensual estivesse em constante manifestação. Não é esse o caso e dois exemplos servem para o ilustrar.

Na ópera, a entrada de Donna Elvira é precedida pelo seu cheiro, o cheiro de uma “bela dama” que Don Giovanni pressente antes desta entrar; mais relevante ainda é o tempo que medeia entre a sua entrada e o seu reconhecimento por parte de Don Giovanni. A identidade de Donna Elvira, uma das mulheres já seduzidas, não é imediata para Don Giovanni, que apenas a reconhece quando esta se dirige diretamente a ele; não há nenhuma característica extrassensorial em Don Giovanni que lhe permita reconhecer alguém pelo seu cheiro, ou até pela sua voz. O caráter particular de cada mulher só é relevante a partir do momento em que Don Giovanni a reconhece: o seu cheiro, a sua voz ou o seu comportamento são secundários e reveladores apenas da sua existência feminina. O que move Don Giovanni não é, pois, uma mulher em particular, mas a mulher enquanto ser (daí não haver diferenças entre mulheres novas ou velhas, pobres ou ricas, nobres ou camponesas, como as descritas por Leporello a Donna Elvira). A própria Donna

² Tradução do original dinamarquês de Elisabete Sousa (SKS2, *Enten-Eller*, 110).

Elvira será novamente seduzida, é verdade que com o objetivo de abrir caminho para outra mulher, mas o que sobressai é a aptidão inesgotável de Don Giovanni ativar a sua capacidade sedutora apenas na presença de uma mulher, independentemente de quem esta seja.

Ainda sobre esta introdução de Donna Elvira, será de notar o “poverina”, essa rima anunciada que ecoa por toda a obra e que encontrará a sua rima perfeita em Zerlina, mas que já aqui tem essas suspeitas rimas em “femina” (antes de estar na presença dela) e “signorina” (quando se lhe dirige). Ouviremos sempre o “poverina” na boca de Don Giovanni, exceto na primeira cena do segundo ato, em que será Leporello a dizê-lo; mas, nesse momento, Leporello está a assumir o papel de Don Giovanni (não só as roupas mas também a voz), e esse “poverina” será uma espécie de contágio que, apesar de tudo, só será possível sob as vestes do próprio Don Giovanni (e que, ao contrário do que acontecia com Don Giovanni, não serve aqui de rima direta com nenhuma palavra). No momento em que ecoa o “poverina” de Don Giovanni a música transfigura a palavra e, como Kierkegaard descreve, transforma-a numa manifestação do desejo sensual, desfazendo uma eventual relação entre significado e significante. Estamos perante a confirmação da teoria de Kierkegaard sobre a possibilidade da música transmitir o desejo sensual, mas quando Don Giovanni reconhece Donna Elvira, o seu desejo cessa e o recitativo que se segue serve de contraste ao desejo puro que o precedeu.

Algo similar ocorre quando Donna Anna reconhece Don Giovanni como responsável pela morte do Comendador. Durante a sequência em que Donna Elvira tenta desmascarar Don Giovanni perante Donna Anna e Ottavio, nada parece indicar que Don Giovanni fosse o homem responsável pela morte do Comendador; mas depois da saída de Donna Elvira, no momento em que Don Giovanni se despede de Donna Anna, tem que se notar que há uma inflexão na atitude de Don Giovanni que permite a Donna Anna reconhecer-lhe a voz. Apenas a aproximação à personagem feminina trai Don Giovanni, uma vez que nesse momento ele volta a assumir o papel de sedutor, aí sim de forma incontrollável, como se bastasse a proximidade com uma mulher para esse desejo se manifestar.

Repáre-se que o meu argumento poderia ser alargado à relação de Don Giovanni com as restantes personagens, especialmente as masculinas. O caráter de desejo na relação de Don Giovanni com as outras personagens, em especial com Leporello, é marcadamente diferente e

difícilmente recairia na categoria de desejo; embora se possa tecer considerações sobre a aura do herói e o seu poder de atração, os momentos em que Leporello duvida e se pretende afastar são contrapostos por momentos em que, ao invés de uma sedução, Don Giovanni ativa a sua força absoluta, quer através da ameaça física quer através da sua posição social. Ao contrário do que Kierkegaard tenta expressar em oposição à versão de Molière, a atração de Leporello pelo seu amo não advém apenas da força carismática de Don Giovanni, mas do poder que este exerce durante toda a peça (poder social, poder económico e poder físico); o que nunca parece haver é uma suposta força sedutora que se interponha não só entre Don Giovanni e as mulheres, mas entre Don Giovanni e as restantes personagens. Deste ponto de vista, o Comendador não é o único que resiste à força sedutora de Don Giovanni, será apenas o único com força para se lhe opor física e metafisicamente.

Estou certo de que Kierkegaard recusaria apontar momentos em que o desejo sensual de Don Giovanni não está ativo, uma vez que isso significaria que, de alguma forma, uma leitura ética lhe teria que ser aplicada. Apesar disso, parece-me ser possível imaginar Don Giovanni como uma personagem e manter uma leitura estritamente estética da ópera. De certa forma, o texto de Bernard Williams, “Don Giovanni as an Idea”, contém uma resposta a este problema, acima de tudo por reconhecer a importância do trabalho de Kierkegaard, não apenas textualmente, mas de forma mais significativa ainda por articular a problemática de uma leitura ética da ópera de Mozart como redutora face à grandiosidade da obra.

Sabemos hoje que as versões de *Don Giovanni* a que Kierkegaard teria tido acesso não seriam as mesmas sobre as quais Williams se debruça, nomeadamente no que diz respeito à última cena, na qual as personagens se reúnem após a descida aos infernos de Don Giovanni, e talvez esse possa ser um elemento decisivo na posição de Williams (a sequência de acontecimentos nas interpretações a que Kierkegaard teria acesso terminava com a queda de Don Giovanni, ou seja, com a supressão da *scena ultima*)³. Parece haver, no entanto, uma preocupação

³ Sousa, Elisabete M., «Wolfgang Amadeus Mozart: The Love for Music and the Music of Love» in *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Tradition*, vol. III: *Literary Drama and Music*, ed. Jon Stewart, Aldershot: Ashgate 2009, 137-167.

idêntica quanto à necessidade de desviar atenções dos comportamentos individuais de Don Giovanni e dos julgamentos de valor acerca dos mesmos. Em Williams, Don Giovanni é descrito como uma “força vital”, uma força que une todos os elementos da obra, que em última análise confere vida às outras personagens. Note-se que isto não equivale a encarar Don Giovanni como uma personagem tipo, como muitas das leituras da ópera sugerem; Williams refuta qualquer leitura que analise a personagem pelo seu carácter predatório, da mesma forma que Kierkegaard já havia alertado para as dificuldades inerentes à utilização da palavra “sedutor” quando aplicada a este Don Giovanni. A pergunta de Ernst Bloch, citado por Williams, deixa antever a dificuldade em olhar para esta personagem sem ter em consideração este aspeto predatório: “Is Don Giovanni, as Mozart shows us, a wolf or a human face under so many masks?”. A resposta à pergunta poderia ser que nem um lobo nem um humano, antes um princípio, um ideal; e o carácter etéreo de uma noção como esta poderia facilmente passar em claro dentro de um universo crítico que se organiza em torno de uma vertente metafórica.

Mas penso que, se Don Giovanni representa um princípio, especialmente um princípio que sustém as outras personagens, sem a sua existência as outras personagens estariam vazias ou não existiriam. No entanto, todas expressam, de alguma forma, um desejo particular; todas têm uma existência anterior à de Don Giovanni e terão uma posterior. É inegável que tudo o que se passa na ópera gira em torno de Don Giovanni, que este é a força que faz avançar a ação, como Kierkegaard e Williams notam, mas ver nesta personagem a representação dos sentimentos de outros parece-me ser abusivo.

Mais uma vez, a dificuldade consiste em entender a obra como um todo, tentando evitar as conotações éticas que inevitavelmente acarreta. A proposta final de Williams resolve em parte o problema e a esse propósito convém citar o último parágrafo do seu ensaio:

No entanto, aquele final, e ainda mais os indispensáveis compassos finais da ópera, afirmam ambos que não há nenhuma vida humana que possa efetivamente ser vivida de forma tão incondicional como a sua. Aqueles que sobrevivem a Giovanni – não apenas as outras personagens mas, em cada ocasião em que vemos a ópera, nós próprios – são-lhe simultaneamente

superiores e inferiores: superiores, uma vez que as condições *de* humanidade, que nós aceitamos, são também as condições da humanidade; e inferiores porque uma das exigências da vitalidade é manter o sonho de se estar tão livre de condições quanto ele. (Williams, 41)

O argumento de Williams propõe olhar para Don Giovanni como um ser humano que, por escolher não ser restringido pelas convenções sociais e religiosas que enformam a humanidade, é completamente puro na manifestação dos seus desejos. O contraponto desta solução, e a explicação para o facto de este ser retirado do seu mundo por um fantasma, é Don Giovanni não poder coexistir com a humanidade, por esta se autodefinir por essas mesmas convenções sociais que Don Giovanni recusa aceitar. Análises éticas, práticas que são tipicamente humanas, não se coadunam com seres que não pertencem à classe humana.

Há, contudo, um aspeto curioso neste parágrafo de Williams, que consiste em agregar às personagens que sobrevivem a Don Giovanni o público da ópera. E isto abre, a meu ver, espaço a uma nova solução para o problema ético, uma vez que, se voltarmos ao ensaio de Kierkegaard, o elemento imediato da música não pode estar confinado ao palco. Quando Don Giovanni seduz, seduz todos os que ouvem a sua música. A minha proposta passa, então, não pela reconfiguração de Don Giovanni, mas pela reconfiguração das outras personagens, de modo a que possamos questionar se a avaliação moral que Don Giovanni parece exigir pode ser feita por alguém com intervenção na obra. A atribuição de culpa, feita pelo coro, é completamente justa na medida em que este coro esteve ausente dos acontecimentos. Don Giovanni só pode ser julgado por aqueles que ficaram imunes à sua sedução, o que significa que esses não terão realmente percebido a grandiosidade da música de Mozart. Retomando a pergunta de Bloch, Don Giovanni deve ser considerado como um lobo entre lobos, não apenas no sentido natural, nos termos em que não há leis éticas na natureza, mas sobretudo no sentido em que não há ninguém, entre vingadores e pobres de espírito, entre amadas invejosas e amadas traídas, entre público rendido e público insultado, que o possa julgar. Considerar que alguém o pode julgar é considerar que esse alguém não lhe é, essencialmente, idêntico e que não sofre dos mesmos estímulos que nos fazem a todos membros dessa

humanidade que Don Giovanni caracteriza por excesso. Recuperando o aparte de Williams no citado último parágrafo do seu ensaio, se os espectadores que assistem à obra estivessem inclinados para uma leitura moral, bastaria pensar no prazer com que apreciaram os momentos de sedução de Don Giovanni para se sentirem desmotivados para uma tal leitura – só quem aprecia pode julgar, na medida em que o julgamento exige uma crença nas ações imputadas e, para haver essa crença, para se acreditar nas ações, é preciso ter sido seduzido e, portanto, em parte, ser também culpado.

Referências Bibliográficas

KIERKEGAARD, Søren. *Either/Or: A Fragment of Life* (trad. Alastair Hannay), London: Penguin, 1992.

WILLIAMS, Bernard. “Don Giovanni as an Idea”, in *On Opera*, London: Yale Un. Press, 2006, 31-42.

242

.....
MÚSICA
DISCURSO
PODER
.....

Representações de Don Giovanni

DON GIOVANNI, cond. Georg Solti, Royal Opera House, 2007 (recorded 1962), CD

DON GIOVANNI, cond. Wilhelm Furtwängler, Altaya, 2001, DVD

DON GIOVANNI, cond. James Conlon, Arthaus, 1991, DVD

UNDERSTANDING A MUSICAL WORK: THE DIALOGUE BETWEEN LISTENING AND TEXTUAL ANALYSIS

Sara Ellen Eckerson
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

I INTEND TO PRESENT HERE TWO METHODS OF ANALYSIS BY TWO IMPORTANT FIGURES IN MUSICAL AESTHETICS. FIRSTLY, by introducing an understanding of Søren Kierkegaard as shown in “The Immediate Erotic Stages or the Musical Erotic” of *Either / Or* (1843), I will defend a hearing-based hermeneutics suggested through Kierkegaard’s account of Wolfgang Amadeus Mozart’s *Don Giovanni* (K. 527, 1787). Following that, I will present an analysis of an excerpt by Adolf Bernhard Marx in *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen* (1875). Though Kierkegaard and Marx have different agendas regarding *what music points towards* outside itself, and how music can be used or is a vehicle as such, this presentation will be the exploration of thoughts via poignant and persuasive musical analysis that combines both the philosophy of the analytical and musical hermeneutics argument, and their agreement within the field.

Kierkegaard writes in “The Immediate Erotic Stages” of *Either/Or* when discussing music as a medium, that he is not a music expert and does not understand anything about music. He describes this by saying he stands *outside music* and *observes it* (Kierkegaard: 65). The words Kierkegaard uses are interesting: *outside* and *observe*, making it seem as though he were looking at a painting or an animal. Furthermore, he says he does not *see* very much, evidence again of his lack of expertise in music.

Yet, in music, one generally does not have to *see* very much. What he means here, though, is he is not one of the music experts who utilizes his eyes to recognize what is written in a score, who knows theories regarding harmony and mathematics; thus he does not understand music in the way musical-mathematical theorists consider understanding. Precisely because Kierkegaard does not demonstrate knowledge or follow any of these theories, we understand his partiality to music that has words but also his recognizing of theories related to music as language. Thus he stands on the outside of a musical work, on the periphery, looking in. Opera, the genre of music Kierkegaard sticks to, is crucial in order to provide him with elements to grab on to: the libretto, for example. Indeed what Kierkegaard does in this chapter of *Either/Or* is speak about music using a method of analysis that is based on the sensuous and not analytical conclusions supported by rules and traditional theories of harmonics and harmony. Thereby presents ideas based on the opera that he admits he probably doesn't understand fully.

In short, Kierkegaard's overall aim here is to immortalize Mozart's *Don Giovanni*. One component of his thesis is derived from his discussion of theories regarding music and language. For Kierkegaard, because music is not language, music has an ability to express something language cannot: immediate sensuousness. And it is specifically a musical immediate, outside the realm of language. Thus, music is the absolute medium for "sensuous immediacy" (*idem*: 71). This swiftly cuts the relation made by experts who adhere vague logical notions to harmony to present music's relation to logic, language (and later semantics) and the relation to language and reflection. As music disappears almost as soon as we hear it, we have the theme of sensuous immediacy to grab onto. Kierkegaard's theory, desire in *Don Giovanni*, is described as sharing an identity in music, and music is identified by Kierkegaard to embody desire and the demonic. Don Juan is an expression of desire as a principle, or the idea of the originality of the sensuous, and thus the expression for Don Juan is solely music (*idem*: 85). However, Kierkegaard does not go through the opera and isolate separate examples of this desire, but instead *synthesize*, to see the opera as a whole, the whole being the idea (*idem*: 84).

In Kierkegaard's descriptions of *Don Giovanni* he combines a sensuous/immediate hearing to analyze the opera, as well as using

a pseudo-musical hermeneutical approach. Kierkegaard does not achieve the full-formal hermeneutical analysis due to his insistence on the immediate, and ignorance of formal musical analysis that utilizes aspects of the score. The hermeneutical element is present as Kierkegaard remarked he considers the *opera in its totality*, and not the individual parts separately; the parts are always incorporated into the frame of the whole. Indeed, “The unity in an opera is preserved by the dominant tone that sustains the whole” (*idem*: 117). The tone that sustains the whole can be interpreted first as the *idea of Don Giovanni*, and can be identified through hearing: the prime example being what is termed the *essence of the opera* in the overture. We *hear* the whole opera in the overture, not the *mingling together of themes* or a composer recycling his own work, but an overall feeling that gives an essential *tone* to the opera as a whole. To find the *essence of the opera* or *dominant tone* expressed in the overture it is necessary to *hear it*. The overture is also an excellent example in *Don Giovanni* precisely of how a hermeneutic circle can be developed upon hearing the overture: Mozart opens the opera with two chords (D-minor and an A-Major dominant-seventh) ringing out, almost identical to those that open the “A Cenar Teco”, when the stone guest comes to dine with Don Giovanni, a terror in itself. Indeed the chords’ second appearance has a slight modification (of a B-minor diminished-seventh chord to an A-Major dominant seventh). Nevertheless, the original chords were already impressed on our tonal memory from the overture, and in their second appearance they are recognized from the beginning, drawing a unity between the start and the end. In the overture, as in the opera as a whole, we are led by the succeeding melodies, and through the unfolding of the opera we do understand the significance of them. The overture provides a reference for the whole.

In Kierkegaard’s account, he identifies terms like a speculative ear, an ear sensitive to presentiments, which aid the pervading idea of Don Giovanni to resonate through the entire work. This is maintained, for example, when Kierkegaard discusses irony and passion in Elvira’s first aria [“Ah chi mi dice mai”, Act I, scene V]. He explains to us that Elvira is in the foreground, and Don Giovanni with Leporello are in the background unseen by Elvira and almost entirely by the spectator. We should not *see* Don Giovanni, or see him and Elvira in the unity

of the situation, but rather “to hear him in and through Elvira’s aria” (*idem*: 122). The importance of *hearing* is above the spectator *seeing* the actors on stage. Kierkegaard continues by saying that Don Giovanni’s irony should be concealed in Elvira’s passion: “They must be heard together. Just as the speculative eye sees things together, so the speculative ear hears things together” (*ibidem*). This *speculative ear*, as well as the discussion of an *alert ear*, and presentiments heard by the ear, requires a learned skill of hearing and listening (*idem*: 128–129). It is an immediate hearing of ideas and concepts in music, as well as the result of recognition through multiple hearings. Furthermore, as in Kierkegaard’s particular case, while at the opera house, you are unable to literally refer back to a previous passage; understanding must be constructed in a horizontal manner, where an underlying *tone* would help and benefit the listener to find consistency and coherence in the work. For Kierkegaard, Mozart’s *Don Giovanni* is about Don Giovanni and not any other complex, reflection-oriented themes; thus we see how this particular opera is perfect for Kierkegaard’s theory.

The importance placed on listening can also be interpreted as Kierkegaard calling attention to a method of analysis that does not rely on a strict musical education, but on the individual concentration at the opera house or concert hall. It was common that eighteenth and nineteenth century audiences talked through the parts of a work they found boring; this is cited by Mozart and Hegel, among others (Goehr: 192 and Hegel: 953). Kierkegaard’s discussion of Don Giovanni is only meaningful for one who has heard and continues to listen (Kierkegaard: 75). It serves as his explanation of how to understand a work even if you don’t have the tools of ‘music professionals’. Kierkegaard himself uses a similar pedagogical technique in his works: he often speaks directly to, or of, his reader, as though establishing a conversation. Kierkegaard writes *for* someone, as an opera is performed *for* individuals, and one feels Kierkegaard expects the same kind of attention paid to his writing as when attending an opera (*idem*: 86).

Kierkegaard draws his audience’s attention to fundamental aspects of an opera, and it is not only to the *dramatic* aspect; importance is not solely drawn from the libretto. The requirement, though, is to be awake. Kierkegaard gives us a hearing-based hermeneutical analysis, as he had developed his theory specifically from his position as a spectator at the

opera. He demonstrates how being awake can bring you to another level of understanding. He shows that music expresses the immediate and must be greeted on its own terms, to *acknowledge music within its boundary*, that is, the music performed, and not imagined from the score (*idem*: 85).

Let us now keep Kierkegaard's method in the background and bring out a different kind of hermeneutical analysis from an expert's perspective that requires both 'live' hearing and the use of one's 'inner ear'.

Adolf Bernhard Marx, a German composer and theorist, born in 1795, wrote that strength in a work can be found in its *coherence* and *unity of content* regarding the adding together of phrases and harmonic movement. Much as Kierkegaard uses the opera *Don Giovanni* specifically to illustrate his point, what I will speak about here is where Marx uses Beethoven's 3rd Symphony in E-flat Major, (Opus 55), known as the "Eroica", in his *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, to portray how music was, at that time, entering a new era in pure instrumental music (Marx: 157). For Marx, what the "Eroica" portrays is an *ideal image* of hero, the hero generally understood to be Napoleon Bonaparte. The first movement of the symphony is said to grasp the *Idea*, the *battle*. It is not any specific battle, but "the battle as *ideal image*" as Beethoven supposedly said (*idem*: 159). So, in this case, we have the portrayal of the Idea of hero as seen through battle.

Marx uses numerous examples of the musical score in this, showing specifically where the "heroic idea sets in again." At the conclusion of a specific musical phrase, he writes that it is the preparation of something suspenseful (*idem*: 160), implying something like a *speculative ear*. Later in the movement, Marx comments when the instruments are playing together in a tight, synchronized orchestration that the "whole [is] inspired with high courage, like one body with one mighty will" (*idem*: 161).

Marx writes how Beethoven's music cannot be equated to other pure instrumental music that only arouses *vague moods*: a kind of music that is unable to express the concrete. Instead, for Marx, Beethoven was trying to express *ideas* and not abstractions (*idem*: 158). What is interesting in Marx's descriptions is how the instruments are as alive as they are aware, creating tangible characters out of the sound (*idem*: 167). In the final movement of the symphony, he describes how "There

seem to be massed armies – to maintain the image of the Idea and the whole” (*idem*: 173). He points out a melody played on the oboe that sticks out above the rest. The melody is specific and reminiscent of a folk tune. The powerful four-bar melody reminds us of the idea of the whole and, from its simplicity, takes apart the elaborate orchestration. Marx, like Kierkegaard, wishes to mark the essential moments of the whole, not discuss isolated passages.

What is interesting is how Kierkegaard and Marx have a similar relation regarding parts to the whole. It is necessary to develop moments in the music for the listener and reader to understand their significance, but not to draw their attention away from the whole. Marx also calls his reader’s attention to the listening aspect, as we read about the folk melody played by the oboe and see it on paper, but wish to feel its significance in the performance of the work. Indeed, he leads himself to the poignant description of a passage in the 3rd movement: a melodic line, harmonized in triads, played by the horns. On paper, the line appears stable and balanced; Marx calls the melodic line “full of courage, the troops of Beethoven’s battle shouting encouragement to each other” (*ibidem*), and the hearing of this passage enforces the strength of Marx’s description. To understand what Marx writes requires an alert ear to recognize the portrayals, which sometimes sound obscure in a performance. Marx’s analysis follows something like Kierkegaard’s in the sense that he is not making a program, but rather a portrayal of a greater system of values regarding the Idea of the work. Further, Marx addresses this problem saying that the “naming of the work prepares us to comprehend its content”, but the content also supports the title (*idem*: 178). This, of course, goes to show how music must be able to portray something outside of itself. However, Marx describes the meaning of a work of music such that it is the composer setting his goal on a somewhat determined point. The music is composed, then, toward achieving this goal, like a swarm of bees that move in ever-more determined circles around a flower-bed (*idem*: 175). Musical meaning is like gravitation, a goal point, towards an idea that the spectator hears through the experience. Marx’s analysis provides examples that portray elements of an idea that should be heard as parts of the whole. Although Kierkegaard does not use examples from the musical score, his work serves the same purpose. The benefit of Marx’s

method is that he can perhaps say more regarding an *idea* because he does not necessarily greet music on its own terms, as Kierkegaard attempts. Kierkegaard's method works for his argument specifically of *Don Giovanni*, and because it is so specific, the idea of the "immediate-erotic" and the absolute theme of the "immediate sensuous" might not be so strongly suited if he wrote about it in the context of a different work. What Marx does is apply a method that can be utilized to discuss different ideas expressed in musical works, and not only the discussion of one idea. It is a matter of rhetoric to describe musical meaning to the listener, aiding in the formation of an intellectual as well as sensuous understanding. Kierkegaard does this through his elaborate prose, his poignant description and invitations to the reader to listen to the work. Marx brings you to feel the symphonic work, though it is through a more technical rhetoric: the illustration may be lost if one cannot read the score, or identify instruments within the massive orchestration.

At the end of the day, it is about hearing and identifying the meaning in the whole, to be caught in the gravitational pull of its meaning. If you hear it there, and it is a coherent description, the evidence falls into place. This is a 'synthesized' analysis, a description pertinent to both Kierkegaard and Marx. In passing a highly regarded contemporary interpretation of *Don Giovanni*, with specific reference to Kierkegaard's description, chalks up the force behind the 'purely musical idea of Don Giovanni' reasoning due to the male ego, Kierkegaard's *maleness*, thus destroying Kierkegaard's fundamental idea of desire and the erotic in *Don Giovanni* as a reflection of Kierkegaard's nature.^[1] I find this to be missing the point of Kierkegaard's method entirely. In the

¹ See Taruskin: 495. We understand the spirit of Richard Taruskin's reasoning: only hearing the "Là ci darem la mano" aria can do the trick. Michael Grandage, speaking of his direction of the new production of *Don Giovanni* at the Metropolitan Opera 2011 - 2012 season, describes the lust, seduction, sex, and sexual politics, etc. that are present throughout the opera, but there are questions deeper than one's own sexuality in the hearing of this work. See interview "Don Giovanni: 2011 - 12 Season New Production", <http://www.metopera-family.org/metopera/broadcast/template.aspx?id=15668&fnugget> (accessed 12 June 2011). Daniel Herwitz presents a compelling view, also exploring Kierkegaard's sexuality in relation to his commentary in the "Immediate Erotic Stages", cf. Herwitz, Daniel. (2006). "Kierkegaard Writes His Opera" in *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*, Lydia Goehr and Daniel Herwitz (eds.), New York: Columbia University Press.

end, the detailed and complicated apparatus of description, distinct in both of our cases, boil down to expose a significant understanding of the purpose of the whole and of the totality of each musical work in question.

Bibliographic References

- BURNHAM, (ed. and trans.), *Musical Form in the Age of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOEHR, Lydia. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. (1975). "Music" [1826]. In T.M. Knox, (trans.), *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Volume II, Oxford: Clarendon Press.
- KIERKEGAARD, Søren. (1987). *Either/Or: Part I*. [1843]. Howard V. Hong and Edna H. Hong, (eds. and trans.), Princeton: Princeton University Press.
- MARX, Adolf Bernhard. (1997). "Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen" [1859]. In Scott
- TARUSKIN, Richard. (2010). *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press.

DISCURSO(S) DO CORPO, DA LETRA E DA MÚSICA: A VIOLÊNCIA SEGUNDO ALANIS MORISSETTE

Diogo Martins

AO CONTRÁRIO DO QUE ALGUNS CRÍTICOS POSSAM, com relutância, aceitar, a cultura humanística, paradigmaticamente emblematizada pela figura da letra escrita, evolui em sentido cumulativo, o que não pressupõe a existência de um corte avassalador com a herança do passado, “a cidade de Sócrates e a cidade de Isaías”, segundo a tese de George Steiner no ensaio *A Ideia de Europa* (STEINER, 2008: 36). Também a literatura, cuja definição nunca foi impositiva, mas sempre agente e vítima de revisões e invetivas nebulosas, evolui cumulativamente, sem que isso afete a natureza “sacrossanta e bucólica” que Edward W. Said parodia em nome de uma comunicação terra a terra entre a leitura da obra literária (ou artística, em geral) e a leitura da vida (SAID, 2006: 37-38). A diluição das fronteiras interartísticas, que fraciona opiniões acadêmicas e inquieta os discursos canônicos mais conservadores, não é sinônima de uma extinção irresoluta e irreversível daquilo que a “Arte”, *capital letters*, foi ou continua a ser. Dentro do circuito literário, o romance, entendido metonimicamente como epítome da ‘Literatura’, está hoje deslocado daquele que era, anteriormente, o seu lugar privilegiado: o estigma da máquina, o novo ritmo de vida ou a linguagem imediata do cinema condicionam, por metamorfoses endógenas, a nossa percepção do que é o romance hoje e a literatura em geral, predispondo a emergência de uma nova sensibilidade e de uma nova forma de consciência, ambas mais instáveis, mas nem por isso menos poderosas.

251

DISCURSO(S) DO CORPO,
DA LETRA E DA MÚSICA:
A VIOLÊNCIA SEGUNDO
ALANIS MORISSETTE

Diogo Martins

Neste sentido, o da osmose entre diferentes domínios artísticos, advogar que as letras de uma cantora e compositora como Alanis Morissette possam ser “literatura” parece, de facto, um discurso claramente imponderado e que nos desvia a atenção para os aspetos anteriormente mencionados: o modo como estamos hoje, mais do que nunca, predispostos a ler, ver e ouvir as coisas, dilatando – o que equivale a dizer “desdramatizando” – as estruturas tradicionais de análise ou de sublimação meramente contemplativa, que respeitam o princípio da “arte pela arte”. O que as letras musicais permitem – neste caso concreto, as letras de Alanis Morissette – é precisamente o jogo de espelhos deformantes entre as unidades distintivas que as constituem: o modo como o texto, a música e a performance, sem olvidar o movimento do corpo (interno e externo) e o impacto inalienável da imagem, atuam para fazer emergir um sentido sensível a várias hermenêuticas, aliviadas de uma certa “nobreza ontológica do peso” com que os estudos literários, enquanto instituição, tendem a enfeitar-se (SLOTERDIJK, 1999: 119). Partindo destas premissas, para a presente comunicação, interessa considerar os seguintes pontos de análise: (1) o texto escrito, num sentido partilhado por toda a poesia dita “convencional”; (2) a música e a sua linguagem intrínseca que exaure, segundo alguns, um discurso extramusical (a música que dispensa o dicionário, segundo Lévi-Strauss) e, segundo outros, anima um metabolismo indesmentível do ponto de vista psicossomático, sendo permeável à emergência de um sentido musical (nomes como Stravinsky ou Hanslick quedam-se na defesa explícita do contrário, ou seja, expulsam as subjetividades emocionais da tessitura formalmente fónica da música); *last but not least*, o corpo, que aqui se distorce para abranger a presença física da artista, a voz que não emudece o texto nem a figura do autor (suspende-se, portanto, o célebre conceito da “morte autoral” barthesiana), a performance (as *lyrics* são uma força ilocutória e perlocutória explícita) e a imagem, que não levanta dúvidas quanto à sua atualidade. Aliás, num rearranjo da máxima derrideana, a imagem afigura-se hoje como a consciência insuperável de que *il n’y a pas de hors-media* (apud KITTNER, 1999: xx).

Texto, música e corpo formam, assim, os elos de câmbios semióticos que, aplicados à escrita e à música morissetteanas, produzem o discurso multiangular característico das *lyrics* enquanto “poesia” performativa

(mesmo estando conscientes de não haver unanimidade na utilização destes rótulos terminológicos ou na pertinência de ainda se procurar esbater zonas limítrofes entre as designações; a atribuição do nome ‘poesia’ cumpre, de momento, apenas um propósito tranquilizador e organizador do discurso).

Discorrer sobre a escrita morissetteana obriga a que não negligenciemos o carácter críptico da narrativa autobiográfica e da expressividade *sui generis* que a artista demonstra de modo avassalador, quase masoquístico, na opinião de alguns críticos de música contemporânea, estribada, inclusive, pelas opiniões das suas inúmeras comunidades de fãs. A escolha desta artista como tema de investigação, cuja música não fica imune a detratores, dos mais sensatos aos mais acerbos, resulta da forma como a escrita poética e musical –, desde o incendiário *post-grunge* de *Jagged Little Pill* (1995), álbum de estreia a nível internacional, ao luto reconciliatório de *Flavors of Entanglement* (2008), – se compromete a atualizar ritualmente uma incensurável autoexpressão para uma progressiva autognose, mantendo sempre uma linha de coerência interna, quase macro-textual, entre as *lyrics* de cada álbum editado. Há uma especificidade técnico-compositiva nos textos morissetteanos mais invulgares (não necessariamente os mais populares, que funcionam apenas como *singles* de promoção radiotelevisiva, a.k.a. mercantil) que reivindica, de facto, uma *leitura* e não simplesmente uma audição ociosa, levando a particulares teorizações sobre a poetização do real, os estudos de género, a retratística e o autobiografismo no sujeito e na obra pós-modernos, que, à parte as especificidades temáticas pulverizadas pelas inúmeras canções, cada uma das quais acentuando *este* ou *aquele* aspeto das vivências pessoais, acabam por gravitar à volta daquilo que a artista considera “the ultimate spiritual inquiry”: *quem sou eu*.^[1]

Em fevereiro de 2002, Alanis Morissette lança o seu terceiro álbum de originais intitulado *Under Rug Swept*, com um alinhamento de onze músicas que propõem, segundo a própria, “the desire to mend unions and bridge gaps, whether it be between genders or between human beings, between spirits”.^[2] O álbum final é o resultado de um árduo processo de

¹ <http://www.alanis.com/2012/01/23/qa-with-am-alanis-answers/> [consultado em 23-1-2012].

² http://articles.cnn.com/2002-07-05/entertainment/mroom.alanis.morissette_1_infatuation-junkie-jagged-little-pill-alanis-morissette?_s=PM:SHOWBIZ [consultado em 20-2-2011].

depuração, proveniente de um total de trinta letras escritas no rescaldo de uma depressão emocional. Meses depois, Morissette publica *Feast on Scraps*, à letra, as “sobras” ou “restos” da produção copiosa de *Under Rug Swept* que a compositora admitiu não poder negligenciar, em nome do que, para si, é a busca e partilha da máxima transparência possível, a urgente e natural predisposição para um confessionalismo autorretratístico, numa escrita disjuntiva, imersa em paradoxos, em grotescas autodepreciações e automutilações verbais (e físicas, quando as metáforas parecem mais reais que o real), numa escrita sobre a patologia do não recalcado, num modo similar ao do *stream of consciousness*. Na véspera de mais um lançamento discográfico, não é com surpresa que veremos a crítica associar o nome de Morissette a um léxico constituído por palavras como “terapia”, “catarse” ou “subconsciente”.

A performance que opera aqui como núcleo gravítico de estudo inclui-se no DVD *Feast on Scraps*, que regista um concerto gravado na cidade holandesa de Rotterdam, em 2002. A música intitula-se *Sympathetic Character* e pertence ao segundo álbum da artista, *Supposed Former Infatuation Junkie*, editado em 1998. Temos, portanto, um texto que, enraizado numa ambiência contextual específica (aquela que subjaz ao seu momento de composição e divulgação), influi uma determinada leitura e capta um determinado conjunto de sensações provocado pelo arranjo musical que é inerente a esse texto. Ora, se pensarmos no texto das *lyrics* situado – e *sitiado* – no limbo performativo, que se pauta por diferenças melódicas e inflexões vocálicas afastadas da versão original (em parte, pelo óbvio facto de se tratar de um registo ao vivo), *Sympathetic Character*, de 1998, adquirirá condicionalmente um sentido diferente na performance de *Toward Our Union Mended Tour*, a ter em conta neste estudo. O texto sofre os efeitos da mutabilidade intersubjetiva das dinâmicas da *pragma*, i.e., da força enunciativa da canção. O significado de uma letra de música não reside, pois, pacificamente na palavra impressa. Nem mesmo a palavra poética, no seu formato escrito, se pode gabar de tal truísmo (in)feliz, sob a égide da atualização heurística do poder conferido ao leitor. Mas as *lyrics* sofrem uma constante atualização, no sentido em que recebem o corpo de uma voz – e a voz de um corpo – e são perspetivadas em função de um dado contexto musical. Portanto, enquanto arte performativa, estão sempre situadas do ponto de vista espacial, temporal, social, físico e *medial*, numa arena em que gladium

terminologias e aceções estandardizadas contra múltiplas indefinições. Segundo Lars Eckstein, “[t]he medium surely is not the message as McLuhan would have it, but the message invariably bears the traces of the medium, and each message is shaped by social and institutional discourses that frame its performance, as much as by receptive strategies by specific audiences” (ECKSTEIN, 2010: 23).

A performance em análise inicia-se com um fragmento do discurso da tomada de posse de Richard Nixon, o controverso trigésimo sétimo presidente dos Estados Unidos, que, ao ser reproduzido com a ambiência imponente e dramática típica da aparelhagem radiofônica, instala um clima de vigilância constrangedora, quase militar e orwelliano. Datado de 20 de janeiro de 1969, o discurso apresenta-se sob a forma de uma voz no escuro, verticalizada e superior, propagando o seu regime de autoridade inquestionável, onisciente e omnipresente: porque invisível, mais atrofante é o seu efeito. A voz funciona como um organismo único, segundo José Gil, vampirizando a espessura intacta do corpo real de quem a pronuncia: a voz substitui todo o corpo e emana o seu poder discursivo, manipulador, eletrizante, insuflando os seus ditames doutrinários nas audiências, que devêm um novo corpo social (GIL, 1997: 85-86). Não fosse a biografia tão cúmplice da manufatura musical morissetteana, os preceitos do conservadorismo norte-americano da infância de Nixon seriam totalmente dispensáveis, mas parece pertinente elencar alguns dos seus aspectos, tendo em conta que são circunstâncias pessoais bastante comprometedoras de uma certa responsabilidade ulteriormente política: note-se o sigilo educacional contra o álcool, a dança e a coprolalia, de que Nixon fora alvo por parte da mãe, assim como a sua relutância, nos seus anos de advocacia, em lidar com casos de divórcio devido ao comportamento sexualmente desviante das clientes femininas. Na campanha eleitoral de 1968, o presidente assume-se como anátema deliberado da contracultura *hippie*, favorecendo uma imagem estável que se opunha às febres carnavalescas de Bakhtin, às suspensões momentâneas da lei que ameaçavam o silêncio apaziguador do sóbrio *american dream* e dos seus partidários. Pronunciado em plena colisão nervosa entre os blocos antagónicos da Guerra Fria, o extrato do discurso escolhido por Morissette para encabeçar a sua performance sofre, porque deslocado e recolocado, uma leitura atualizante: o mundo bipolar, dividido entre as potências dos EUA e da União Soviética, é

agora o mundo do pós-11 de setembro, convocado às guerras frias travadas entre quatro paredes, o mundo que bipolariza as relações numa desleixada afasia de compromisso e numa “insuportável incerteza do existir-para” (BAUMAN, 2007: 69). As palavras de Nixon jogam com a promessa e, desta forma, responsabilizam os interlocutores pela sua concretização: cada um será um agente empreendedor da utopia civilizacional americana, da nação comprometida com a prosperidade a todo o custo: “*Eight years from now America will celebrate its 200th anniversary as a nation. Within the lifetime of most people now living, mankind will celebrate that great New Year which comes only once in a thousand years – the beginning of the third millennium.*”

É esta arma de coerção almofadada por um urgente patriotismo que, na escrita morissetteana, surge subjetivizada. A equação feminista “the personal is the political” entra em cheque, sendo sintomática da filosofia de vida da autora de *Jagged Little Pill*. Deste modo, a violência do medo político não é mais do que um reflexo ampliado da violência do medo individual. A tarefa de Sísifo reside precisamente em saber descortinar as duas versões de violência, dado que ambas se contagiam na mesma cortina de linguagem, no mesmo nebuloso sistema de ludíbrios retóricos: aquilo que é dito fica sempre aquém do que se deseja expressar; o objeto real nunca é acessível e é daí que advém o gozo do sujeito, eternamente insaciável e incompleto, obliquamente descentrado. A violência sistêmica, que “já não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas «más» intenções” (ŽIŽEC, 2008: 20), e que demarca lacianamente a diferença entre a realidade (social) e o Real (lógica espectral), apenas adensa o problema: torna-se subliminar, disfarçada, em boa parte, pela comunicação de massas, mas até ao limite em que esse disfarce requer que se lhe levante o próprio véu e se descortine a(s) máscara(s) da própria máscara. Correlativamente, mesmo a arte autónoma, ao produzir a sensação de liberdade na experiência estética modernista, mais não faz do que reproduzir um engodo de poder: somos livres só para sermos dominados por um magistral efeito de hipnose.

Numa das inúmeras entrevistas que lhe foram feitas, Alanis Morissette adianta alguns preceitos técnico-compositivos que decoram os bastidores do seu processo criativo e que, neste caso, se revelam pertinentes para a compreensão da letra musical que aqui nos interessa. Admite que existe uma diferença ontológica ou concetual na natureza

distintiva entre o que define um poema e o texto que compõe para uma eventual canção. Segundo a própria,

I wound up being structured sometimes, but by default. [...] Because I'm telling a story, I've often found that when I write poems — and I loosely call them poems because I don't really think they're poems — but when I write anything, especially songs, the verses themselves become the different chapters and the choruses are almost like the revelation of the song and the bridge is the reflection. So the structure typically used in a song is actually helpful to me because it helps me take the whole trajectory of the song and have it be exactly what I want it to be.^[3]

Assim, o texto de *Sympathetic Character* é claramente representativo da narrativa claustrofóbica da produção poético-musical de Alanis Morissette. Centra-se nas flutuações divergentes e conflituosas que se agudizam entre um *eu* e um *tu* ou um *eu* e um *vós* (a ambiguidade do pronome pessoal *you* alarga a superfície de intervenientes em conflito). Para tal, usa um tom narrativo, um modo enunciativo de descrição, não lírico ou sugestivo, imperando a crueza e *secura* semânticas e lexicais de uma linguagem, à primeira vista, denotativa. Qualquer esquema hermenêutico filiado, por exemplo, nos ditames do formalismo russo dificilmente encontraria a marca da 'literariedade' aqui embutida: simbolizar, neste caso, seria equivalente a sucumbir à cobardia; é o Real que aqui se pretende, não para transformar, mas para desnudar e denunciar, tanto quanto isso é possível. O que facilmente advogaria uma "falta de talento" para a escrita, ou uma desculpa pseudoartística ou pseudointelectual para legitimar essa falta incorrigível, adquire um outro nível de latitude hermenêutica, precisamente por requerer uma análise da letra situada no contexto (autobiográfico, composicional, temático...) da cantora. Formalmente, *Sympathetic Character* apresenta, como marca habitual na escrita morissetteana, uma listagem assindética de um retrato *exausto* e *exaustivo*, ainda que complacentemente interminável, de situações quotidianas cujo denominador comum é o medo – *I was afraid* –, jogando com a ambivalência entre o que poderia passar

³ http://www.mtv.com/bands/m/morissette_alanis/news_feature_011802/ [consultado em 20-2-2011].

por euforia, por *ludus*, e o que efetivamente *é*, ou seja, pânico e tensão (como quando menciona a ‘sedução’ de que sente receio, sabendo que a mesma pode ocorrer num jogo de boas intenções erotológicas).

Sympathetic Character

I was afraid you'd hit me if I'd spoken up I was
afraid of your physical strength I was afraid
you'd hit below the belt I was afraid of your
sucker punch I was afraid of you reducing me
I was afraid of your alcohol breath I was afraid
of your complete disregard for me I was afraid
of your temper I was afraid of handles being
flown off of I was afraid of holes being punched
into walls I was afraid of your testosterone
I have as much rage as you have
I have as much pain as you do
I've lived as much hell as you have
and I've kept mine bubbling under for you

you were my best friend
you were my lover
you were my mentor
you were my brother
you were my partner
you were my teacher
you were my very own sympathetic character

I was afraid of verbal daggers I was afraid of the
calm before the storm I was afraid for my own
bones I was afraid of your seduction I was afraid of
your coercion I was afraid of your rejection
I was afraid of your intimidation I was afraid of
your punishment I was afraid of your icy silences
I was afraid of your volume I was afraid of your
manipulation I was afraid of your explosions
I have as much rage as you have

I have as much pain as you do
I've lived as much hell as you have
and I've kept mine bubbling under for you

you were my best friend
you were my lover
you were my mentor
you were my brother
you were my partner
you were my teacher
you were my very own sympathetic character

you were my keeper
you were my anchor
you were my family
you were my saviour
and therein lay the issue
and therein lay the problem

A irregularidade deambulatória do texto coopera com a sua expressão enunciativa, com o modo como a voz a materializa na música: no *book-let* que acompanha o CD original, a transcrição da letra apresenta-a dispensando o uso dos sinais de pontuação, o que nos levaria para o lugar-comum do *stream of consciousness* ou da manifestação do discurso patológico do trauma, do paciente histérico que imprime no verbo a fotogenia estilhaçada do que subjaz ao conteúdo manifesto. Ao cantá-la, num tom monocórdico mas com breves flutuações tonais contíguas às palavras que, no momento, são pronunciadas, a artista deforma as construções sintáticas com quebras ou pausas descentradas, quebrando-lhes as unidades propiciadoras de coesão e coerência, cortando as frases pela metade. Em casos específicos, desmonta silabicamente as palavras, circunscrevendo-as de um modo quase ostensivo e provocando uma certa ênfase no efeito que daí advém: palavras como *pu-nhis-ment* ou *ma-ni-pu-la-tion* surgem realçadas pelo seu fôlego interpretativo, decalcado, captando melhor a atenção do ouvinte/espectador. O isomorfismo de todo o processo performativo – letra, voz, gestos – reforça o que no próprio rosto da artista se vê mais ou menos condensado: intensidades

nervosas, agressão psicológica, deformações físicas que traçam correspondências quase fisiognomônicas com os males psíquicos, ecoando as teses freudianas sobre o discurso convicto do neurótico.



A letra condensa um medo sucessivamente repetido, um sofrimento por antecipação: teme-se pela violência que se adivinha demasiado próxima, excessivamente predatória e superegoica. A primeira estância foca um cenário de violência mais físico – *I was afraid you'd hit me, your sucker punch, your alcohol breath, your temper, handles being flown off of, testosterone* –, reservando para a segunda um temor que se adensa de modo mais psicológico – *I was afraid of the calm before the storm, punishment, icy silences, manipulation*. O sentimento de ameaça iminente chega a ser orgânico em relação ao próprio significante, enredado no seu próprio condão simbólico: numa sequência de rimas internas e consonânticas – *seduction, coercion, rejection, intimidation* –, é a letra que fere a letra, que se autodevora, num ciclo vicioso e num espaço irrespirável de signos debruçados sobre si mesmos. Não há isenção do amor face àquilo que desponta agressividade: o amor *também* é agressivo e obsidiante. A violência é, assim, intransitiva e intransponível, levando aquele que sofre o papel de vítima a um estado de bloqueio.

No refrão, que é esclarecedor dos sucessivos medos elencados, o sujeito queixa-se da perda, do corte, da promessa não cumprida. O 'mentor', o 'mestre', o 'amante' ou o 'melhor amigo' afixam um sintoma de esperança, acolchoam o mundo privado (porque figuraram como a ilusão da 'âncora', da 'família' ou da 'salvação'), mas, como se repete no remate da letra musical, *and therein lay the issue / and therein lay the problem*. O deíctico instala o motivo de alarme: a violência esteve sempre, como antes se disse, demasiado próxima, demasiado conivente e familiar. Quando afirma que é *aí* que reside o problema, o sujeito toma

a sua dose de responsabilidade, assume ter participado na construção desse mesmo cenário que agora lamenta: no regime dos afetos, o sujeito é refém do(s) outro(s) sujeito(s), é intimado tanto a dar uma resposta como a ser solicitador em nome da sua própria cobiça, do desejo de ser desejo do Outro. Em última análise, o amor produz a diferença, porque eleva o objeto amado, fazendo dele um alvo possuidor de um X demasiado irresistível, mas sempre inalcançável. Já a expressão que confere o título à música coloca o sujeito numa situação de impasse: no circuito literário, *'sympathetic character'* é o nome que se atribui a uma personagem ficcional com a qual o leitor facilmente se sente homologado, na qual vê refletidas as suas virtudes e fraquezas. Em Alanis, opera, portanto, como substituto possível de um *mea culpa*.

A performance, por si só, já é móbil, um devir que não possibilita, por definição, o isolamento de alguma unidade mínima de sentido. A performance é efêmera, fugaz, um corpo feito fluido que impede a anatomia do momento, a formalização de um código de análise, “de tal modo que é muitas vezes impossível cortar o *continuum*” (GIL, *idem*: 38). Afunilando o número (quase?) incomensurável de subgêneros performativos, “[p]orque a dança cria um plano de imanência”, segundo José Gil, “o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (*idem*, 97). Móbil é também a forma como Alanis Morissette se apresenta em *Sympathetic Character*. O palco proporciona a total liberdade de entrega: o corpo sujeita-se a migrações constantes de um lado para o outro, a uma total usurpação do espaço que, no espaço da letra, é confiscado pelo Outro, aquele que é temido. Esta reivindicação do lugar dá-se, por um lado, e numa fase ainda um pouco comedida, no momento da ponte entre as estâncias e o refrão, precisamente quando a voz se indigna contra esse Outro e reclama a sua raiva deliberadamente entorpecida ou sacrificada, aqui como instinto de autopreservação: *I have as much rage as you have / I have as much pain as you do / I've lived as much hell as you have / and I've kept mine bubbling under for you*. Há uma intenção exortativa: a *minha* raiva não tem de ser reprimida para que a *tua* sobreviva. Uma das pedras de toque nas intimidades morissetteanas prende-se com essa aprendizagem paulatina de como exprimir e conviver com a raiva de modo não destrutivo ou violento, neutralizando-a, tornando-a equivalente à restante monstruosidade

excepcional do sujeito, ao seu invólucro de emoções bipolares e quiasmáticas (“anger can be beautiful if not used for the sake of revenge”, afirma a cantora a propósito de *You Oughta Know*, single de avanço do seu primeiro álbum).⁴



É, porém, no epílogo da performance, quando a letra se esgota, que, do ponto de vista físico, o corpo se atira ao desgaste sem freios, sob a suspensão do juízo, quebrando o pacto frio proposto pelo discurso de Nixon e substituindo-o pelo escândalo de pulsões acéfalas e de intensidades cinestésicas. Tal torna-se visível, paradoxalmente, pela semiótica que a *infralíngua*, segundo José Gil, até certo ponto permite traduzir: a contorção nervosa dos olhos e dos dedos, os gestos trementes e vibrantes das mãos, metonímicas de uma total disponibilidade da carne para sugerir um misto de medo e ansiedade, sugerindo, quiçá, algo próximo do universo da magia negra, evocando o descontrolo espasmódico ou as convulsões histéricas, a neurose sem colete-de-forças, a grotesca epilepsia face ao constrangimento sem saída ou o labirinto kafkiano. Há uma poética do excesso que está a mais no corpo – o excesso de uma pele opressiva, uma camada de medo dérmico induzido pelos *media*, pelo poder soberano –, um gozo desenfreado, uma repulsa física pela subjugação, pelo ato de obrigar o sujeito a ter de “engolir em seco”. A apoteose final da performance expõe um certo trato manual denunciador de maneirismos “pugilistas”: as mãos contraídas protegendo o corpo, os braços tensos em posição de autodefesa e em movimentos de semicírculo.

Partindo desta “géstica”, de signos notoriamente exagerados ou “excêntricos”, parece travar-se uma luta, tanto pessoal como política (ou que é pessoal porque é política, e vice-versa), dentro dos eixos autorizados pelos ecrãs da contemporaneidade, que esvaziam a vida até a uma nudez sem vestígios teológicos, sem “segredo”; daí a

⁴ *Jagged Little Pill Live*, Maverick, 1997 (DVD).



“corporeidade nua”, segundo Giorgio Agamben, enquanto expositor de um corpo que é “inteiramente carne obscena e arfante” (AGAMBEN, 2010: 92), forçando-o a aparecer num registo incongruente e penoso, sem naturalidade, como o que define as corpografias exibicionistas do sadomasoquismo (cf. *ibidem*). Numa linha de análise conducente à de Agamben, os ecrãs que expõem o corpo são os mesmos que o obscurecem, impondo a nova realidade dos simulacros sobre os seus referentes reais: eis os sintomas de uma violência virtual que se torna indolor, distante, sem abrir chagas de cuja maceração já não somos testemunhas *presencialmente* diretas ou oculares. Daí a pertinência do julgamento de Bauman, quando afirma que “[a] modernidade não tornou as pessoas mais cruéis; inventou simplesmente uma maneira de as coisas cruéis poderem passar a ser feitas por pessoas não-cruéis” (BAUMAN, 2007: 202). Facilmente se deprenderia deste juízo uma clara intenção demagógica, tal é a brevidade do caminho entre a ética e a *eticidade* como nova figura decantada da “falsa consciência”, evocando a aceção célebre de Peter Sloterdijk; mas a estreita proximidade humana face ao monstruoso redefine, inclusive, as equivalências psicosssemânticas entre o homem e o monstro, e conduz – *este e aquele* – a renunciar a um álibi ou à esquiva possível de ser ele próprio cúmplice de um crime. Tal noção não é estranha a Alanis Morissette, como prova o tema *Versions of Violence*, que integra o elenco musical do seu último álbum, *Flavors of Entanglement*. A

menção, na letra, a um “conselho não solicitado” (*unsolicited advice*) como uma agressão moderna sobre o próximo expõe exemplificativamente a convivência traumática de sujeitos “forçados” a parecerem uma unidade harmoniosa:

Coercing or leaving
Shutting down and punishing
Running from rooms, defending
Withholding, justifying

These versions of violence
Sometimes subtle sometimes clear
And the ones that go unnoticed
Still leave their mark once disappeared

Diagnosing, analyzing
Unsolicited advice
Explaining and controlling, Judging, opining and meddling

These versions of violence
Sometimes subtle sometimes clear
And the ones that go unnoticed
Still leave their mark once disappeared

This labeling
This pointing
This sensitive's unraveling
This sting I've been ignoring
I feel it way down way down

Por sua vez, no seu ensaio sobre a biopolítica, o filósofo italiano Roberto Esposito emparceira a dimensão salvífica da mensagem cristã, sobre a carne tornada encarnação do espírito, com o poder de unificação do Estado secular sobre as massas: há dos dois lados um impulso gregário, a tentação suspeita de aglutinar e transformar o corpo plural e amorfo, convergindo-o num só corpo devidamente controlado, seguindo o modelo corporativo (ESPOSITO, 2010: 234). Este controlo, como o que

subjaz ao discurso-fantasma de Nixon, não perde o seu *quid* totalitário, de essência fascizante: como acima aludimos, o discurso presidencial de Nixon impõe uma promessa na qual os ouvintes participam como agentes operacionais; somos coagidos a isso. Alanis Morissette absorve essa pressão de ser coparticipante de um projeto supraindividual e expele-o sob a repetição interminável, primeiro, de um “*I was afraid*” e, segundo, de um corpo extático, excessivo, com movimentos de dança excrescentes e hipertélicos (há demasiada informação e quase toda ela sem um sentido imediatamente resgatável). É o lado somático da carne em todo o seu esplendor saturado, na sua violação mais cruenta; é a reivindicação do *eu* contra uma opressão obscena que vem de cima, que lhe é extrínseca e por demais exigente. A performance devém, assim, um contínuo tremor: desde o olhar, desafiante, vidrado num determinado ponto do vazio aquando do seu solilóquio (correspondente às partes da letra anteriores a cada refrão, às “listagens de medos”), até ao corpo sísmico, massivo, lançado numa anticoreografia assimétrica da dança (ou antidança, porque mesmo a dança mais elementar requer um certo cumprimento rigoroso de passos), na aberrante vertigem do ‘*deixar-se ir*’ aleatório e não-cartografado. Note-se como esta descrição é compatível com aquela que Georgio Agamben elabora a respeito do corpo imiscuído nos delírios e voragens da ‘festa’, com insinuações teóricas que lembram, por exemplo, a noção do mesmo conceito descrito por Roger Caillois: na festa, o corpo é arrancado à sua economia funcional (“se andamos, não é para irmos a certo lado; se falamos, não é para comunicarmos informações”, afirma AGAMBEN, 2010: 128), facto que lhe permite suspender a lógica utilitária dos gestos para fazer imperar a sua “ociosidade pura” (*idem*, 129) – afinal, bem vistas as coisas, trata-se, no caso morissetteano, de um concerto musical, de entretenimento público; o transe exibido é facilmente legível sob o prisma de uma imolação simbólica, que, à semelhança das festas dionisíacas, presta o seu tributo à experiência do sagrado pelo êxtase dos sentidos. Suspende-se a lei (uma *normalidade construída*, sublinhe-se) e os poderes invertem-se: o oprimido domina o opressor. Este cenário beneficia do estatuto icónico que o cabelo tem no transe morissetteano: já é previsível que aquele movimento de libertação aconteça (funciona como uma espécie de assinatura pessoal da artista), por se tratar de mais um indício do imperativo de transparência, que nasce na escrita

e renasce no canto em público. Como refere em várias entrevistas, cantar as verdades de si e sobre si revela uma coragem que a artista não demonstra enquanto fala⁵; a música funciona, assim, como uma estratégia para se refugiar da linguagem, enfrentando-a sob um ângulo alternativo, um espaço próprio que a música constrói para o sujeito poder impregnar a consciência pelos movimentos do corpo e pelas asserções autobiográficas, conseguindo salvar-se, talvez *centrar-se*, contrariando o estigma do seu tempo, menos “cósmico”, neste caso, e mais “cronológico”.

Contudo este desnudamento tem o seu reverso insidioso, quando politicamente induzido. Para tal concorre o efeito dos *mass media*, o culto da imagem, do qual deriva o fenómeno da cultura pop/rock, reforçado pela criação do canal MTV, nos anos oitenta. Segundo Jean Baudrillard, o imperativo categórico da comunicação passa pela extroversão forçada de toda a interioridade, por mais íntima ou secreta que ela seja. É neste plano do hiper-real que a violência se torna perigosa, precisamente por já não conseguir chocar, por ser incapaz de abrir fendas numa superfície subsumida: a carne já se torna excedentária quando o corpo é subtraído ao seu genoma. Paralelamente, por intermédio dos *media*, o que é moralmente condenável é exibido “para ser visto sem ser olhado” (BAUDRILLARD, 1991: 55): a esquizofrenia de hoje é aquela que não resiste mais àquilo que vê, porque absorve tudo, como um olho sem pálpebra, “cansado de ver e de ser visto” (*apud* NANCY, 2006: 71). A carne é *desencarnada* e sem opacidade, sem vontade de proceder a rastreios; a dor deixa de ser fisiologicamente natural, para passar a ser induzida – ou sedada – pelos ecrãs (os cadáveres nas guerras transformam-se nos zombies dos filmes). Da mesma forma, paradoxalmente, a performance de Morissette pode ser lida como uma manifestação de liberdade contra a clausura e um reflexo da inevitabilidade dessa mesma armadilha que extasiadamente procura combater. O transe desencadeado pela música de massas, em particular o da música eletrónica, pode ser lido como uma profunda anestesia e um exercício de controlo: *Sympathetic Character* torna-se, performativamente, um sintoma de histeria que exige uma estreita supervisão política. Segundo Kittler,

⁵ *Jagged Little Pill Live*, *op. cit.*

War has always already been madness [...]. Body movements, as they are provoked by the stroboscopes of today's discotheques, went by a psychopathological name a century ago: a "large hysterical arc". Wondrous ecstasies, twitching without end, circus-like contortions of extremities were reason enough to call them up with all the means of hypnosis and auscultation (KITTLE, 1999: 140).

Alanis Morissette não é um fenômeno comum no mundo da *pop* ou do *rock* (as categorias musicais colidem umas com as outras, pois a artista revela uma predisposição para o ecletismo orgânico, para a fusão⁶). A sua estranheza começa precisamente no momento da escrita e nas intencionalidades carismáticas dessa escrita musical, que personalizam a obra com um certo virtuosismo autobiográfico, onde as palavras não são propriamente depuradas ou escolhidas a dedo como marcadores de uma certa cadência sonora mais "poetizante": a escrita também se escreve, tal como a própria vida, e se faz de intimidades, tanto do corpo como da alma (sem qualquer resquício de um dualismo neo-cartesiano), de experiências íntimas que o suporte musical, tão preso à materialidade significativa da voz e da *imago*, tende a reenviar diretamente para a artista. Uma voz que, na execução performativa, estiliza as representações e auto/heterorepresentações que a linearidade sintagmática do discurso (em prosa, nomeadamente) tem por hábito tornar mais nítidos e inteligíveis: em Morissette, seja no caso de *Sympathetic Character*, seja noutros exemplos mais ousados como *The Couch, I Was Hoping* ou *These R The Thoughts* (temas compostos no mesmo período de gravações em estúdio), a própria sobrevivência da categoria retratística poderia suscitar sérias inquirições sobre a sua legitimidade, não fosse o próprio conceito de 'retrato' estar envolto em névoas teóricas ou certezas precárias. A interpretação das *lyrics* é necessariamente contextual, como antes se referiu, e cada contexto tem as suas próprias contextualizações. O registo autobiográfico morissetteano supõe essa busca de quadrantes ou inclinações que possibilitem, por um lado, compreender a sua razão de ser musicalmente idiossincrática e, por outro, interpretar a sua géstica performativa, não

⁶ A título de exemplo, cite-se o seguinte endereço eletrónico: http://www.enotes.com/topic/Flavors_of_Entanglement [consultado em 20-2-2011].

como uma extravagância carnal de autopromoção ou uma vaidade de artista ensimesmada (“possuída” pelas musas, em sentido platônico) no que a distingue dos demais, mas como um prolongamento natural de significâncias a que uma música por si só convida: afinal de contas, a música existe para ser escutada, e essa escuta faz-se pelo corpo e com o corpo.

Discorrer sobre violência política, em sincronização com a nossa análise, é o mesmo que discorrer sobre a violência do *eu* sobre si próprio, dos vários sujeitos que Alanis Morissette concentra nas músicas para dizer mais de si do que noutra circunstância qualquer do seu dia-a-dia: um *eu* assumindo o caos vital de ser um retrato em construção, uma dança (des)feita em contratempo.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BAUDRILLARD, Jean (1991). *As Estratégias Fatais*. Lisboa: Editorial Estampa.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ECKSTEIN, Lars (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- ESPOSITO, Roberto (2010). *Bios. Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70.
- GIL, José (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, José (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- KITTLER, Friedrich A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: SUP.
- MORISSETTE, Alanis (2002). *Feast on Scraps*. Maverick (DVD/CD).
- MORISSETTE, Alanis (1997). *Jagged Little Pill Live*. Maverick (DVD).
- MORISSETTE, Alanis (1998). *Supposed Former Infatuation Junkie*. Maverick (CD).
- MORISSETTE, Alanis (2008). *Flavors of Entanglement*. Maverick (CD).
- NANCY, Jean-Luc (2006). *Corpus*. Paris: Métailié.
- SAID, Edward W. (2006). *Humanismo y Crítica Democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Barcelona: Debate.
- SLOTERDIJK, Peter (1999). *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária. Um diálogo com Carlos Oliveira*. Lisboa: Fenda.
- STEINER, George (2008). *A Ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva.
- ŽIŽEC, Slavoj (2008). *Violência – Seis Notas à Margem*. Lisboa: Relógio D'Água.

Páginas da internet

<http://archives.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Music/07/05/mroom.alanis.morissette/index.html>
[consultado em 16-03-2011].

http://www.mtv.com/bands/m/morissette_alanis/news_feature_011802/ [consultado em 20-2-2011].

<http://www.alanis.com/2012/01/23/qa-with-am-alanis-answers/> [consultado em 23-1-2012].

http://articles.cnn.com/2002-07-05/entertainment/mroom.alanis.morissette_1_infatuation-junkie-jagged-little-pill-alanis-morissette?_s=PM:SHOWBIZ [consultado em 20-2-2011].

http://www.enotes.com/topic/Flavors_of_Entanglement [consultado em 20-2-2011].

EMANCIPATION OF THE LISTENING-BODY-MUSIC, POWER AND THE BODY IN TWENTIETH-CENTURY POLISH CULTURE

Artur Szarecki

INSTITUTE OF POLISH CULTURE, UNIVERSITY OF WARSAW - POLAND.

Introduction

THE QUESTION OF MUSICAL PERCEPTION IS A SUBJECT OF MANY SCIENTIFIC DISCIPLINES INCLUDING AESTHETICS, musicology, psychology or pedagogy. Despite different methodologies and specific perspectives, all are united in their conviction of a passive role of the body in the process of listening. The body is generally seen as a senso-motoral organ simply receiving and reacting to external stimuli which are then selected and interpreted by the internal system of an individual – mind and soul. In this paper I would like to advocate a different point of view, one that draws heavily on recent developments in the field of sociology of the body (see: Turner, 1996; Shilling, 2003; Cregan, 2006). Here the body is conceived not as a purely biological and neutral entity, but as social and cultural construct invested with meanings and power relations. Sociological analysis argues that in order to properly understand the constitution of an embodied subject we must give an account of how society has invaded, shaped, regulated and made the body meaningful.

However, despite the dynamic rise of interest in the problem of embodiment in the last thirty years, the relation between body and music is still one of the most neglected areas of sociological inquiry (Shilling, 2005: 21). Much of the writing on modernity emphasizes its inherently

271

EMANCIPATION OF THE
LISTENING-BODY-
MUSIC, POWER AND THE
BODY IN TWENTIETH-
CENTURY POLISH CULTURE

Artur Szarecki

occurcentric character. The shift from orality to literacy is said to privilege vision over aurality, resulting in a society of a spectacle or culture of voyeurism. In this line of argument it is the gaze which constitutes *sine qua non* modern subjectivity. However, the rise of modernity was also accompanied by a transformation of listening. New technologies of capturing and reproducing sound have made music a ubiquitous feature of everyday life. In the twentieth-century 'a new audio culture has emerged' (Cox & Warner, 2007: xiii). Therefore, it is crucial to acknowledge the aural environment when theorizing the social construction of the body. I want to argue that such an approach can contribute to developing both fields: sociology of the body and musical studies.

The remaining paper is divided into three parts. In the first one I will briefly discuss some of the theoretical conceptualizations of the body, focusing especially on the work of Michel Foucault, whose main concern lies in the ways power relations are played out on the body within society. Next, I will elaborate on the music listening practices in twentieth-century Poland to show how the listening-body was constructed as a site of struggle between a number of discursive pressures. Finally, I will present some cogitations on the usefulness of the perspective derived from sociology of the body for musical analysis, as well as develop a few suggestions for furthering the studies on the listening-body.

Sociology of the listening-body

Over the last three decades body and embodiment have become objects of direct reflection in social sciences. However, the notion that the body is socially and culturally constructed appeared already in a seminal essay by Marcel Mauss (1973 [1934]), who argued that the body is 'man's first and most natural instrument'. Different cultures develop distinct ways to train and use the body. He termed those methods as 'techniques of the body' and classified them according to gender, age and agility. Similar point was developed by Norbert Elias (1978 [1939]), who suggested that in Western civilization the body is being subjected to a growing number of normalizing practices, both on the level of micro-norms regulating physiological needs, eating or sexuality, as well as long-term socio-cultural transformations linked with the processes of individualization, rationalization and socialization.

Both scholars, then, theorized the body as an object shaped by external rules and social regimes.

It is in the work of Michel Foucault (1979; 1981; 1980; 1984), however, that the issues of the body and social control were developed in the most complete way. Foucauldian approach to the body, called genealogy, is characterized by a pervading urge to challenge any statement which argues for the unchanging nature of the body. Thus, he suggests that the body should be seen as produced by and existing in discourse. The body is a material object, nevertheless, one that can only be apprehended through discourse. As a fixed mode of speaking and acting, discourse provides the subject with ways of understanding the world and allows to articulate social reality. Thus, discourse is always prior to the subject who uses it. To speak is to occupy a fixed social position and be subjected to a regulative power of a discourse.

According to Foucault, discourse constructs the objects of knowledge, including the human body. For example, all bodily sensations, like pain, desire, or various emotions are filtered by discursive structures which assign particular meanings and effects to them. Mediated by discourse they become comprehensible, feasible to description and interpretation. However, each discourse also excludes ways of understanding that do not meet the criteria of a particular 'regime of truth'. It regulates not only what can be said, but who speaks and acts, and in what circumstances. All processes of arranging meanings into discursive formations are thus inherently linked to power relations. For Foucault, power is conceptualized not as a possession of an individual or a class, but as a force permeating all relations within society. As he writes: 'in thinking of the mechanisms of power, I am thinking rather of its capillary form of existence, the point where power reaches into the very grain of individuals, touches their bodies and inserts itself into their actions and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives' (Foucault, 1980: 39). Power is all-pervading but not because it is exercised from above; rather, it spreads bottom up: from local and everyday practices which are linked through discourse to a more general form of social order.

Therefore, the Foucauldian concept of the body is based on a notion that power and knowledge are inherently connected, and what we need to analyze is their combined workings on the body. The processes whereby

the body is produced as a signified object and regulated by different institutions that determine proper eating habits, ways of work and leisure, norms of physical beauty and health, moral standards with respect to sexual relations and public behavior, etc. In this context the body is an 'inscribed surface of events': it is gazed upon, measured, analyzed and regulated. These workings of power/knowledge are manifested in traces they leave on the body and in order to comprehend the social construction of the body it is necessary to reveal those traces.

In this essay I want to argue that this approach can be effectively applied to analyzing music listening practices. The way we perceive music is a bodily experience, nevertheless one that is always mediated by discourse. It is not only physical but also meaningful. Moreover, music is inherently embedded in power relations. Jacques Attali argues that: 'Primordially, the production of music has as its function the creation, legitimation, and maintenance of order. Its primary function is not to be sought in aesthetics, which is a modern invention, but in the effectiveness of its participation in social regulation' (Attali, 2003: 30). Music, then, is inherently connected to power: the organization of sounds parallels the organization of discourse and the listening-body is always subjected to different normalization procedures that it must adapt to. Social institutions or cultural norms may regulate the subject's access to music, the level of discretion in responding to music, the meanings ascribed to music, etc. The listening-body is inevitably positioned within the social and linked to power relations permeating it.

In the next section I will attempt to illustrate the internal dynamics between music, discourse, power *and* the body, by analyzing press records of concert behavior in Poland during the twentieth century.

The listening-body in contemporary Polish culture

In historical perspective we can distinguish two essential modes of listening: as collective practice constituting the identity of a group, or as individual admiration of a work of art (Hennion, 2001). The former was typical in traditional cultures, when music was an integral part of life, expressed in ritual that draws everyone into active participation. The latter was formed since the eighteenth and nineteenth centuries, when

the musical field gained its autonomy. This shift was accompanied by the prevalence of the Cartesian paradigm which, connecting the mechanical science of Galileo and Christian belief in the immortality of the soul, contributed to the negligence of the body in Western culture (Crossley, 2001). Admittedly, the exclusion of the body and the erotic from musical activities was initiated as early as Gregorian chorale, but the trend reached its climax with the rise of modernity. As Zygmunt Bauman notes:

Throughout the modern era, including the modernist period, aestheticians remained firmly in control of the area of taste and artistic judgment. (...) Being in control meant operating, without much challenge, the mechanisms transforming uncertainty into certainty; making decisions, pronouncing authoritative statements, segregating and classifying, imposing binding definitions upon reality. In other words – it meant exercising power over the field of art. In the case of aesthetic the power of intellectuals seemed particularly unchallenged, virtually monopolistic. In the West, at least, no other sites of power attempted to interfere with the verdicts proffered by those ‘in the know’. (Bauman, 1987: 134).

The discursive field initiated by the professional aesthetic elite was formed around the principles of alienation, self-awareness and intellectual reasoning. It didn’t assume the co-participation or active contribution of the embodied listeners (Cutler, 1991). Instead, the body was subjected to disciplinary regime, represented by a mode of listening conceived as purely intellectual and spiritual contemplation. As Richard Sennett writes:

To sneer at people who showed their emotions at a play or concert became *de rigueur* by the mid-19th Century. Restraint of emotion in the theater became a way for middle-class audiences to mark the line between themselves and the working class. A ‘respectable’ audience by the 1850’s was an audience that could control its feeling through silence; the old spontaneity was called ‘primitive’. (Sennett, 1976: 206).

The suppression of this monopoly was not possible until another class gained considerable importance. The bourgeoisie opposed the power of the intellectual elite and replaced it with the power of money.

Soon, by controlling the means of legitimization, it managed to impose its values upon the artistic field (Bourdieu, 1996). As a result, art in the twentieth century was first of all trying to break up with the alienated, intellectual contemplation of the former elite and, instead, to draw the spectator into the experience. Through the primacy and immediacy of sensation it became again the aesthetics of the body. In the field of music it corresponded to the formation of completely new modes of listening that acknowledged the embodiment of participants.



The first half of the twentieth century in Poland was still heavily influenced by such respectable institutions as the opera, the philharmonic, and the conservatory. Musical critique considered mainly technical proficiency and artistic taste, but also mentioned emotions, engagement and passion, marking the adequate mode of listening as ‘not with the head, but with the soul’. The romantic paradigm was the first to disperse with rational intellectualism but it continued to repress the body, branding the ‘sensual ordinariness’ of music, the ‘spontaneous gestures’ of the orchestra conductor, or every louder behavior of the audience. The press did write of ‘ecstatic frenzy’, ‘hurricane of applause’ and even ‘deafening screams’, but only regarding the after performance reaction; during the concert the audience was supposed to remain in utter silence and restrict their bodily action to a minimum (all quotations: Jasiński, 1979).

Thus, the emancipation of the listening-body in Poland begins with the advent of popular music: first dance and drawing-room music, then concert-hall and jazz. Especially the latter one was responsible for a change in the dominant mode of listening because it emphasized the rhythm that stimulated the activity of the body. However, in the pre-World War II era, jazz was mostly perceived as music to dance to and not to listen to, and as such it will not be considered here. When jazz came into being as an autonomous concert-hall music, its perception was similar to that of classical music. Here is how the famous Polish actor of the time, Eugeniusz Bodo, described the performance of *Kataszek* and *Krasiński’s* big-band – one of the first jazz ensembles in Poland – to his friend, composer and musician, Henryk Wars, in 1929:

And you know what they were playing? Your beloved jazz. But what's most astounding, the people didn't dance, well maybe just a few couples – they sat in concentration and listened. They just listened. And then they got up and applauded as it was something extraordinary. (Michalski, 2007: 709).

Therefore, in the pre-World War II era both classical music and popular music shared the same dominant mode of listening, one which considerably restricted all forms of bodily expression from the audience during the performance.



To change the relations of power in the field, music had to be put in a cultural context that would emphasize its subversive potential and efficiency in transforming the social. This became possible in 1949, when the Union of Polish Composers and Musicologists officially proclaimed jazz as the 'music of degenerated imperialists and capitalistic coxcombs'. This way, the listening process got politicized, but the revolutionary potential of music came, at least partly, from its capability to affect the body.

It is important to note that the first wave of jazz performances after World War II, which began early in the 1950s, was being held in concert halls accommodated for sitting audiences only. Thus, the liberation from the regimes of the disciplined body was mainly expressed by dispersing with silence and the complete stillness of movements. The musical performance was accompanied by spontaneous clapping, hissing, screams and throwing jackets in the air. In a magazine article in 1955, entitled: *Why do we clap at the jazz concert during a performance?*, the author states:

While we do accept the clapping, we are strongly opposed to hissing that young people do sometimes allow themselves in awe at jazz concerts. It is a vulgar form of expression that is not prevalent here... The clapping has met with approval everywhere so everything is in order. The hissing, however, does not belong to our lifestyle nor our customs. (quoted in: Brodacki, 1983: 58).

One year later a newspaper report from the 1st Jazz Festival in Sopot gives a quite different account:

The prevailing atmosphere was of concentration and enthusiasm: contrary to superficial semblance, the forms of that enthusiasm such as hissing and throwing of jackets are not related to hooliganism, but are international, sacred and traditional ways of expressing content with the quality of performance, the same as clapping at a symphonic concert. (*Idem*, 100).

The two opinions quoted above accurately catch the specificity of Polish culture of the era, which is that every activity is being inscribed into a political discourse. Socialism reproduces the regime of the disciplined listening-body and every behavior that exceeds it is classified, in official discourse, as 'imperialistic' or 'hooligan'. The process of emancipation of the listening-body, culminating in truly wild reactions to jazz music, is thus invested with extra meaning. Throwing jackets in the air, an outfit that was compulsory to almost all social classes in the Polish People's Republic, from students to Party dignitaries, was not only a gesture of spontaneity and enthusiasm but also the gesture of breaking up with one's social role; getting beyond the all-encompassing official discourse of power. Especially during concerts at Warsaw's Congress Hall, a heavily political space that was usually reserved for speeches by Party members or performances of classical music, but at certain times also used for popular concerts.

The opposition between jazz and classical music was already emphasized in prewar times; although, in socialism, it was also invested with new meaning – music that was accepted and advised by the political power was opposed to 'forbidden' music that expressed rebellion and discontent with the prevailing order. Contrary to the passive, alienated and contemplative audience at classical music concerts, the jazz audience was active, spontaneous, wild and conscious of its embodiment. Gradually, however, the boundaries between them started to blur. In 1958, Zdzisław Sierpiński wrote in 'Cycie Warszawy', a daily newspaper:

Recently I attended a few jazz concerts and I must admit that even though I am a great lover of jazz myself, I was more perceptive of the audience than the music played. Because there was a lot to admire. Polite, silent and

well-dressed youth were sitting and applauding the artists with dignity that would be appropriate to philharmonic and symphonic concert-goers. (*Idem*, 178).

Similar observations were made more often as jazz became a music accepted by the intelligentsia. The ennoblement of jazz was tantamount to adopting the regime of the disciplined body. Thus, the emancipation processes were forced to move on to a different area.



It was rock music, called 'big-beat' in Poland, which brought another change to the listening practices during the 1950s and 1960s. Nevertheless, as all the concert halls were designed for sitting audiences, at first the listening process was similar to that of jazz *aficionados*. Perhaps, only the excesses of the audience were considerably more frequent and severe. Piotr Szerer gives the following memory of a concert that Czerwono-Czarni, one of the most popular big-beat groups in Poland, gave in 1965: 'We got fucking manic (...) unfolded the sheets of newspapers that we brought with us and set them on fire with our storming matches. The rest of the guys twirled their tartan jackets, while the girls were screaming (...) it was a really rad concert!' (quoted in: Smoktała, 1998: 19).

The first official tour of big-beat pioneers, the band Rhythm and Blues, was cancelled because of the excess behavior of the audience (Zieliński, 2005: 16). Frequent acts of vandalism, including tearing out stalls, breaking windows, or setting sheets of paper on fire, occurred during rock concerts (Gaszyński, 2006: 179-190). The radicalization of audience behavior emphasized the opposition between the official and the forbidden, mirroring the rising tension between political power and the general public. The separation of these two social forces was strongly marked at the Rolling Stones concert in the Congress Hall in 1967. The first rows were occupied by Party dignitaries, who were sitting still dressed in gallant suits, while the rest by a raving crowd reacting enthusiastically to the music.

The most significant change in relation to the bodily experience, however, came with the transformation of the listening space. Rock

music was perceived by bodies standing next to each other, often remaining in physical contact, touching each other, focused on shared energy and amassed to a point of becoming one singular listening-body. A text from 1985 by columnist Piotr Bratkowski captures the experience in this way:

It happened in Warsaw's club "The Barn" on a punk-rock concert headlined by an American group called Youth Brigade. There were no seats (ouch, my poor distorted spine), and the audience, comprised mostly of adolescent punks, reacted their own way, rolling past the house in their ritual, brawl-like dance (Bratkowski, 2003: 39).

In a rock concert, the listening expression engages the whole body: the audience swings and jumps in synchronicity, waves hands, sings together, often screams, cries and howls. However, concert behavior varies between particular groups of listeners. The 1980s witnessed the rise of youthful subcultures, differentiated by ways of handling one's body: dress and hair-style, make-up, specific body techniques, etc. (Hebdige, 1979). Huge rock festivals like Jarocin and Woodstock Station enabled encounters between various groups of fans: hippies, punks, metal-heads and Rastafarians, for the first time in Polish musical history. Each group represents a different order of behavior inscribed in their bodies in the forms of knowledge, techniques and codes. During a concert every gesture is put in context of mutual interaction between the fans, constituted by embodied orientation to each others' behavior (Goodwin, 2003: 30). While listening people often 'intercept' a dance or become 'infected' with the rhythm from the nearby company (Smółka, 2003). In a rock concert, then, it is the ability to form listening communities that places the body in the center as the main communicative device.

Again, the specificity of Polish culture manifested itself in the politicization of the listening-body. Just like jazz, three decades earlier, rock music was about breaking with the official dialectic of the government and the social role attributed by the political order. This duality of meanings connecting music, the body and politics permeated the legendary Jarocin Festival. Founded in 1980, it was the biggest gathering of alternative music *aficionados* in the Warsaw Pact countries. It was considered by festival-goers and musicians as a springboard from

the harsh reality of the late-Communist regime, an enclave of freedom against the martial law imposed by the government. On the other hand, the state perceived the festival as a 'valve of safety', a tool to control the youth and reduce their anti-systemic contestation (Lesiakowski *et al.*, 2004). This opposition, as Stanisław Barańczak (1983) notes, lies at the core of Polish popular culture of the time. In the face of hostility between society and the state, popular culture became the primary sphere of interaction between the people and the government. Jarocin Festival was supposed to satisfy the ludic needs of the masses and, at the same time, realize the persuasive interests of the ruling class. In fact it could only fulfill one of those functions and until now it's hard to say which one it did. But the case in point is that only after considering this 'primary' division, can we talk about stratification of the audience between different musical subcultures.

However the situation was bound to change. On the one hand, the rebellious potential of rock music began to fade: the body and sexuality perforated mass culture and at some point simply ceased to shock (Reynolds & Press, 1995: 332). On the other, the decline of the communist ruling class in Poland reversed the trend: being in opposition to the political power lost its constitutive meaning, and at the same time antagonisms between different groups of listeners intensified. Steadily rock got 'softened' and became the music of good mannered intelligentsia audience. In 1987 Bratkowski wrote:

The stories about the impulsive behavior of rock audiences, about flying jackets, broken seats and similar sings of enthusiasm belong to the past and legends. (...) Today's rock audience, brought up on punk and "alternative" music, that is musical cultures renouncing the system of idol-fan relations, is mostly calm and cold (Bratkowski, 2003: 157).



Finally, the process of emancipation of the listening-body in Polish culture found its dissolution with the advent of the so-called 'club culture'. The first nightclubs, where one could dance to music, emerged already in the early 1970s but were considered subsidiary to a live music experience. The essence of 'authentic' rock and pop was located in

performance by musicians or bands in front of an audience, therefore, reproducing the explicit boundary between listening to music and dancing. With the advent of 'disc culture' – the gradual incorporation of records into everyday life – this distinction started to blur (Thornton, 1996). In Poland, however, for a long time records were unobtainable or brought in from abroad in scarce numbers. Thus, the shift to club culture was delayed and it was electronic music that contributed most to equate music listening to collective dancing.

Techno and rave came to Poland from Germany at the beginning of the 1990s. The first rave party was organized in 1993, and soon professional nightclubs playing this kind of music spread throughout the country. They heralded a significant change in embodied collective listening practices. Robert Leszczyński, one of the early proponents of the new style of music, described the experience this way:

Enormous room in a two-level nightclub at the peripheries of Warsaw. (...) The music plays at the volume close to the threshold of pain. The beat (regular rhythm of a bass drum) is so loud that one perceives it not only with ears, but literally senses it with the whole body. It's futile to struggle with such noise, one can only succumb. The hypnotic impact is reinforced by a blinding flicking of strobe lights and constant whirl of lasers cutting irregular shapes in surrounding smoke. Together it evokes a feeling of being in a different dimension. (Leszczyński, 1995: 8).

Techno and rave through sheer loudness and simple rhythm engaged every participant in a common experience. It could not be perceived passively, referring straight to the physical realm of the listeners and attuning their organism to one, shared pulse. Therefore, it allowed for the full realization of synchronicity in collective listening practices: each body acts independently and is focused on itself, but the collective energy, mediated by the music, asserts their coordination (Hall, 1983). Visual stimuli and prevalent use of drugs additionally reinforced the stress on the body, extending the range of carnal pleasures available to participants. As a result, as Angela McRobbie writes, 'the body is the focus of all attention and the mind is left to lag behind' (1999: 9). From now on it is first of all the body that is being engaged in the process of listening; disembodied intellectual contemplation becoming the practice of the past.

The body, music and power

In modern, late-capitalist societies the body becomes a substitute of subjectivity – it is considered a source of authenticity and truth about the self, a fraction displayed to others in interaction, and a vehicle of practicing self-expression and freedom. Formerly, the look and lifestyle associated with music were normalized by external rules of conduct forming the collective identity of a group, but now it is up to individuals to fashion themselves within the reflexive project of the self (Giddens, 1991). However, the number of discourses advising how to take care of one's own body, how to battle the decay and imperfection to maximize exchange-value of the body represented by the images of young, beautiful, healthy, elastic, and openly sexual bodies, is rapidly growing (Featherstone, 1982). The body becomes fragmented and subjected to regulation by a number of diffused and often contradictory regimes. The embodied individual must, therefore, constantly move between freedom and dependency, indulgence and control, acceptance and correcting imperfections; seeking the balance between different discourses and modes of experience in the permanent process of constructing one's identity.

Therefore, the emancipation of the listening-body in twentieth-century Poland does not mean that the regulatory practices ceased; rather, what changed was the way of exercising them. The power saturated through the social, coming more from 'inside' individuals than the 'outside'. The modern listening-body is not disciplined and supervised, but seduced and subjected to self-control. Regulated and modified according to 'techniques of the self', it becomes a tool to achieve and affirm states of joy, happiness, excellence or immortality, experienced by individuals in the process of music listening (Foucault, 1988).

The Foucauldian approach, however, has also its drawbacks. Most of all, it does not tell how a specific body is positioned within a discursive field. Therefore, it is difficult to account for individual modalities of a body, like class, gender, race, age, etc. Each of these variables may generate distinctive embodied listening practices. Instead of conceiving the body as completely dependent on external factors, like discourse and power, we should, therefore, develop a dialectical approach that would also account for its generative and creative capabilities. Within

contemporary sociology of the body, there are a number of theories that together could constitute a multidimensional exploration of the listening experience (see: Shilling, 2003). However, I would argue for the need to go beyond already existing paradigms. Music is both a meaningful and a physical phenomenon. As Julian Henriques writes of reggae sound systems: 'Sonic dominance is visceral, stuff and guts. Sound at this level cannot but touch you and connect you to your body. It's not just heard in the ears, but felt over the entire surface of the skin. The bass line beats on your chest, vibrating the flesh, playing on the bone and resonating the genitals' (Henriques, 2003: 452). The materiality of the body, its capability to hear and perceive sound is, therefore, an important factor determining how people actually experience music and influencing the workings of power on the listening body. A theory that is informed both by the findings of social sciences as well as biology, acoustics and cognitive sciences would allow us to capture both modalities: a pre-discursive one, when the power is exercised through the sheer physicality of music, and a parallel process whereby the listening-body becomes a site of discursive struggle over meaning.

Bibliographic References

- ATTALI, J. (2003). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARAŃCZAK, S. (1983). *Czytelnik ubezwłasnowolniony: perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paris: Libella.
- BAUMAN, Z. (1987). *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-modernity and Intellectuals*. Oxford: Polity Press.
- BOURDIEU, P. (1996). *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- BRAKOWSKI, P. (2003). *Prywatna taśmota czyli Słodkie lata 80*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- BRODAK, K. (ed.) (1983). *Polskie ścieżki do jazzu*. Warszawa: Polskie Stowarzyszenie Jazzowe.
- COX, Ch. & WARNER, D. (2007). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.

- CREGAN, K. (2006). *The Sociology of the Body*. London: Sage.
- CROSSLEY, N. (2001). *The Social Body: Habit, Identity and Desire*. London: Sage.
- CUTLER, Ch. (1991). *File Under Popular: Theoretical & Critical Writings on Music*. New York: Autonomedia.
- ELIAS, N. (1978). *The Civilizing Process*. Oxford: Basil Blackwell.
- FEATHERSTONE, M. (1982). The body in consumer culture. *Theory, Culture & Society*, 1, 18-33.
- FOUCAULT, M. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Harmondsworth: Vintage Books.
- FOUCAULT, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- FOUCAULT, M. (1981). *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction*. Harmondsworth: Penguin.
- FOUCAULT, M. (1984). Nietzsche, genealogy, history. In P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 76-100.
- FOUCAULT, M. (1988). Technologies of the self. In L. H. Martin, H. Gutman & P. H. Hutton (eds.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press, 9-15.
- GASZYŃSKI, M. (2006). *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- GIDDENS, A. (1991). *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity Press.
- GOODWIN, Ch. (2003). The Body in Action. In J. Coupland & R. Gwyn (eds.), *Discourse, the Body and Identity*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 19-43.
- HALL, E. T. (1983). *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. New York: Anchor Press.
- HEBDIGE, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen & Co. Ltd.
- HENNION, A. (2001). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory Culture & Society*, 18(5), 1-22.
- HENRIQUES, J. (2003). Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session. In M. Bull, L. Back (ed.), *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg.
- JASIŃSKI, R. (ed.) (1979). *Na przełomie epok: muzyka w Warszawie (1900-1927)*. Warszawa: PIW.
- LESIAKOWSKI, K., PERZYNA, P. & TOBOREK, T. (2004). *Jarocin w obiektywie bezpieki*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- MAUSS, M. (1973 [1934]). Techniques of the body. *Economy & Society*, 2, 70-88.
- MCROBBIE, A. 1999. *In the Culture Society: Art, Fashion, and Popular Music*. London: Routledge.

- MICHALSKI, D. (2007). *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1900-1939*. Warszawa: Iskry.
- REYNOLDS, S., PRESS, J. (1995). *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*. Cambridge: Harvard University Press.
- SCHILLING, Ch. (2003). *The Body and Social Theory*, 2nd ed. London: Sage.
- SCHILLING, Ch. (2005). *The Body in Culture, Technology and Society*. London: Sage.
- SENNETT, R. (1976). *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SMEKTAŁA, Z. (1998). *Jazz baba riba czyli Obrazki z bitloczasów*. Wrocław: Astrum.
- SMOŁKA, T. (2003). *Inwazja decybeli czyli Muzyka rockowa i okolice*. Tychy: Maternus Media.
- THORNTON, S. (1996). *Club Cultures*. Hanover: Wesleyan University Press.
- TURNER, B. S. (1996). *The Body and Society*. London: Sage.
- ZIELIŃSKI, P. (2005). *Scena rockowa w PRL: historia, organizacja, znaczenie*. Warszawa: Trio.

O “MULATISMO MUSICAL”: PROCESSOS DE CANONIZAÇÃO NA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA

Diósnio Machado Neto

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

Introdução

PERSCRUTAR OS DISCURSOS HISTÓRICOS E SEUS MODELOS DE USO DE FONTES E METODOLOGIAS REVELA MAIS DO QUE OS INQUÉRITOS DOCUMENTAIS SOBRE O PASSADO, revela, sobretudo, as particularidades dos autores como atores de um ambiente teórico, social e político que revela não só os princípios investigativos e de narração por doutrinas, mas, também, os desejos e fantasias dos contextos e ambiências onde se produz a narrativa. É nesse interstício que podemos vislumbrar a genética dos projetos e, ao mesmo tempo, as estruturas ideológicas subjacentes. Citando Ebrahim Moosa, “no trabalho intelectual, como no ramo imobiliário, a localização é tudo” (Moosa, 2009:267).

O objetivo deste texto consiste em refletir sobre os modelos interpretativos que formam as plataformas teóricas dos discursos históricos sobre a música no Brasil colonial. A história aqui será vista como estudo do conteúdo do pensável, e mais, da sua condição de ser pensada. Será vista também pela frugalidade de sua natureza, da história como “prática discursiva”, onde a relação de dizer e fazer forçosamente induz não só a narração, como o programa de pesquisa, pela presença inexorável do presente na elaboração da visão sobre o passado. É um princípio de instabilidade que elimina a fantasia científica como revelação de verdade

287

.....
O “MULATISMO MUSICAL”: PROCESSOS DE CANONIZAÇÃO NA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA
.....

Diósnio Machado Neto

e seus modelos epistemológicos de medição do conhecimento positivo, por uma legitimação da história consubstanciada no “poder” de dizer. Este poder está na relação, óbvia, de que todo e qualquer discurso sobre o passado traz inerente uma posição, uma interpretação que, entre outros aspectos, revela um conjunto de ideias que se consubstancia nos entreatos das experiências vividas; para historiar, a pertença do vivido atua mesmo quando amparada por um rigor teórico de busca e de modelos discursivos.

Assim, além das “revelações” positivas das fontes e seus dados expostos por um sistema qualquer, o discurso histórico potencializa um desvelar ao tratar do passado como revivência pelos fluxos do tempo presente, sejam de teorias ou ideias. Em síntese a história teria sentido no ato de legitimação pela regularidade do uso e utilidade para o tempo presente. Logo, a narrativa do historiador e as teorias que a consubstanciam são sempre um testemunho histórico de seu tempo, pois trazem consigo uma escolha que é amalgamada por diversos fatores existências, das aspirações próprias às coletivas. Atuam na forja do discurso desde o campo cultural na qual o humano convive e dele extrai seus padrões de vivência e processos de subjetivação da realidade, até as zonas de influência econômicas nas quais as instituições que oficializam o discurso histórico estabelecem suas posições nos sistemas que interagem.

Em síntese, a história constitui-se numa rede de teorias que se consubstancia num grau indeterminado de retroação – inclusive por alteridade – entre o universal e o “local da cultura”. É nesse espaço no qual atuam as forças de subjetivação inerentes da narração. Deve-se considerar também, no arabesco de significações que serve de suporte para a narração, a própria relação de tempo na qual o sujeito estabelece sua experiência de vida. Enfim, desloca-se o eixo da questão: a essência do discurso não estaria no que se narra, mas de onde se narra.

O cânone da raça

O fenômeno do mulatismo na historiografia musical brasileira revela cabalmente os entreatos onde a narrativa perpetua cânones, porém contextualizados em sentidos utilitários diferentes. O movimento nasce numa perspectiva romântica, na qual se insere a própria Independência

do Brasil. É na euforia filosófica de uma política consubstanciada na “autonomia dos povos” que o discurso sobre as raízes culturais emergem em alguns círculos intelectuais, na década de 1830, ou seja, momentos após o rompimento da vinculação colonial. Escritores brasileiros, como Domingos José Gonçalves de Magalhães, começaram a enfatizar a liberdade individual, o subjetivismo e uma preocupação com a construção de uma história do Brasil pela perspectiva do brasileiro. Nesse mesmo momento, forjava-se a certeza de que o atraso do Brasil estaria vinculado às amarras de um clero corrompido e de uma nobreza espoliativa. Sob esses alicerces, erguia-se o discurso abolicionista, capitalista e anticlerical no sentido de resistência a uma Igreja que compartilhava, desde sempre, as benesses do poder oligárquico.

Tal perspectiva é importante, pois, desse sentimento, formou-se um cânone que, nos escritos sobre música de Manuel de Araújo Porto Alegre a Mário de Andrade, negou a importância da música religiosa feita no Brasil, em tempos coloniais. Mesmo Curt Lange, em meados do século XX, teve uma postura radicalmente anticlerical, negando à Igreja qualquer estímulo de criação capaz de gerar a qualidade musical dos mestres mineiros. Em síntese, nas primeiras manifestações da consciência historiográfica da música no Brasil se construiu as colunas nas quais se sustentaram os conceitos e valores concernentes a uma valorização nativa que com o tempo desbordaria para problemas da raça.

Voltando ao problema da busca da consciência nacional na arte destaque três ambientes que protocolizaram princípios legitimadores, em outras palavras, estabeleceram paradigmas para o crivo nativista: (1) o impulso da *Revista Nitheroy*; (2) o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; e (3) a Escola de Recife. Evidentemente, não forjaram um discurso formalista sobre a linguagem musical, mas deram aportes sobre conteúdos históricos e simbólicos fundamentais que projetaram cânones sobre a historiografia musical brasileira.

A Revista *Nitheroy* e a perspectiva nativista

O primeiro grande momento foi a publicação da *Revista Nitheroy*. Em 1836, o ideário romântico nacionalista foi sistematizado na literatura de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Junto com Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem, lançou a

Revista Nitheroy, com apoio de D. Pedro I. Foi, no contexto e ideologia do Instituto Histórico de Paris, no qual Victor Cousin tinha forte ascendência, que Gonçalves Magalhães, Torres Homem e Araújo Porto Alegre formularam a proposta de um artigo que, posteriormente, tornou-se a revista na qual abordavam o Brasil pela percepção histórica, sempre, como negação do passado colonial.

Não estava no horizonte dos editores da revista criticar, propor fugas ou alternativas reformistas, nem muito menos superações revolucionárias ao mundo burguês. Para aqueles brasileiros, o momento impunha a construção da instituição social do valor de troca, da identificação das estruturas sociais e culturais que dariam sentido de nação ao país independente. Portanto, enquanto a Europa vivia a desilusão de suas experiências, a *Revista Nitheroy* vislumbrava um futuro com visível entusiasmo pela possível formação do Estado monárquico-constitucional, pela composição da indústria, e do trabalho livre e, sobretudo, pela incorporação da mentalidade cristã no Brasil (Pinassi, 1998: 132).

Como se nota, a plataforma de discurso da revista exaltava a Revolução Francesa, pelo conceito liberal do movimento. No alinhamento com a autodeterminação dos povos, Domingos de Magalhães afirmou que a cultura brasileira havia começado a delinear-se ainda no século XVI, porém o regime colonial prejudicou o desenvolvimento dessa cultura, constringendo uma natureza que seria altamente propícia ao gênio criativo. Ademais, e essa será uma bandeira de discurso de Magalhães durante toda a sua vida, a destruição da cultura indígena impossibilitou uma contribuição decisiva para a formação da cultura nacional; era necessário reconhecer a própria condição de concidadão do ameríndio. Em síntese, Magalhães asseverou que a Independência do Brasil seria um fator preponderante para a afirmação de uma cultura brasileira. Já Porto Alegre, dentro de uma perspectiva kantiana, remeteu a discussão ao âmbito do historicismo dos postulados de Kant, para quem existiria um vetor único de desenvolvimento da razão baseado na disposição ideal da natureza racional do homem (natureza que sempre se realiza).

Em *Ideias sobre a música* (1836), Porto Alegre define esse alinhamento epistemológico de forma ortodoxa. Logo no primeiro argumento segue a óptica de Cousin que, antes das ideias que definem a localização do sujeito – último estágio de ação –, associa a percepção do homem

à natureza e sua transformação em sentido empírico pela inteligência que define a sua liberdade de agir e pensar (Paim, 1999). É um padrão evolucionista articulado a partir de uma perspectiva teleológica, ou seja, o julgamento do nível de civilização deve considerar a realização da natureza racional.

Porto Alegre não perde, em nenhum momento, essa perspectiva. Assim, para explicar o valor da música faz uma digressão histórico-linear desde os tempos homéricos até a manifestação da arte no fundador do império brasileiro, Dom Pedro. É um recorrido que justamente culmina na ação suprema da razão: a fundação do estado nacional. É nesse sentido que justifica as sociedades ou comunidades atrasadas e, pior, primitivas como a indígena brasileira. Ademais, Porto Alegre determina a conciliação da música e do homem por um caráter da própria natureza, ou seja, o ato primeiro que detona a cadeia em direção à ideia absoluta: “Toda a natureza é uma orquestra, que, em variadas escalas, reproduz harmonias diferentes nas fibras do homem sensível” (Porto Alegre, 1836: 163). E sendo a música um artefato da inteligência humana, definiu que os homens que não gostam de música são como as “feras”.

A segunda pauta escolar de Porto Alegre está na definição da música a partir da teoria do *ethos* (influência explícita de Maine de Biram e Victor Cousin, que restauram, na França, os estudos platônicos). A música seria também um agente que revela a dualidade da percepção: corpo e espírito. Dessa plataforma que é a justificativa eclética, Porto Alegre remete a arte a um plano de expressão ideal: “[...] a música não tem corpo, é um fluído palpitante, é a imagem do espiritualismo, tem existência, exprime paixões. E quem a nutre? São as ideias [...], que sobre as asas do pensamento vão mais longe que o sol” (Porto Alegre, 1836: 164).

Em síntese, Porto Alegre foca sua análise sobre os gêneros musicais frutos da ingenuidade intuitiva, ou seja, sem a opressão das convenções de toda a herança da música religiosa lusobrasileira. Absolutamente vinculado à noção da territorialidade elogiada na Escola Eclética Francesa, Porto Alegre elegeu a modinha e o lundu como os únicos gêneros representativos que poderiam ser chamados de música brasileira.

Porém o ponto significativo para a determinação do cânone da raça está na forma pela qual “absolve” o padre José Maurício. Apesar de o compositor ter forte vínculo com a tradição da música católica lusobrasileira, Porto Alegre encontra a sua justificativa como símbolo

nativista na genética do padre-músico. Realiza inclusive uma biografia do compositor. Porém, não a fez para exaltar o discurso musical hibridado, mas fundamentado como agente de resistência à opressão portuguesa. Assim, desenhou os mitos de redenção pelo fruto mestiço, reiterado como verdade suprema de Visconde Taunay a Curt Lange.

Estava lançado o paradigma no manifesto antirreligioso e nativista da música, fincado basicamente no elogio à música popular pela consideração da modinha e o lundu como gêneros autênticos da brasilidade. Ademais, esse momento é importante porque mostra uma dicotomia na própria intelectualidade brasileira. Enquanto um mulato era ressaltado como o gênio da terra, a instituição da escravidão mantinha-se absolutamente intocável e até justificada por alguns historiadores como Oliveira Martins, em 1880.

O cientificismo da geração de 1870

É sobre a geração de 1870 que se liquida a perspectiva do elogio do encontro das raças. Schwarcz (1988) aponta que o epicentro do discurso encontra-se justamente na institucionalização da ciência positivista no Brasil. Por organismos que tratavam de alinhar-se com o discurso do progresso, algumas doutrinas evolucionistas, paralelas à instituição do positivismo na política, passaram a ser dominantes. No confluir de inúmeras correntes oriundas do naturalismo cientificista, forjaram-se posturas extremamente críticas à miscigenação, declarando que o cruzamento das raças apagava “rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia e capacidade mental” (Schwarcz, 1988: 88); outros mitigavam o impacto através de doutrina como o darwinismo social. Ademais, o liberalismo crescente, o anticlericalismo, o realismo romântico e sua crítica à sociedade urbana causaram uma profunda manifestação de ceticismo na literatura e crítica jornalística. Em inúmeros autores, como Machado de Assis, Martins Pena, Oscar Guanabara, entre outros, a percepção do atraso e da incapacidade do artista brasileiro comungava com a perspectiva da origem da identidade que velava a condição miscigenada da população.

O fundamento de suas posições resume-se bem pela filosofia de Hippolyte Taine (1828-1893), para quem o meio definiria o gosto. Assim,

não só a expressão musical do passado colonial como a incapacidade do brasileiro em realizar obras compatíveis com o grau de civilização, haja vista a sua condição de desenvolvimento humano absolutamente precária, consubstanciava a crítica às artes nativas, quase sempre justificadas ou na religião ou na condição cruzada com a raça. Logo, o destaque quase canônico de desprezo à produção musical local velava um desejo e fantasia da civilidade europeia. Esta condição subjetiva infiltrava-se em escritos críticos da literatura e também em escritos sobre as artes. Evidentemente era um fenômeno cultural de modelagem social pelos padrões europeus, mas também havia um tributo de crítica social inegável, onde a condição local era julgada como incapaz de romper com os desígnios da raça.

Em *Um homem célebre*, Machado de Assis revela esse sentimento. Narrando o duelo interior de um compositor de polcas, o escritor traça forças interativas que revelavam o cânone da baixa estima social: a “incapacidade” de Pestana de “conquistar” a expressão dos grandes mestres; a força de gravidade brejeira que assume a incapacidade de reinventar-se (explícito na atitude do editor, que pouco se importa com a incapacidade de renovação do compositor, eternamente, um autor de polcas); a própria filiação de Pestana (filho de padre) condenando-o à ambiguidade entre sua arte e sua fantasia. Pelas palavras de outro autor, a mesma condição fundamentava uma plataforma de pesquisa e discurso.

Em 1875, Sílvio Romero em a *Ethnographia Selvagem* acusava o elogio fantasioso dos românticos que, sem ciência, emoldurava as raças na busca do nacional: “o romantismo inane, desconhecendo a primeira palavra de investigações positivas já muito espalhadas, multiplicou as extravagâncias, e fez-nos do caboclo um ente formidável e ridículo” (Romero, 1875: 9). Buscando sistematizar os idiomas, as expressões artísticas, a literatura e a história das ciências, Romero tratou de compreender, pela biosociologia, a questão racial. O discurso foi então elaborado para equacionar o que teria sido decantado pela seleção natural da evolução social a partir de uma plataforma darwinista. Os valores da tradição expressiva da população, como o folclore, emergiram como elementos de grande potencial de explicitação da mentalidade mestiça. Através da medição desses padrões expressivos, Romero averiguava o grau de sofisticação das comunidades. Em *Cantos populares do Brasil*, sutilmente, explicita a questão:

Existe uma nacionalidade brasileira superior a todas as combinações da política e dos interesses dinásticos, formada pelas condições fatais da etnologia e da mesologia, e a qual a marcha histórica das suas lutas pela independência e do seu conflito com as velhas civilizações européias vem completar a obra da natureza dando-se relevo moral, o caráter e o destino consciente no concurso simultâneo de todos os seus fatores. A nacionalidade brasileira está n'este período de transição; os vestígios tradicionais dos seus elementos constitutivos acham-se em contacto, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo jovem e o tema fecundo de belas criações literárias e artísticas de uma civilização original (Romero, 1883: IX)

Segue, então, numa afirmação que explicita ainda mais a sua adesão ao darwinismo social, ao admitir que o problema da originalidade da música, no Brasil, seria, ainda, resultante da fragmentação das raças formantes: “n'esses cantos há ainda suturas distintas dos seus elementos primordiais, e há já a feição definida que começa a caracterizar o gênio brasileiro na literatura e na arte” (Romero, 1883: X). Nesse sentido, não haveria porque observar a música grafocêntrica do período colonial, por exemplo, já que supostamente a estrutura de dominação política sufocava a realização do hibridismo como discurso musical. Aliás, na música colonial consideravam o contrário. Como imposição pela ritualização aristocrático-eclesiástica portuguesa, tal música era analisada como uma manifestação isolada de um dos elementos constitutivos da raça – o branco português –, que, pelo preconceito republicano, tornava-se até mesmo uma fonte execrável. Assim, desdobrando o raciocínio de Romero, não haveria por onde observar as manifestações do clima e da terra considerando o patrimônio da música religiosa católica. Era uma música vista como “sem corpo”, estrangeira sempre, fruto de uma imposição e, mais, anacrônica.

A senda “culturalista” e o elogio ao hibridismo

O problema da música da “terra” de certo modo perpetuou os cânones nativistas que a geração de Sílvio Romero tratava de contestar. Estes seguiam sua vigência e foram importantes para a geração que, ao contrário dos positivistas, elogiava a miscigenação desde a perspectiva criativa,

mesmo em relação à música colonial. Dois pontos então emergiram na discussão sobre a observação do fenômeno nacional: (1) a manifestação espontânea como o fator de análise da hibridação advinda da mestiçagem e (2) a análise antropológica da música ao invés da análise do discurso formal através da linguagem musical “transplantada”.

Esta guinada do elogio mestiço, sob os cânones da cultura espontânea, aparece nos últimos anos do século XIX. Neste momento os estudos sobre a contribuição dos indivíduos de ascendência africana surgiram em considerável extensão e competência. Alguns pesquisadores como Raimundo Nina Rodrigues e o abolicionista mulato Manuel Quirino concentraram forças para quebrar o vínculo do discurso canônico das contribuições dos afrodescendentes desde a ótica do alinhamento discursivo da elite branca, como no caso o elogio canônico a José Maurício; Manuel Quirino inclusive produziu um estudo sobre artes e artesões negros, ainda no século XIX.

Já na década de 1930 o Determinismo Racial perdia a força. O impacto de teorias culturalistas ficava na consciência de certa parte da intelectualidade brasileira que nem a raça nem o meio eram preponderantes na formação do caráter nacional. Franz Boas era um dos autores que alicerçava teoricamente a ruptura com os postulados do mesologismo evolucionista em prol da determinação cultural. Para Boas, a identidade partia de algo que traspassava a influência física da terra e, portanto, a formação do caráter era forjada nos usos e costumes culturais locais, assim formando uma unidade integrada. Sua concepção sociológica atacava a teoria evolucionista, pois ela seria um raciocínio que não considerava a “permanência” das culturas locais em valores cristalizados e, muitas vezes, subliminares diante da vivência cotidiana. Por esse ponto de falseamento da teoria darwinista, o autor projetou uma perspectiva subjetiva da formação da “psicologia social”, pois as culturas (e não mais cultura) seriam absolutamente refratárias ao mesmo estímulo. Considerando vetores relativistas, Boas postulava o sentido histórico do entendimento das práticas e rituais de culturas específicas, e não mais a formação de sentido tendo o homem como elemento genérico e dotado de uma razão única que se concretizaria pelas suas necessidades de operação do mundo natural.

No Brasil, a defesa científica e humana da mestiçagem deu-se, definitivamente, em autores como Manuel Bomfim. Porém foi com

Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre, publicado em 1933, que o processo se enraizou como discurso hegemônico. Aluno de Franz Boas, Freyre tinha a tese de que o atraso socioeconômico do negro não era um problema da raça. Acentuou que a mestiçagem no Brasil era um dos maiores fenômenos culturais da história, resultante de uma plasticidade social baseada na democracia racial e no catolicismo doméstico. Por esse princípio, Freyre sublinhou a capacidade da colônia em criar uma sociedade sem a tensão racial vista, por exemplo, nos Estados Unidos, ou em localidades onde a questão da escravidão terminou em tragédia para os colonos, como na República Dominicana.

Outro autor importante para o processo e que teve forte impacto teórico na historiografia musical de meados do século XX foi Arthur Ramos. Sua tese era de que para compreender o problema da raça e da miscigenação haveria primeiro que liquidar o cânone no qual a mistura de raças estaria atrelada às condições de desenvolvimento. Outro autor importante para a formação da ideia sobre os problemas da hibridação cultural que incide sobre a historiografia musical de meados do século XX foi Melville Hercovitz. Para a antropóloga americana observar os elementos que demonstrassem os mecanismos de aculturação (procedimentos de troca) era fundamental. Hercovitz estimulou o inquérito sobre a conduta do “outro”, sobre as formas de identidade com o discurso dominante no cotidiano, principalmente sobre os aspectos morais e as crenças.

Por esses textos, que se desdobraram em ação política e consciente coletivo do discurso nacional, a exaltação do mulato ganhou então dimensões muito maiores do que o indianismo herdado do século XIX. Estudos antropológicos, culturalistas e folclóricos alavancaram não só a cultura afrodescendente, mas os próprios descendentes: Pixinguinha foi elevado à categoria de gênio da música, e o samba a canção representativa da nação. O processo ainda se intensificou, pois, em um momento de pós-guerra; o discurso de uma raça mestiça amena foi fundamental para que americanistas de toda espécie voltassem seus olhos para o Brasil e, desta forma, impulsionou a própria política internacional brasileira, que buscava uma aproximação com os Estados Unidos como fórmula primordial de desenvolvimento econômico. Freyre foi então saudado desde os sambistas do Morro da Mangueira ao alto escalão da República.

O “Americanismo Musical” de Curt Lange e a consubstanciação do mulatismo

Na esteira desse processo, Curt Lange lançava em 1936 o projeto “americanismo musical”. Consistia basicamente em promover um intercâmbio do conhecimento musicológico e divulgação de compositores. Em meados da década de 1930, no lançamento do volume um do *Boletín Latinoamericano de Música*, Lange demonstrava sua determinação em averiguar a força da raça na determinação cultural.

O texto inaugural da revista, *Arte Musical latinoamericano, raza e asimilación* (Lange, 1935: 13-28), trazia no bojo a influência culturalista de Franz Boas. Era um momento de ruptura com os postulados do mesologismo evolucionista em prol da determinação cultural que deveria ser sempre considerada desde suas perspectivas locais. Tal postulado pode ser visto claramente nas palavras de Lange: *A Terra como Consciência crítica e da fantasia*.

Para Lange a América Latina seria o local para uma transformação radical, pois nela haveria um potencial renovador no “el retorno hacia el trópico” (Lange, 1936: 118). Atitude caracterizada à abertura como fruto de um sincretismo inerente à raça americana, mas ao mesmo tempo constituída por uma identidade própria, “homogênea” e renovadora (*ibidem*). Observava que essa “nova” raça frustraria, e já frustrava, a análise dos que diziam que apenas os homens brancos “das zonas temperadas” produziam obras de sofisticação intelectual. O sincretismo latino-americano superava os preconceitos, pois, na visão do musicólogo, esse, como matriz cultural, seria mais potente e engenhoso, “quizas encarnando en sus fases capitales, el hombre universal” (*ibidem*). A raça era a mediadora primordial: “ante todo está el asunto ‘raza’, sobre el que se edificará una cultura más sólida que la actual y sin duda tanto o más importante que la europea” (Lange, 1935:19-20).

No último volume do *Boletim*, em 1946 (editado no Brasil), Lange apresenta então o resultado de anos tratando da questão da raça e cultura. A busca pela verve renovadora, pelo sincretismo depurador enfim encontrava sua pedra de toque e, consubstanciado justamente no passado: na produção musical dos músicos mulatos setecentistas de Minas Gerais. Sem clamar diretamente que os músicos mineiros seriam a prova viva do *Americanismo Musical*, Lange sublinhou o mulatismo

como a principal característica, a própria fonte de distinção. Nesse afã, os papéis de música de Minas seriam uma espécie de marco fundacional do “hombre americanus”, e mais, não seriam um fruto coevo, mas de um processo acumulativo cujas raízes estavam nos primeiros momentos de maturidade da América: o século XVIII.

Pese a traços nítidos a determinação racial, no texto de 1946 Lange fundamentou sua análise da música colonial mineira desde uma perspectiva já apresentada nos textos de 1935 e de 1936, citados acima: a terra, que é mais do que simplesmente influência física, é, sobretudo, influência cultural, como, aliás, definia a tese de Arthur Ramos. Assim considerou o problema da mestiçagem como um fenômeno local, forjado nos usos e costumes, ideologicamente clara e de matizes singulares.

A influência de Freyre parece, então, determinante para Lange: a raça seria a base do caráter social, definindo os vórtices internos da cultura e assim determinando os seus usos e costumes. Lange também compartilhava com Gilberto Freyre a visão otimista do sincretismo racial como fator de renovação da própria estrutura social; assim como do trato pouco ortodoxo da religião católica. Nesse sentido, coligou-se com Freyre na tentativa de uma antropologia cultural, focando sua base na mestiçagem como fator imarcescível da prática, assim como da fruição estética da época.

Desses aspectos desdobram teses secundárias: as irmandades e não a hierarquia eclesiástica seriam predominantes e absolutas nas formas de exercício da religião. O gênio da raça levaria o músico a ser reconhecido independente do estatuto colonial do “defeito de cor” e, mais, elemento que organizou um estatuto implícito de exercício da profissão dentro de um princípio liberal de contrato de trabalho.

Porém o elogio da mestiçagem, ou mais bem dito, o culturalismo, negou-lhe a visão das profundas negociações entre as várias esferas envolvidas na consolidação de uma sociedade *aluvial*, onde “as várias camadas não se sedimentam, renovando-se sempre” (Souza, 2006: 173). Inclusive, o que é mais importante, até a própria definição de raça para os homens coloniais era absolutamente incerta. Através de levantamento de testemunhos sobre raça, sabe-se hoje para a região das minas que a entidade “mulato” era uma virtualidade perceptiva e poderia não responder à realidade. Como diz Russel-Wood, a “identidade ou

designação racial de alguém devia muito ao contexto local”. Citado por Wood, Marvin Harris listou mais de quarenta palavras diferentes para descrever alguém através da raça. Acrescentou, concluindo, que o problema das “classificações abertamente étnicas estavam sujeitas a matrizes morais e a fatores comportamentais” (*apud* Russel-Wood, 2005: 49). Assim, um sujeito tido como preguiçoso poderia ser taxado como de “cor fula” apenas porque a preguiça era um defeito atribuído aos afrodescendentes. Charles Boxer até mesmo suspendia as prerrogativas do mulatismo:

Podemos também testar a validade de algumas generalizações amplamente aceitas, como, por exemplo, a afirmação de Gilberto Freyre de que portugueses e brasileiros sempre tenderam, na medida do possível, a favorecer a ascensão social do negro (*apud* Souza, 2006: 43).

Porém, esse não foi o único problema de Freyre e, conseqüentemente, de Curt Lange. Ambos desconhecaram, por razões diferentes, que a elite já era mestiça nos primeiros atos da exploração, ou seja, já existia a referência administrativa para os governos de fidalgos portugueses traçarem estratégias de “diálogos” administrativos e de submissão ao pacto colonial. Esse fenômeno ainda fervia no caldo de um clero formado na liberdade corrosiva da Colônia, desde sempre. Assim, mesmo existindo inúmeras forças que quebravam os formalismos, elas não eram capazes de alterar a essência primordial da vassalagem, logo as estruturas básicas de autoridade e poder.

Esse problema incide na forma com que Lange imaginava o exercício da religião: no sincretismo pouco ortodoxo das irmandades. Pelas inúmeras pastorais do bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz (Silveira, 1997, p. 59 e seguintes; Santos, 2006), observa-se o contrário do imaginado por Lange. Aliás, a ação institucionalizada da Igreja tornou-se maior em meados do século XVIII, quando o desgoverno das minas foi atribuído ao desconcerto moral da população. Como mostra Patrícia Ferreira dos Santos (2006), a intervenção do Estado, através de bispos como Dom Frei Manuel da Cruz, buscava a correção de usos e costumes através de um processo contínuo de controle dos livros das Irmandades, até mesmo chegando à sua dissolução por falta de obediência aos “compromissos”.

O “mulatismo” frente à análise do discurso musical

No campo da composição não se consubstancia a tese defendida canonicamente por parte da musicologia brasileira, ou seja, os traços da etnia que, inserida no discurso oficial, prendia-se à forma e harmonia herdadas do espólio europeu, mas trazia na melodia brejeira traços de determinismo racial. Podemos tomar, como exemplo, compositores como José Maurício e Jerônimo de Souza Queiroz. Ambos são contemporâneos, definidos como mulatos, e viveram numa época de transição estilística, marcada principalmente pela mediação das tópicas musicais que identificavam a Igreja e os ambientes seculares.

Entendida rasteiramente pela incorporação das tópicas operísticas, esses compositores mediarão o estilo tratando de equilibrar consciência litúrgica com a pressão da sociedade em se ver representada também na Igreja por seus valores estéticos. O fenômeno se apresenta desde o último quartel do século XVIII. É um movimento do espírito da época: consubstancia-se em Haydn, Mozart, Salieri, assim como nos portugueses João de Souza Carvalho, Jerônimo Francisco de Lima, Marcos Portugal, entre outros. No Brasil, poderíamos elencar exemplos dessa tendência em autores como André da Silva Gomes e José Emerico Lobo de Mesquita, para citar os mais representativos ao lado de José Maurício Nunes Garcia.

O problema era da música católica e, aliás, já se notava no início dos anos de 1770 através dos escritos de autores como Charles Burney e Johann Mattheson. Principalmente para o último, a questão estava na definição do discurso que, então, abria-se para um jogo de texturas e tópicas que já não mais se definia na tradição do que entendia a música sacra (Downs, 1998: 179). Essa preocupação revela a percepção de que a destinação da música religiosa para uma sociedade leiga, cada dia mais autônoma na definição de seus valores, estava ocasionando discursos incertos, porém quase que invariavelmente tratando de equilibrar tópicas de sentidos simbólicos conflitantes, como o sacro e o profano.

Para o presente estudo selecionei como exemplos os motetes de 1809 de José Maurício Nunes Garcia, por uma questão de proximidade ao epicentro das mudanças do gosto estético no Brasil, e a composição para a mesma ocasião de Jerônimo de Souza Queiroz, última geração

da celebrada linhagem de compositores ligados à explosão mineradora no Brasil.

Apesar de a obra de José Maurício apresentar mudanças drásticas de estilo, entre 1808 e 1830, a obra do padre músico caracteriza-se pela consciência de uma tradição litúrgica que se impunha e determinava o discurso da composição, mesmo quando já seria possível uma flexibilização de padrões estéticos. No motete composto em 1809, pode-se perceber tal plenitude de seu labor como mestre de capela, assim como o domínio total da tradição pertinente à música religiosa portuguesa vinculada à corte.

Alguns aspectos são importantes na definição deste motete. Primeiro, a manutenção formal dentro dos padrões da escola romana, herdados do núcleo da música religiosa portuguesa, a Capela Real e Patriarcal. Dela define-se a adoção declamatória (*piano*) consolidada por Ottavio Pitoni (1657-1743) e constante na música portuguesa, de João de Souza a Marcos Portugal. Em segundo lugar, a consciência tópica e relação simbólica da música com a cerimônia católica, já que o estilo em questão estava destinado a uma cerimônia penitencial, como é a Quinta Feira Santa.

No motete *In monte Oliveti*, o primeiro responsório do primeiro Noturno das Matinas da Quinta Feira Santa, José Maurício escreve uma harmonia que oscila entre as regiões de Sol menor e Do menor. No cantochão oficial para esse momento das matinas, o modo do *In monte Oliveti* é o oitavo modo, ou seja, um modo plagal no qual prevalece uma curva melódica polarizada na *finalis* Sol com a *repercursa* Dó. Em outras palavras, José Maurício “transplanta” para o esquema harmônico do seu motete a sonoridade do oitavo modo. Ademais, a peça do compositor carioca se inicia num acorde de Ré Maior, dominante de Sol menor, mas também acorde que contem a nota Lá, na qual é recitada a primeira leitura do Noturno (*Primus Tonus* com *tenor* em Lá e *finalis* em Fâ).

Resp. 1.
8.

I N món- te * Oli- vé- ti o- rá- vit ad
Pá- trem : Pá- ter, si fí- e- ri pót- est, tránse- at a mó-
cá- lix í- ste : * Spí- ritus qui- dem prómptus en-
ro autem in- fír- ma. V̄. Vi- gi- lá- te, et o'

Figura 1 - *In monte Oliveti* (Fonte: *Liber Usualis* (1946). Paris: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, p. 628).

In Monte Oliveti

José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)
Edited by Angelo Dias (1999)

Allegro

Soprano
Alto
Tenor
Basso

10. - trem. *p* Pa - - ter si fi - e - ri, si fi - e - ni - - pot -

21. *cresc* - est tran - se - at a me *cresc* tran - se - at a me *cresc* tran - se -
mp tran - se - at a me *cresc* tran - se - at a me *cresc* tran - se -
mp tran - se - at a me *cresc* tran - se - at a me *cresc* tran - se -

303

O "MULATISMO MUSICAL": PROCESSOS DE CANONIZAÇÃO NA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA

Diósnió Machado Neto

Fig. 2 - *In Monte Oliveti* de José Mauricio Nunes Garcia
Fonte: [http://www3.cpd1.org/wiki/index.php/n_Monte_Oliveti_\(Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia\)](http://www3.cpd1.org/wiki/index.php/n_Monte_Oliveti_(Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia)).

Souza Queiróz, por sua vez, é mais radical na combinação dos arquétipos da música religiosa e profana. Isso não seria novidade, já que esse modelo musical vinha se multiplicando na música católica desde Ottavio Pitoni, ou seja, a tradição da música concertada na Igreja seguiu firme a combinação de tópicos. Porém, em comparação à música para a mesma cerimônia de José Mauricio Nunes Garcia, a *Matinas para*

Quinta-Feira Santa de Souza Queiroz mostra-se mais frágil inclusive diante da tradição romana.

Fig. 3 - Matinas de Quinta-Feira Santa - Jerônimo de Souza Queiroz
 Fonte: CASTAGNA, Paulo (coord.). Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de Partitura. (vol. VI). Ed. de Clóvis de André e Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002, pp. 43-219.

Queiroz adota o *stile concertato* sem preocupar-se com a discrição e moderação de um momento penitencial, como fez José Maurício. Ao contrário do padre carioca, que se vincula firmemente nas tópicas e texturas vinculadas a essa cerimônia, somente cedendo ao gosto leigo na concepção harmônica, Souza Queiroz opta pelo balanceamento de elementos sacros e profanos. Já na música para a Primeira Lição, o compositor mineiro adota gestos operísticos de forte caracterização: saltos melódicos expressivos; a disposição dos solos sugerindo diálogos; a tendência à virtuosidade vocal acrescentando muitos grupetos e coloraturas e o acompanhamento instrumental que se sobrepõe à malha vocal. No entanto, trata de mitigar essa presença pelo uso do estilo declamatório (*piano*) nas massas corais.

Enfim, a composição é bastante sugestiva de uma sonoridade já absolutamente distante da gravidade penitencial. Poder-se-ia argumentar que o estilo estaria de acordo com tantas outras músicas executadas no universo católico. Porém, a questão penitencial é a variante da questão. E, mais que isso, em Souza Queiróz o hibridismo da combinação tópica, ou mesmo escolha do tipo de discurso, é absolutamente menos ortodoxo, considerando a data, do que, por exemplo, na música do padre José Maurício.

Revela-se aqui uma música para uma nova forma de socialização, onde a Igreja já se mostrava frágil no controle do seu capital simbólico. A própria definição do estilo sacro não era clara para as autoridades eclesiásticas (cinquenta anos antes, na mesma região das Minas Gerais, o Bispo Dom João da Cruz admoestava músicos e diretores de irmandades pelo escândalo da profanização das músicas na Igreja). Ademais, os músicos, mesmo reconhecendo vínculos discursivos adotando texturas, como o *pieno*, que vestiam de gravidade solene a música penitencial, contrapunham sem grande preocupação gestos operísticos e procedimentos que Mattheson chamou de estilo instrumental.

Outro problema é justamente a questão do discurso. Mapeando precariamente as tópicos da música religiosa escrita no Brasil entre 1770 e 1820 nota-se que o traço pastoril do melodismo é predominante. Isso não seria resultante de uma tendência étnica. Esta característica parece ser um denominador comum na música religiosa brasileira da época, escrita por todos, inclusive pelo mestre de capela da Sé de São Paulo, à época o português André da Silva Gomes. Assim, percebe-se que mais do que o gênio da terra, ou seja, o traço de um mulatismo determinando escolhas, o que é notável é uma sonoridade que, imposta e reproduzida em tantas obras espalhadas pelo calendário litúrgico, revela a sensibilidade coletiva do músico no Brasil no trato da representação musical da Liturgia. Logo, longe de um determinismo racial, a hipótese se sustenta sobre uma manifestação ontológica que flui pelas formas de socialização pela música. É raro, por exemplo, encontrar autores dessa época, no Brasil, que tenham domínio do *sturm und drang*, presente em tantas composições religiosas de autores importantes do universo católico, como em Mozart ou Michael Haydn. Esse é outro indício da adoção da sensibilidade pública e sua acomodação nos padrões de comunicação da música religiosa. A princípio este fenômeno me parece associado ao

gosto crítico e não à opção melódica acorrentada à raça: o melodismo dócil e flexível, ou a denominada plasticidade melódica.

Conclusão

Diante do exposto concluo que o problema do mulatismo consubstancia-se não sobre uma análise do discurso musical, mas numa análise determinada por conceitos biossociais justificados no cruzamento do nativismo e da raça. O fenômeno encontra seu ápice justamente na interpretação de Curt Lange. Sobre sua teoria se projeta, ademais, boa parte das interpretações coevas sobre a música do passado colonial.

A força da interpretação de Lange está nos arquétipos revividos de forma acumulativa desde Manuel de Araújo Porto Alegre até Mário de Andrade: o discurso que revelaria uma secularização totalitária, cujos estamentos não mantinham negociações verticais para a formatação dos espaços públicos considerando os diversos interesses, e sempre constituídos nas possibilidades críticas de discurso e ação da malha social leiga. Esta interpretação só se justifica por paradigmas teóricos e políticos que consubstanciava projetos de sentidos individuais nos vórtices das construções da identidade nacional na perspectiva das raças (fenômeno que encontra-se também em Mário de Andrade). Nessa senda romântica que enaltecia o “gênio das raças”, era necessário destacar a vocação fundacional do gênero “autêntico” da terra dentro de uma ação libertária que, mesmo diante da opressão de regimes espúrios – a crítica aos imperialismos era o mote recorrente nos discursos nacionalistas –, atuava mediado por um sentido espiritual de superação; a autonomia dos músicos mulatos era justamente um dos signos da mensagem messiânica da raça mestiça.

Encontram-se assim três desejos nas teses de Lange, que resumem a busca de uma interpretação biossociológica: a construção da nacionalidade, o encontro com raças exóticas pela perspectiva da musicologia europeia e, velado, o entendimento que a miscigenação era libertária e fundadora de uma nova sensibilidade! Percebe-se também como o discurso musical estava atrelado a um projeto de identidade e reconhecimento. Em Manuel de Araújo Porto Alegre a afirmação da Independência; em Sílvio Romero a Mário de Andrade a autonomia

cultural da nação; e em Curt Lange a projeção política da imagem do Brasil, nos anos cinquenta, como nação do futuro onde a justiça racial era a base da retidão moral que fundava a nação, desde sempre!

Enfim, parafraseando Boaventura Souza Santos, o discurso histórico tem o cacoete oriundo de uma teleologia utilitária que circunscreve o próprio programa de pesquisa para responder a questões postas por ele próprio, no presente.

Referências Bibliográficas

- DOWNS, Philip G (1998). *La Música Clássica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música.
- LANGE, Francisco Curt (1935). Arte musical latinoamericano, raza y asimilación. *Boletín Latinoamericano de Música*, Montevideo, 1(1), 13-28.
- (1936). Tres conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. *Boletín Latinoamericano de Música*, Montevideo, 2(2), 118-130.
- MOSSA, Ebrahim (2009). Transições no “progresso” da civilização: teorização sobre a história, a prática e a tradição. In: Sousa Santos, B. & Meneses, Maria Paula (orgs.), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, 261 – 280.
- PAIM, Antônio (1999). *A Escola Eclética*. Estudos Complementares à História das Idéias Filosóficas no Brasil. 2ª Ed. revisada. Londrina: Cefil.
- PINASSI, Maria Orlanda (1998). *Três Devotos, uma Fé, nenhum Milagre*. São Paulo: Editora da UNESP.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo (1836). Idéias sobre música. *Revista Nitheroy*, Paris, 1(1), p.160-183.
- ROMERO, Silvio (1875). *Ethnologia Selvagem: estudo sobre a memória – regiões e raças selvagens do Brasil*. Recife: Typografia da Província, 1875.
- *Cantos Populares do Brazil* (1883). Lisboa: Nova Livraria Internacional.
- RUSSEL-WOOD, A. J. R (2005). *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Trad. Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SANTOS, Patrícia Ferreira dos (set. 2006). Igreja, Estado e o Direito de Padroado nas Minas Setecentistas através das Cartas Pastorais. <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/download/CadernosDeHistoria-02-05-Livre.pdf> (acessado em 22 de fevereiro de 2011).
- SCHWARCZ, Lilia (1996). Usos e Abusos da mestiçagem e da Raça no Brasil; uma história das teorias raciais em finais do século XIX. *Afro-Ásia*, nº18, 77-1 01

- SILVEIRA, Marco Antônio (1997). *O Universo do Indistinto: estado e Sociedade nas Minas Setecentistas (1735 - 1808)*. São Paulo: Hucitec.
- SOUZA, Laura de Mello e (2006). *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras.

A FORÇA DA ESTRUTURA: MÚSICA, LINGUAGEM E O PODER DA EXPRESSÃO

Ângelo Martingo

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

A TEORIZAÇÃO DA MÚSICA A PARTIR DA LINGÜÍSTICA TEM UMA LONGA TRADIÇÃO. DE MODO PARTICULARMENTE EXPRESSIVO, refinado, e sistemático, a retórica emerge no barroco, e designadamente, em Joachim Burmeister (1564-1629) não só como rudimentar análise formal, como também enquanto conjunto tipificado de figuras (*Figurenlebe*), recursos expressivos harmónicos, melódicos, ou harmónicos e melódicos que, embora estritamente musicais, evidenciam uma origem e direta correspondência na linguagem (cf. McCreless, 2002; Vieira de Carvalho, 1999). Declinando a importância da retórica na teorização musical na segunda metade do séc. XVIII (McCreless, 2002), não admira, como recorda Morrow (1997), ser também o período da transição do séc. XVIII para o séc. XIX em que a abstração da música instrumental substitui a *mimesis* como paradigma estético. Mais recentemente, de uma perspectiva distinta, e constatando o uso de termos como ‘idioma’ e ‘frase’, Adorno (1956) chamava a atenção para a assimilação musical de elementos da fala e, numa formulação paradoxal, caracterizava a música como uma linguagem não intencional que, enquanto sistema semiótico fechado sobre si (não sígnico), apresenta um conteúdo que, permanecendo irrecuperável pela linguagem, necessitaria da filosofia para ser testemunhado (cf. Vieira de Carvalho 2009). Aí, a compreensão do texto remeteria não para uma ‘decifração’, como no caso da linguagem, mas,

309

.....
A FORÇA DA ESTRUTURA:
MÚSICA, LINGUAGEM E O
PODER DA EXPRESSÃO
.....

Ângelo Martingo

conquanto se verifica, ainda na performance, para uma *mimesis*, (Vieira de Carvalho, 2009).

Sem prejuízo dessa natureza, é na linguagem que radica o modelo de percepção, aplicável à música atonal, mas testado empiricamente mais amplamente na música tonal, a saber, *A Generative Theory of Tonal Music* (GGTM) (Lerdahl & Jackendoff, 1983), que apresenta a construção de sentido como fruto de operações de segmentação e hierarquização de elementos musicais. É ainda com base na teorização do processamento linguístico (Bever *et al*, 1973; Frazier & Fodor, 1978; Wanner & Maratsos, 1978; Swinney, 1979; Tanenhaus *et al*, 1979; Marcus, 1980) que tal modelo é precisado por Jackendoff (1992), apresentando este um entendimento da geração de emoção (frustração ou realização de expectativas) que pressupõe uma dupla natureza – consciente e inconsciente (automatizada) – do processamento de elementos musicais.

A teoria generativa tem estado na base da investigação empírica da interpretação e da percepção musical, revelando os resultados podem ser essas áreas em variados aspectos compreendidas a partir da representação cognitiva da música, e da manipulação desta, e, desse ponto de vista, serem consideradas, na acepção de Weber (2003: 218), comportamento racionalizado.

Da interiorização da estrutura musical e da racionalidade e racionalização dessa troca entre intérpretes e ouvintes atestam a consistência com que um dado intérprete usa determinados desvios expressivos em *performances* sucessivas da mesma obra (Gabrielson, 1987; Repp, 1992a; Friberg & Batel, 2002), bem como a correspondência entre a magnitude de tais desvios e a importância estrutural do momento do texto musical em que são praticadas (Clarke, 1985, 1988; Gabrielson, 1987; Repp, 1992a), de tal modo, que são passíveis de uma formalização em modelos como aqueles elaborados por Todd (1985, 1989a, 1989b, 1992, 1995) a que significativamente se conforma a prática. Da força dessa estrutura, ou, posto de outro modo, da interiorização desta, seria indicador o facto dos intérpretes repetirem, não obstante de modo residual, o essencial desses desvios quando explicitamente solicitados evitá-los (Repp, 2003).

Não só o gesto expressivo, porém, mas também o gesto físico do intérprete parece contaminado por essa interiorização, verificando-se que, do mesmo modo que os desvios expressivos referidos atrás, a magnitude do gesto tem correspondência na importância estrutural

do local do texto musical onde ocorrem e que, do ponto de vista da percepção, alguns elementos estruturais são inferidos pelos ouvintes a partir da leitura do gesto dos intérpretes (Davidson 1991; 1993; 1999; 2008; Davidson & Dawson, 1995). Assim, quer do ponto de vista da interpretação, quer do ponto de vista da percepção, parece manifesta a interiorização da estrutura musical.

No mesmo sentido apontaria o facto dos ouvintes identificarem menos os desvios expressivos onde são normalmente praticados (Repp, 1992b; 1995; 1998a; 1998b; 2003), e atribuírem maior ou menor tensão de modo consentâneo com a teorização analítica dos mesmos elementos (Krumhansl, 1996; 2003). Para além disso, Martingo (2006; 2007a; 2007b) mostra que a ‘tensão’ e ‘atração’ teorizadas por Lerdahl (2001) são importantes elementos na compreensão dos desvios expressivos dos intérpretes e que aquelas interpretações em que esses elementos correlacionam com os desvios expressivos são melhor avaliadas globalmente pelos ouvintes.

Os relatos de experiências intensas (*peak experiences*), por outro lado, bem como, e sobretudo, o estudo laboratorial de reações físicas, porquanto não dependem estas, nem a sua observação, de uma construção voluntária e racional, tornariam ainda mais evidente força com que emerge a construção cultural que é a música. Assim, e a partir de relatos dos sujeitos, são identificadas reações físicas, involuntárias, e sinestésicas (Gabrielson, 2001, 2006; Gabrielsson & Lindström Wik, 1995, 2000, 2003; Hong, 2006; Lamont, 2009; Sloboda, 1991), demonstrando-se ainda que as reações cutâneas à música partilham com outras fontes de prazer, quer os circuitos neuronais, quer os as substâncias bloqueadoras (naxalona) (Blood & Zatorre, 2001; Goldstein, 1980; Grewe *et al*, 2009; Lowis, 1998, 2002; Menon & Levitin, 2005; Rickard 2004). Não deixam ainda de notar Gabrielson (2001, 2006) e Gabrielsson e Lindström Wik (1995; 2000; 2003) o paralelo entre os seus resultados na análise de auto-relatos e aqueles obtidos por Maslow (1964) no domínio religioso, com base nos quais, aliás, é desenvolvida a investigação dos primeiros – designadamente, está presente nas experiências intensas em ambos os domínios, sem prejuízo de emoções negativas, um sentimento de plenitude e de unidade do ego

Assim, e em resumo, da *musica poetica*, enquanto conjunto de figuras que sustentam uma incipiente análise, aos modelos generativos

aplicados à percepção musical, a teorização da música por referência à linguagem apresenta-se como um campo vasto com incidência não só na compreensão do texto musical, como na compreensão da interpretação e da recepção musical.

Aqui, e sem prejuízo da natureza não-sígnica para que chamava a atenção Adorno, a produção e percepção de desvios expressivos, bem como as preferências musicais por parte de ouvintes musicalmente instruídos, pareceriam indiciar uma um carácter de linguagem na música, conquanto o processamento da informação musical, consciente, ou inconsciente, no que se refere à constituição e consequente realização ou frustração de expectativas, é feita com base numa gramática e conhecimento prévio do idioma. Paralelamente, resultam também evidentes na música as propriedades de um objeto estruturado e estruturante com que Bourdieu (1973) caracteriza os sistemas simbólico. Por tudo isso ganharia propriedade o entendimento das trocas entre intérprete e ouvinte como ‘comunicação musical’.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. 1956 (1993). Music and Language: A Fragment. In *Quasi una Fantasia, Essays on Modern Music*, Theodor W. Adorno (Translated by Rodney Livingstone). London, New York: Verso.
- BEVER, T. G., Garret, M. F. & Hurtig, R. (1973). The interaction of perceptual processes and ambiguous sentences. *Memory and Cognition*, 1: 277-286.
- BLOOD, A. J. & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proc. Natl. Acad. Sci. USA* 98: 11818-11823.
- BOURDIEU, P. 1973 (1989). Sobre o Poder Simbólico. In *O Poder Simbólico*, pp. 7 - 16. Lisboa: Difel.
- CLARKE, E. (1985). Structure and expression in rhythmic performance. In Howell, P., I. Cross & R. West (eds.): *Musical structure and cognition*, pp. 209-36. London: Academic Press,.
- (1988). Generative principles in music performance. In Sloboda, G. (ed.): *Generative Processes in Music*, pp. 1-26. Oxford: Clarendon Press.
- DAVIDSON, J. (1991). The perception of expressive movements in performance. Tese de Doutoramento, Londres: City University.

- (1993). Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21: 103-113.
- (1999). O corpo na interpretação musical. *Revista Música, Psicologia e Educação*, 1: 79-89.
- (2008). Communicating with the body in performance. In Rink, J. (ed.), *Musical Performance: A guide to understanding*, pp. 144-152. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIDSON, J. & Dawson, J. C. (1995). The development of expression in body movement during learning in piano performance. Comunicação à Society for Music Perception and Cognition Conference, Berkely: University of California.
- FRAZIER, L. & Fodor, J. D. (1978). The sausage machine: A new two-stage parsing model. *Cognition*, 6: 291-325.
- FRIBERG, A. & BATEL, G. U. (2002). Structural communication. In Parncutt, R. & G. McPherson (ed.): *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*, pp. 199-218. Oxford: Oxford University Press.
- GABRIELSSON, A. (1987). Once again: the theme from Mozart's Piano Sonata in A major (K. 331). A comparison of five performances. In Gabrielson, A. (ed.): *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm: Publication issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 55: 81-103.
- (2001). Emotions in strong experiences with music. In P.N. Juslin & J.A. Sloboda (eds.): *Music and emotion: Theory and research*, pp. 431-449. Oxford: Oxford University Press.
- (2006). Strong experiences elicited by music - What music? In Locher, P. Martindale, C. & Dorfman, L. (Eds.): *New Directions in Aesthetics, Creativity, and the Arts*, pp. 251-267. NY: Baywood Publishing Company Inc.
- GABRIELSSON, A. & Lindström, S. (1995). Can strong experiences of music have therapeutic implications? In Steinberg, R. (ed.): *Music and the mind machine*, pp. 195-202. Berlin: Springer-Verlag.
- (2000). Strong experiences of and with music. In Greer, David (ed.): *Musiology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, pp.100-8. Oxford: Oxford University Press.
- (2003). Strong experiences related to music: A descriptive system. *Musicae Scientiae*, 7: 157-217.
- GOLDSTEIN, A. (1980). Thrills in response to music and other stimuli. *Physiological Psychology*, 8: 126-129.
- GREWE, O., KOPIEZ, R. & Altenmuller, E. 2009. Chills As an Indicator of Individual Emotional Peaks. *The Neurosciences and MusicIII: Disorders and Plasticity: Ann. N. Y. Acad. Sci.*, 1169: 351-354.

- HONG, S. (2006). Peak experience in music: A case study between listeners and performers. In Baroni, M., Addressi, A. R., Caterina, R. & Costa, M. (Eds.): *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, pp. 1176-1182. Bologna: Alma Matter Studiorum University of Bologna.
- JACKENDOFF, R. (1992). Musical processing and musical affect. In Jones, Mary & Holleran, Susan (Ed.): *Cognitive basis of musical communication*, pp. 51-68. Washington: American Psychological Association.
- KRUMHANSL, K. (1996). A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata K.282: Segmentation, tension, and musical ideas. *Music Perception*, 13: 401-432.
- (2003). Music and affect: Empirical and theoretical contributions from experimental psychology. In Greer, D. (ed.): *Musicology and sister disciplines, Past, present, future*, pp. 88-99. Oxford, Oxford University Press,
- LAMONT, A. (2009). Strong Experiences of Music in University Students. In Louhivuori, J., Eerola, T., Saarikallio, S., Himberg, T. & Eerola, Päivi-Sisko (Eds.): *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*, pp. 250-9. Jyväskylä: ESCOM.
- LERDAHL, F. & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- LERDAHL, F. (2001). *Tonal pitch space*, Oxford, Oxford University Press.
- LOWIS, M. J. (1998). Music and peak experience: an empirical study. *Mankind Quarterly*, 32: 203-225.
- LOWIS, M. J. (2002). Music as a Trigger for Peak experiences among a college staffs population. *Creativity Research Journal*, 14: 351-359.
- MARCUS, M. (1980). *A theory of syntactic recognition for natural language*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MARTINGO, A. (2006). Testing Lerdahl's tonal space theory - Performed expressive deviations and listener's preferences. In Baroni, R., A. Addressi & M. Costa (eds.), *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, pp. 560-561. Bolonha: SMPC/ESCOM.
- (2007a). Making sense out of taste: Listener's preferences of performed tonal music. In Williamon, A. & Coimbra, D. (eds.): *Proceedings of the International Symposium of Performance Science*, pp. 245-250. Porto: Casa da Música.
- (2007b). A racionalidade expressiva: agógica e dinâmica em música tonal. In F. Monteiro & Martingo, A. (eds): *Interpretação Musical - Teoria e Prática*, pp. 133-152. Lisboa: Colibri.
- MASLOW, A. H. (1964). *Religions, Values, and Peak-Experiences*. Columbus, OH: Ohio University Press.

- MCCRELESS, Patrick. 2002. Music and Retic. In Christensen, Thomas (ed.) *Cambridge history of Western Music Theory*, pp. 847-879. Cambridge: Cambridge University Press.
- MENON, V. & LEVITIN, D. J. (2005). The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *NeuroImage*, 28: 175-184.
- MORROW, Mary Sue. 1997. What does instrumental music mean?. In *German music criticism in the late eighteenth century*, pp. 4-18. Oxford: Oxford University Press.
- NARMOUR, E. (1977). *Beyond Schenkerianism*. Chicago: University of Chicago Press.
- REPP, B. (1992a). Diversity and communality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's *Träumerei*. *Journal of the Acoustical Society of America*, 92: 2546-2568.
- (1992b). Probing the cognitive representation of musical time: Structural constraints on the perception of timing perturbations. *Cognition*, 44: 241-280.
- (1995). Detectability of duration and intensity increments in melody tones: A partial connection between music perception and performance. *Perception and Psychophysics*, 57: 1217-1232.
- (1998a). A microcosm of musical expression, I: Quantitative analysis of pianist's timing in the initial measures of Chopin's *Étude in E major*. *Journal of the Acoustical Society of America*, 104: 1085-1100.
- (1998b). Variations on a theme by Chopin: Relations between perception and production of deviations from isochrony in music. *Journal of Experimental Psychology: Human perception and performance*, 24: 791-811.
- (2003). Timing implications of musical structures. In Greer, D. (ed.): *Musicology and sister disciplines, Past, present, future*, pp. 60-70. Oxford: Oxford University Press.
- RICKARD, N. S. (2004). Intense emotional responses to music: a test of the physiological arousal hypothesis. *Psychology of Music*, 32: 371-388.
- SLOBODA, J. A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19: 110-120.
- SWINNEY, D. (1979). Lexical access during sentence comprehension: (Re)consideration of context effects. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 18: 645-659.
- TANENHAUS, M., LEIMAN, J. & SEIDENBERG, M. (1979). Evidence for multiple stages in the processing of ambiguous words in syntactic contexts. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 18: 417-440.

- TODD, N. (1985). A model of expressive timing in tonal Music. *Music Perception*, 3: 33-58.
- (1989a). Computational model of rubato. *Contemporary Music Review*, 3: 69-88.
- (1989b). Towards a cognitive theory of expression: The performance and perception of rubato. *Contemporary Music Review*, 4: 405-416.
- (1992). The dynamics of dynamics: A model of musical expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, 91: 3540-3550.
- (1995). The kinematics of musical expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, 97: 1940-1949.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical – Estudos sobre a dialéctica do iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2009), “A construção do objecto da sociologia da música”, *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, disponível em <http://www.acad-ciencias.pt/>, consultado em 4/3/2010.
- WANNER, E. & Maratsos, M. (1978). An ATN approach to comprehension. In Halle, M., Bresnan, J. & Miller, G. (Eds.): *Linguistic theory and psychological reality*. Cambridge, MA: MIT Press.
- WEBER, M. (2003). *Fundamentos da Sociologia*. Porto: Rés.

LISZTOMANIA – O PODER ATRATIVO DE FRANZ LISZT

Joana Gama
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Introdução

FRANZ LISZT, cujo bicentenário de nascimento se comemorou em 2011, é uma figura controversa na História da Música, já que enquanto para alguns significa um ponto determinante na história do piano e na história do virtuosismo, para outros não passa de um músico de uma exuberância superficial, cujas peças como “Mazeppa” ou “La Campanella” são apenas fogo de artifício. Certo é que durante a sua vida Liszt gozou de uma fama inigualável na História da Música e foi recebido com honras de realeza em vários países. Os seus concertos eram extremamente solicitados e a sua presença provocou fenómenos de histeria nunca antes associados a um músico. O compositor húngaro introduziu ainda importantes modificações na democratização da acessibilidade aos concertos, retirando a música dos salões da realeza e colocando-a nas grandes salas de concertos. Por outro lado, apesar de ser um compositor associado ao Romantismo, no final da sua vida, Franz Liszt aventurou-se por harmonias arrojadas em peças como “Bagatelle sans tonalité” ou “Sursum Corda”, abrindo assim as portas para a dissolução da tonalidade que viria a concretizar-se no século XX. Por estas e por outras razões, Liszt foi um homem que teve um enorme impacto, tornando-se uma figura icónica da Europa

317

.....
LISZTOMANIA – O PODER
ATRATIVO DE FRANZ LISZT
.....

Joana Gama

do século XIX, e cuja música é repertório incontornável na carreira de qualquer pianista.

Este artigo visa essencialmente descrever o fenómeno chamado “Lisztomania” (termo cunhado por Heinrich Heine), recorrendo a exemplos musicais, assim como a imagens, com o propósito de ilustrar com maior amplitude a “imagem” de Franz Liszt.

Breve apontamento biográfico

Franz Liszt nasceu em 1811, na Hungria, e foi um talento pianístico precoce, muito incentivado pelo seu pai (à semelhança do que Leopold Mozart tinha feito com o pequeno Wolfgang Amadeus). Estudou piano e composição em Viena com Carl Czerny e Antonio Salieri. Para que Liszt prosseguisse os estudos pianísticos, a sua família em 1823 rumou a Paris, cidade central no percurso do músico e onde este contactou com as principais figuras da vida cultural. Entre 1835 e 1838, no seguimento do escândalo da sua relação com a Condessa D’Agoult, então casada, ambos se retiraram para a Suíça e Itália, lugares cuja vivência proporcionou ao compositor um forte contacto com a natureza, fator intimamente associado ao seu ciclo de obras para piano “Années de Pèlerinage”. Estes anos de reclusão foram interrompidos de uma forma um pouco abrupta, pela necessidade que Liszt sentiu em ajudar na angariação de fundos para a estátua de Beethoven em Bona que estava em vias de não ser construída. Na verdade, Liszt fez inúmeros concertos de beneficência, já que era extremamente sensível a causas humanitárias. Impulsionado pelos concertos em Bona, Liszt inaugura o mais importante período da sua vida enquanto pianista, que é por vezes denominado como “anos de execução transcendente”, por referência ao seu ciclo para piano “Estudos de Execução Transcendente”. Este período, que dura oito anos, situa-se entre 1839 e 1847, altura em que Liszt dá mais de mil concertos, percorrendo grande parte da Europa, com passagem por Portugal. É durante esta fase que, devido ao imenso sucesso com o público, algo a que nunca antes se tinha assistido, surge o termo “Lisztomania” – um designativo para este epifenómeno de histeria em torno do compositor. Terminada a relação com a Condessa d’Agoult, Franz Liszt envolve-se com a Princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, que o incentiva a aceitar a posição de mestre capela em Weimar em

1847. Liszt só viria a deixar Viena em 1861, já que ao dirigir-se a Roma para casar com a Princesa Sayn-Wittgenstein (casamento que não chega a realizar-se pelo facto de a Princesa não conseguir a anulação do seu primeiro casamento), acaba por decidir ficar lá, procurando o isolamento e refugiando-se no Mosteiro Madonna del Rosario. É aí que alcança as condições propícias para continuar a compor e a tocar em público de forma esporádica, tocando inclusivamente para o Papa. Em 1865, Franz Liszt recebe a tonsura e as ordens menores da Igreja Católica sendo doravante apelidado “Abade Liszt”. Por ser um músico muito solicitado, em 1869, começa a fase da “vida tripartida” (como lhe chamou), já que passava o inverno e a primavera em Budapeste (onde é agraciado com o título de “Conselheiro do Rei” e apontado como presidente da recém-criada Royal Academy of Music de Budapeste), o verão em Weimar (onde dava as suas famosíssimas masterclasses três vezes por semana) e o outono em Roma (períodos de maior reclusão). A 31 de julho de 1886, Liszt viria a falecer, vítima de ataque cardíaco, em Bayreuth, onde ainda assistiu à ópera de Wagner “Tristão e Isolda”.

Lisztomania

A 25 de abril de 1844, Heinrich Heine, poeta, jornalista e crítico literário de origem alemã, usou pela primeira vez o termo “Lisztomania” para descrever o fenómeno de popularidade existente à volta de Franz Liszt. No seu texto, Heine descreve Liszt de uma forma muito rebuscada, bem ao jeito da época romântica:

Aqui está ele, o Átila, o flagelo de Deus de todos os pianos Erard, que tremem ao mínimo rumor da sua aproximação e que começam mais uma vez, sangram e gemem debaixo da sua mão, de forma que a sociedade, na prevenção da crueldade perante os animais, deveria ter pena deles! Aqui está ele, o louco, o belo, o feio, o misterioso, o fatal e ao mesmo tempo, a criança infantil do seu tempo, o anão gigante, o Roland com a espada de honra Húngara [...]. (Heine, 1992: 457).

No mesmo artigo podemos ainda ler:

Quando ouvi falar dos desmaios que aconteceram na Alemanha e especialmente em Berlim quando Liszt se apresentou lá, encolhi os ombros [...] No caso deles, pensei eu, é uma questão do espetáculo pelo espetáculo, independentemente do nome: George Herwegh, Saphir, Franz Liszt, ou Fanny Ellsler. [...] Assim eu vi e assim eu expliquei esta Lisztomania, e observei-a como um sinal das condições políticas não-livres existentes para além do Reno. Contudo, no final de contas, eu estava enganado, e não me apercebi disso até à semana passada, na Casa de Ópera Italiana, onde Liszt deu o seu primeiro concerto, e deu-o perante uma assistência que podemos descrever como a nata da sociedade local. [...] O público perante o qual Liszt tocou sozinho, ou melhor, acompanhado somente pelo seu génio, não era um público germanicamente sentimental nem composto por sentimentalistas berlinenses. E ainda assim, como a sua aparição os afetou de forma convulsiva! Quão estridente foi o aplauso que soou para o cumprimentar! Também voaram buquês para os seus pés. (Heine, 1992: 457).

E por fim:

É estranho, pensei eu, estes Parisienses que viram Napoleão, que teve de ganhar batalha após batalha para chamar a atenção! Agora aclamam o nosso Franz Liszt. E que aclamação! Uma verdadeira insanidade, nunca antes ouvida nos anais do furor! Qual é a razão deste fenómeno? A solução desta questão pertence mais ao domínio da patologia que ao da estética. (Heine, 1992: 458).

Na esteira desta última afirmação, no seu livro *The Virtuoso Liszt*, Dana Andrew Gooley alega que o termo “Lisztomania” usado naquela altura tinha uma conotação muito mais forte que o fenómeno “Beatlemania” que surgiu anos mais tarde, defendendo que naquele tempo, a “Lisztomania” era considerada uma doença altamente contagiosa e capaz de se alastrar pelas grandes massas populares.

Alan Walker, autor de referência nos estudos sobre Liszt, descreve o fenómeno da seguinte forma:

Uma multidão de admiradores reunia-se à sua volta, e as mulheres lutavam pelos seus lenços de seda e luvas de veludo, que desfaziam em pedaços para guardar como recordações. Artistas mais sóbrios como Chopin, Schumann

ou Mendelssohn estavam chocados com estas manifestações vulgares de veneração e gradualmente começaram a desprezá-lo por isso. [...] Com a sua personalidade magnética e um longo cabelo esvoaçante, ele possuía uma imagem em palco extremamente forte. (Walker, 1987: 289).

De facto, à figura esguia e elegante do compositor, acrescia o facto de este ser extremamente expressivo através de gestos e das suas expressões faciais, o que o levou a ser alvo de várias caricaturas publicadas na imprensa da época.

Caricaturas



Fig.1 – Alcide Lorenz, 1842



Fig.2 – Escola Francesa, 1845

Neste primeiro conjunto vemos caricaturas que datam do auge da carreira de Liszt enquanto concertista. Datadas entre 1842 e 1845, enquanto a primeira é uma sátira ao facto de Liszt, por vezes, tocar com o sabre à cintura, como símbolo da sua naturalidade húngara (na sua incursão à Hungria em 1840, foi-lhe oferecido o “Sabre de Honra”), a segunda mostra um Liszt extremamente esguio, com o seu longo cabelo e uma torrente de notas a jorrar do piano.



Fig.5 - Leslie Ward "Spy", 1886

Estas duas caricaturas datam do ano da morte de Liszt, 1886. Enquanto na primeira há uma espécie de sumário da vida de Liszt: o virtuosismo pianístico (expresso nas oitos mãos e no piano que se está a desfazer), o sabre e a auréola (não esqueçamos que no final da vida, Liszt era apelidado de "Abade Liszt"), na segunda, publicada na revista "Vanity Fair", temos representado um Liszt plácido e elegante.

Fogo de artifício *versus* reclusão

O estilo exuberante de Liszt ao piano está documentado não apenas em caricaturas, mas também através de várias referências na imprensa da época. Gooley diz-nos acerca de Liszt:

Ele desenvolveu uma coreografia performativa totalmente nova acentuando a ação vertical no teclado. A violência inerente a esta abordagem do teclado foi reconhecida por jornalistas contemporâneos que frequentemente recorriam ao imaginário predatório para a descrever. Quanto Liszt apareceu em palco em Königsberg, um repórter local escreveu que ele atirou o seu lenço para o chão e que sem demora “atacou as teclas como se fosse um abutre” (Gooley, 2004: 106).

A autora refere ainda que um crítico de Leipzig, que não gostava das performances de Liszt, escreveu que “[...] o seu poder é essencialmente um demónio destrutivo e selvagem que assume uma forma Mefistofélica.” (Gooley, 2004: 107)

A causa deste tipo de comentários não terá sido apenas a aparência de Liszt ao piano mas também o teor de algumas das suas obras com cariz demoníaco, como a “Dança macabra”, a “Sonata Dante” ou a “Valsa Mefisto nº1”, esta última escrita entre 1959 e 1962 e baseada na obra “Fausto” de Nikolaus Lenau. Apesar desta faceta mefistofélica, tal como Fausto, Liszt estava ciente da sua dupla natureza. Segundo Bauer:

Liszt estava constantemente dividido entre o desejo de solidão e a sua incapacidade de viver muito tempo sem a distração e adulação que facilmente tinha ganho do público. Ele era vítima de uma batalha infundável entre a sua óbvia necessidade de estímulo espiritual e a ânsia insaciável da sua natureza física (Bauer, 1936: 311, 312).

Liszt na Sétima Arte

No seguimento desta ideia de ânsia insaciável da natureza física de Liszt, torna-se pertinente referir que *Lisztomania* é também o título do filme de Ken Russell, estreado em 1975. Neste filme provocatório e cheio de

conotações sexuais, Liszt é interpretado por Roger Daltrey, vocalista dos The Who, adaptando-se a imagem do compositor à iconografia de uma estrela pop. Apesar de controverso e eventualmente chocante para os admiradores de Liszt mais púdicos, este filme é de louvar pela ideia de uma certa “atualização” da imagem de Liszt. As imagens que se seguem mostram, num estilo muito *kitsch*, Liszt em público (numa sala de concertos) e em privado (no quarto).



Fig.6 – Fotograma do filme *Lisztomania* (1975)



Fig.6.1 – Fotograma do filme *Lisztomania* (1975)

Seguem-se imagens do filme *Song Without End – The Story of Franz Liszt*, um filme de época, portanto bem mais conservador que o filme anterior, da autoria de Charles Vidor e George Cukor. Neste filme, estreado em 1960, Dirk Bogarde faz o papel de Liszt, que aqui assume uma postura bem mais sóbria que no filme *Lisztomania*. Estas imagens mostram Liszt a saudar o público de uma forma exuberante, numa sala de espetáculos completamente cheia de gente.



Fig.7 – Fotograma do filme *Song Without End – The Story of Franz Liszt* (1960)



Fig.7.1 – Fotograma do filme *Song Without End – The Story of Franz Liszt* (1960)

Nas cenas do filme *Song Without End* acima referidas, há dois aspetos a salientar. Por um lado, quando Liszt entra na sala e agradece, segue-se o ato que, segundo documentação da época, era prática comum do compositor: ele atira as luvas para o chão (algo que também aparece no filme *Lisztomania*). Em segundo lugar, note-se que esta cena se situa no ano de 1836, quando Liszt, exilado na Suíça com a Condessa d'Agoult, volta a Paris para defender a sua reputação, já que Thalberg estava a ter um enorme sucesso junto do público. Assim, Liszt, que tinha estado afastado dos palcos, volta a Paris, para fazer vários concertos a solo e, em 1837, os dois chegam inclusivamente a disputar um duelo musical que ficou documentado por Jules Janin no *Journal des débats*, de 3 de abril 1837, da seguinte forma:

Liszt nunca esteve tão controlado, tão concentrado, tão enérgico, tão apaixonado; Thalberg nunca cantou com tanto entusiasmo e doçura. Cada um deles agiu prudentemente ao manterem-se dentro do seu domínio harmónico, mas cada um deles usou todos os seus recursos. Foi um concurso admirável. O mais profundo silêncio desceu sobre a nobre arena e no final Liszt e Thalberg foram ambos proclamados vencedores por esta brilhante e inteligente assembleia. [...] Dois vencedores e nenhum derrotado: é apropriado afirmar tal como o poeta: ET ADHUC SUB JUDICE LIS EST. (Bomberger, 1991: 200).

Os anos da virtuosidade

Foi durante os anos que se seguiram que Liszt embarcou numa carreira de pianista nunca antes vista, introduzindo importantes inovações no ato de tocar em público. É-lhe atribuída a autoria, juntamente com

Frederick Beale (Walker, Lachmund, 1995: 328), do termo “recital”, algo que a partir de 1840, mais precisamente a 9 de junho de 1840, em Londres, passou a designar apresentações públicas de um solista, algo raro naqueles dias. Para além de autor do referido termo, que ficou para a posteridade, Liszt foi também dos primeiros músicos a fazer recitais completos sem partitura e a tocar um extenso repertório, desde Bach e Scarlatti, passando por Beethoven, Weber, Schubert, Chopin e, claro, as suas próprias composições. Ao ser responsável pela posição do piano no palco que vemos nos dias de hoje, não é exagerado dizer que Liszt teve um papel preponderante na história da performance pianística.

Durante estes anos de ouro, os “anos de execução transcendente”, Liszt deu recitais em muitos países (tal como já foi referido anteriormente) numa altura em que os transportes ferroviários ainda não estavam muito desenvolvidos. Assim, Liszt fazia longas viagens de carruagem, tocando por vezes em sítios diferentes no mesmo dia. Pelos vários países por onde foi passando, Liszt foi muito bem acolhido, recebendo inclusivamente várias condecorações. Na Turquia, o Sultão Abdul-Medjid Khan presenteou-o com a Ordem de Nichan-Iftikar e na Bélgica, o rei agraciou-o com a Ordem do Leão da Bélgica (Walker, 1996: 550). Foi por ocasião da sua *tournée* à Península Ibéria, que ocorreu entre o final de 1844 e os primeiros meses de 1845, que Liszt recebeu a Ordem de Carlos II, pela Rainha Isabel, em novembro de 1844, e a Ordem de Cristo pela Rainha D. Maria II, em janeiro de 1845. Durante a sua estadia em Lisboa, que ocorreu entre 15 de janeiro e 25 de fevereiro, Liszt fez inúmeros concertos, nomeadamente cinco para o seu próprio benefício no Teatro São Carlos, vários de beneficência e pelo menos três concertos privados: um para o rei no Palácio da Ajuda, outro na residência da Calçada da Estrela do então ministro Costa Cabral e um outro concerto numa festa privada oferecida pelo Visconde do Cartaxo, D. Luís Teixeira de Sampaio (Stevenson, 1979: 508). Uma das peças mais tocadas por Liszt, tendo-a interpretado inclusivamente em Madrid e em Lisboa, é a obra “Grand Galop Chromatique” (1838-40), uma obra extremamente exigente em termos pianísticos, e muito vistosa e cativante para o público.



Fig.8 - Liszt: Grand galop chromatique, S. 219 (excerto da partitura)

Conclusão

O propósito deste artigo foi descrever o fenômeno *Lisztomania*, no sentido de divulgar o impacto que Franz Liszt obteve durante a sua vida, e de como foi um homem extremamente influente, muito para além da importância que era normalmente concedida aos músicos. Conhecido nos nossos dias essencialmente através do vasto repertório pianístico que compôs, o contributo de Liszt na divulgação musical (ao escrever vários artigos na imprensa da época), o seu empenho no desenvolvimento dos modelos de pianos existentes (que exigiam mais robustez para o tipo de repertório que Liszt compunha) ou a forma como incorporou outras formas de arte nas suas peças (ao incluir excertos de poemas em epígrafes das suas peças ou ao fazer referência a pinturas ou esculturas nos títulos das suas obras) abriu caminhos essenciais na História da Música Ocidental e, desta forma, deve ser constantemente lembrado no meio académico.

Nota Bene:

Todas as traduções são da autoria da autora deste artigo.

Imagens

Fig.1 Publicada inicialmente no *Miroir Drolatique*, a 8 de Julho de 1842.

Fig.2 Website: <http://www.myartprints.co.uk/a/french-school/caricature-depicting-fran.html>. Acesso em 10 de março de 2011.

Fig.3 Publicada inicialmente no *Borsszem Jankó*, a 6 de Abril de 1873. Website: <http://www.cph.rcm.ac.uk/Tour/Pages/Liszt.htm>. Acesso em 10 de março de 2011.

Fig.4 Publicada inicialmente em *La Vie Parisienne*, a 3 de Abril de 1886.

Fig.5 Publicada inicialmente na *Vanity Fair*, a 15 de Maio de 1886.

Referências Bibliográficas

- BAUER, M. (1936). The Literary Liszt. *The Musical Quaterly*, 22 (3), 295-313.
- BREWERTON, E. (1926). Reflections on Liszt. *The Musical Times*, 67 (995). 17-21.
- BOMBERGER, D. (1991). The Thalberg Effect: Playing the violin on the Piano. *The Musical Quaterly*, 75 (2), 198-208.
- BEKKER, P. (1936). Liszt and His Critics. *The Musical Quaterly*, 22 (3). 277-283.
- HEINE, H., Sonneck, O. G., Martens, F. H. (1922). Heinrich Heine's Musical Feuilletons [Concluded]. *The Musical Quarterly*, 8(3), 435-468.
- REICH, J. & CUNNINGHAM, L. (2009). *Culture & Values – A survey of the humanities*, Volume II. Boston: Wadsworth.
- RUSSELL, K. (1975). *Lisztomania*. (filme)
- STEVENSON, R. (1979). Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-45. *The Musical Quaterly*, 65 (4). 493-512.
- VIDOR, C. & CUKOR, G. (1960). *Song Without End – The Story of Franz Liszt*. (filme)
- VIANNA DA MOTTA, J. (ed.) (1928). *Grand galop chromatique*. (partitura). Leipzig: Breitkop & Härtel.
- WALKER, A. (1987). *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1996) *Franz Liszt: The final years, 1861-1886*. Ithaca: Cornell University Press.
- WALKER, A. (ed.) (1995). *Living With Liszt: From the Diary of Carl Lachmund and American Pupil of Liszt 1882-1884*. Hillsdale: Pedragon Press.

REPUBLICANISMO E A ATIVIDADE MUSICAL AMADORA EM PORTUGAL NA SEGUNDA DÉCADA DO SÉCULO XX – O CASO DA TUNA SOUSELENSE

Rui Filipe Duarte Marques
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Introdução

O ANO DE 2010 FOI MARCADO PELAS COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO DA REPÚBLICA PORTUGUESA. Neste âmbito, foi divulgado um conjunto de estudos com enfoques em diversas vertentes da sociedade na época da Primeira República (1910-1926). Todavia, houve um setor da sociedade que, apesar de ter fortes laços com o ideário republicano, não foi contemplado: as sociedades musicais criadas em torno de orfeões, filarmónicas e tunas. O presente estudo pretende dar um contributo para o conhecimento da prática musical amadora que, com o advento da República em Portugal, emergiu no seio de coletividades. A pesquisa e análise bibliográfica e arquivística, assim como o trabalho de campo desenvolvido junto da Tuna Souselense desde o início de 2011, permitem, numa primeira análise, o levantamento de questões que podem vir a contribuir para o conhecimento de uma realidade complexa, que decorre de uma constante relação entre as práticas musicais das tunas e fatores sociais e culturais de diversas ordens. Do nosso ponto de vista, importa correlacionar a prática musical amadora em Portugal, em particular aquela desenvolvida pelas tunas, com o alastramento do ideário republicano e a emergência do associativismo junto de camadas populares e compreender as razões que conduziram à sua

331

REPUBLICANISMO E A
ATIVIDADE MUSICAL
AMADORA EM PORTUGAL
NA SEGUNDA DÉCADA DO
SÉCULO XX – O CASO DA
TUNA SOUSELENSE

Rui Filipe Duarte Marques

formação, os compromissos com o ideário da Primeira República e a sua implantação na vida cultural local.

A Utopia da “Regeneração pela Arte”: o papel das tunas no quadro do associativismo cultural português (sécs. XIX-XX)

Surgidas em Portugal, a partir do final do século XIX, geralmente associadas a clubes, associações recreativas, culturais, sociais e profissionais, as tunas conquistaram centralidade na vida musical em meios rurais e urbanos, com agrupamentos instrumentais compostos essencialmente por instrumentos de cordas dedilhadas. Formadas maioritariamente por homens, nem sempre com a escolaridade mínima, estas associações de indivíduos decorrem da conjugação de interesses, da definição de um programa mobilizador da coletividade, de objetivos comuns. Ou seja, a prática musical nas tunas constituiu sempre um espaço privilegiado de sociabilidades, de construção de projetos e desenho de utopias com um dinamismo e plasticidade exemplar evidenciado nos eventos, repertórios, instrumentos musicais e, inclusive, no perfil dos seus elementos. Trata-se, por essa razão, de um contexto privilegiado para a compreensão da experiência e oportunidades criadas pela *performance* musical, enquanto tempo-oficina onde se constroem teias de significações, se negociam lugares e se experimentam novas ordens sociais (Frith, 1996: 111-125). Relativamente aos compromissos sociais, as tunas permitiram suprir a carência de atividades culturais e recreativas de comunidades locais criando espaços públicos, inseridos na lógica do associativismo cultural, que conduziram à criação de teatros, bibliotecas, escolas e outras atividades recreativas e culturais. Segundo o economista José Carvalho Ferreira, o associativismo promoveu uma “aprendizagem social e cultural conducente à emancipação individual e colectiva”. (Ferreira, 2009: 5). No que se refere ao compromisso político, é patente o vínculo ao ideário republicano.

A música e o ideário republicano (1880-1910)

A proximidade entre as associações constituídas em torno das práticas musicais das tunas e o ideário republicano é observável na sua estrutura organizativa. As tunas são sociedades civis reunidas com o propósito

da prática musical, dotadas de direções eleitas pelos sócios, sedes próprias, programas de ação, bandeiras e hinos. Ou seja: são modelos de organizações sociais participadas com capacidade de decidir do seu futuro e de construir os seus ícones identitários. São, de facto, exemplos da sociedade cívica que o republicanismo vinha a advogar.

Segundo os dados atualmente disponíveis, podemos situar a fundação das primeiras tunas em Portugal nas últimas décadas do século XIX e a sua difusão espacial a partir dos primeiros anos do século XX. Há, por isso, uma correspondência temporal entre o surgimento de agrupamentos musicais designados por “tunas” e o apelo de intelectuais republicanos como Teófilo Braga à mobilização dos indivíduos na construção de “uma era nova”. A essa coincidência temporal acresce o desenvolvimento de uma consciência cívica propiciada pelo desiderato republicano de regeneração (e moralização) da democracia liberal, a qual encontrou na utopia da regeneração pela Arte uma oportunidade de mobilização da sociedade em torno das práticas musicais. É no seguimento desta *revivescência nacional pela república* (Braga, 1983: 164) que importa observar as tunas enquanto espaços de intervenção cívica. A mobilização social em torno das práticas musicais amadoras, como as da tuna, entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX, entendida no contexto da difusão do ideário republicano, concretiza-se na década que medeia entre as comemorações do Centenário de Camões e o *Ultimatum* britânico (1880 e 1890, respetivamente), emergindo na sociedade portuguesa um movimento social e, com ele, o esboço de uma consciência nacional. Neste contexto, a arte, que durante anos servira o propósito de distrair ou, quando muito, instruir, é assumida pelos intelectuais e políticos portugueses enquanto elemento potenciador de uma missão mais solene: a de dar expressão à nação (Ramos, 2008: 69). Ao facto de a fundação e disseminação deste tipo de grupos musicais se verificar num importante momento de mudança social e política, que culminará com a implantação da República, em 1910, não deverá ser alheia a capacidade mobilizadora da música. Na verdade, como sublinha Thomas Turino (2008: 2), a música é um elemento preponderante para a construção de identidades sociais, representa uma componente central na relação entre os indivíduos e na formação de grupos sociais, movimentos políticos e outros aspetos fundamentais da vida social.

Debatendo os estímulos regeneradores proporcionados pelas comemorações do Centenário de Camões, Teófilo Braga (1983:165) defende que “antes da actividade intelectual, tão difícil de conseguir, é preciso o estímulo emocional da vibração artística”. O mesmo autor, reconhecendo a importância da iniciativa individual, define as associações populares como o “núcleo de resistência do individualismo contra o Estado” (*ibidem*). As Tunas cumpriram esse desígnio.

No caso português, as associações criadas no espírito da cultura republicana perseguiram dois objetivos diferentes, mas complementares: constituíram um fator de segurança para corporações profissionais e comunidades locais, ao mesmo tempo que confessavam o objetivo de converter os indivíduos, e sobretudo o povo, numa parte digna e plena da humanidade. Perante a sociedade das elites, havia uma sociedade das associações para o povo, não menos respeitável ou menos patriota (Ramos, 1998:78-79).

Mas foi com a implantação da República em Portugal, em 1910, que o movimento associativo em torno da música, como já se afirmou, encontrou um espaço privilegiado em orfeões, filarmónicas e tunas. Estudos recentes, no âmbito da etnomusicologia e da musicologia histórica, reconhecem, nesse momento histórico complexo e controverso do processo de formação da democracia portuguesa, um período propício ao desenvolvimento do movimento associativo em torno da música. As relações entre a música e o republicanismo têm sido abordadas, quer no âmbito do estudo da eclosão das sociedades de concerto (Nery, 2010), quer no âmbito do movimento orfeónico em Portugal (Pestana, 2008).

Estudo de caso: a Tuna Souselense



Figura 1 – Primeira formação da Tuna Souselense, 1910

Machado Lopes, atual elemento da Tuna Souselense, referindo-se ao surgimento deste agrupamento musical, afirmou:

(...) eis que nasce a Tuna Souselense – 16 de Outubro de 1910. Curioso: 11 dias depois da notícia da proclamação da República, notícia trazida pelo telégrafo do comboio, em nome do Povo. Momentos agitados, indecisos, mas anunciadores de tempos novos, da liberdade (palavra mágica em breve esquecida). Daí, porventura, este impulso de juntar tocadores, de trazer a Souselas a tradição do fado e das guitarradas da vizinha Coimbra, a magia das cordas dedilhadas e friccionadas (Lopes, 2010: 41).

É neste contexto que surge a Tuna Souselense. Um tempo de generalizada euforia, numa vaga de mudança política e social que terá mobilizado a população para a ação um pouco por todo o país. Na sua formação, contaria com um conjunto de cerca de 20 homens, com idades compreendidas entre os 15 e os 60 anos. Na sua constituição instrumental, destacam-se instrumentos de corda como o bandolim, a

viola, a viola baixo, o violino ou o violoncelo, a par da flauta transversal e o clarinete. A existência de laços familiares entre os elementos seria uma constante. Nos primeiros anos de atividade, o grupo foi composto apenas por homens, todavia, por detrás da instituição, podemos des-cortinar, na sombra, a presença de mulheres.

De facto, ao longo do trabalho de campo desenvolvido junto de ex-elementos da Tuna Souselense, tornou-se perceptível a existência de papéis diferenciados e diferenciadores de género: os homens tocavam instrumentos, reuniam-se para ensaios e subiam ao palco para levar a cabo as *performances* musicais; por sua vez, as mulheres preparavam os espaços destinados às atuações do grupo, confeccionavam e reparavam as fardas dos músicos e providenciavam a alimentação para os grupos convidados. Admite-se, portanto, que a participação da mulher na atividade da Tuna representasse uma extensão do seu papel essencialmente doméstico.

A reprodução deste modelo de diferenciação social, segundo papéis de género, efetivou-se através do processo de aprendizagem: o conjunto dos “aprendizes”, aos quais era facultada formação musical para, posteriormente, integrarem o grupo, incluía apenas rapazes.

A análise do panorama português ao nível educativo durante o século XX poderá fornecer informações interessantes para a compreensão deste fenómeno. O regime de coeducação dos sexos ou ensino misto introduzido pela Primeira República teve uma duração efémera, dado ter sido revogado já no período do Estado Novo (1933-1974), não conseguindo, portanto, impor-se à ideologia conservadora dominante da época, que apontou quase sempre para um regime de separação de sexos. As clivagens mais relevantes prendem-se com o “papel social” das mulheres e com questões de moralidade (Nóvoa, 2005: 75).

A avaliar pelos registos fotográficos existentes, pela subscrição dos estatutos originais da Tuna Souselense e o testemunho de elementos que integraram a tuna, a participação na atividade das associações musicais, entendidas como exercício da cidadania conducente à elevação moral e intelectual dos indivíduos, estaria associada predominantemente ao género masculino. Também o republicanismo seria, assumidamente, uma qualidade masculina, uma moral de virilidade enraizada no pensamento da sociedade da época. Afonso Costa explicava o seu republicanismo “pelo modo como o exagerado culto da honra e da

honestidade por parte do pai o habituara ao exercício das virtudes viris (em contrapartida, a mãe era um ente angélico, católica, doméstica, muito amável, mas não republicana)” (Ramos 2008:111). Para António Costa, um dos elementos da Tuna entrevistado neste estudo, nesse tempo “era um pecado haver mulheres misturadas com homens”.

Souselas é uma freguesia do Concelho de Coimbra, com uma área geográfica de cerca de 16 Km² que conta atualmente com uma população de aproximadamente 3100 habitantes. No plano económico da freguesia destaca-se a produção de cimento. Nos últimos anos, a questão da co-incineração tornou Souselas conhecida a nível nacional e internacional.



Figura 2 – Situação geográfica da Freguesia de Souselas, no Concelho de Coimbra

A análise dos dados fornecidos pelo Recenseamento de 1911 (*Censo da População de Portugal*, Ministério das Finanças, 1911) permite ilustrar a situação demográfica da freguesia de Souselas, que contaria nesta altura com uma população total de 1290 habitantes, dos quais cerca de 89% seriam analfabetos. Interessa aqui divulgar um facto interessante: de acordo com testemunhos recolhidos, uma parte significativa dos

elementos da primeira formação da tuna seria analfabeta. Apesar disso, e graças ao papel formativo desempenhado pela Tuna Souselense, estes elementos teriam conhecimentos de leitura musical. Também aqui se manifesta a importância do papel da música no propósito da elevação pessoal através da ilustração, tão caro à ideia de progresso, também difundida pelo movimento republicano desde o final do século XIX.



Figura 3 - Pormenor de um caderno de pautas de um elemento da Tuna Souselense

Na sua maioria, os elementos da Tuna Souselense teriam frequentado a instrução primária, exercendo profissões relacionadas com a atividade ferroviária, a agricultura ou a construção civil. Sem meios próprios que permitissem a criação de uma sede, reuniam-se em espaços diversificados: em fábricas e armazéns, nas casas dos próprios músicos ou de famílias abastadas que, desta forma, protagonizavam o papel de mecenas da atividade musical popular.

Entre as figuras de relevo da vila de Souselas destaca-se Alberto Álvaro Dias Pereira,^[1] deputado no período da Primeira República e Governador Civil de Braga (1919), referido como um influente apoiante da Tuna Souselense. Para além de significativos apoios monetários para as atividades do grupo (organização de eventos e aquisição de instrumentos musicais, por exemplo), terá cedido um terreno para a construção de uma sede para a Tuna Souselense.

Todavia, a tão desejada sede, prevista nos estatutos originais da Tuna, não chegou a ser construída. Nos anos 30 do século XX, Souselas assiste à cisão do grupo. A saída de um conjunto de elementos da Tuna, com vista à criação de uma orquestra Jazz, denominada “Os Modestos”, conduz a um esmorecimento da atividade musical da Tuna Souselense. Num gesto de reação, os elementos da Tuna fundam um novo grupo, o *Jazz Danúbio Azul*. Trata-se de um grupo que, a par dos instrumentos da tuna, incorpora uma bateria e instrumentos de sopro, importados da vizinha Filarmónica Pampilhosense. Com um repertório ligeiro, que incluía frequentemente os êxitos da rádio e do teatro de revista, o *Jazz Danúbio Azul* inicia atividade profissional em hotéis da região centro. As verbas conseguidas com as suas atuações destinavam-se à manutenção da Tuna Souselense, o grupo de origem.

¹ Nasceu em 1891, em Souselas. Concluiu o curso de Filosofia e de Matemática na Universidade de Coimbra, em 1912. Em Lisboa, fez, depois, o curso do magistério secundário no Curso Superior de Letras. Foi professor do liceu José Falcão em Coimbra e professor na Escola Industrial Avelar Brotero e na escola Normal Superior da Universidade de Coimbra e ainda no Instituto Industrial e Comercial de Coimbra. Foi militante do PRP/PD, governador civil de Braga após a monarquia do Norte. Em 1936, foi afastado da carreira docente por ter participado num jantar de homenagem a Cunha Leal. Morreu em 1984 em Alpiarça (Marques, 2000: 338-9).



Figura 4 – Frontispício dos Estatutos originais da Tuna Souselense (1939)

Da análise dos estatutos da Tuna Souselense pode inferir-se que a mesma se constituiu para dar cumprimento a um conjunto de objetivos que se prendem com a promoção social e educativa dos seus sócios, do mutualismo e de sociabilidades em torno do culto do lazer. De facto, os estatutos espelham o “alcance solidário” (Lopes, 2010: 41) que a associação, em torno das práticas musicais, pretendia alcançar. Neles estão patentes os objetivos de “(...) proporcionar todos os divertimentos permitidos por lei que possam contribuir para a amizade recíproca e para o desenvolvimento das faculdades intelectuais, físicas e morais”, “(...) organizar cursos de instrução primária, artísticos e profissionais, conferencias e uma biblioteca com sala de leitura” e “(...) prestar assistência clínica e farmacêutica, particularmente aos sócios reconhecidos como pobres”.

Da leitura dos referidos estatutos é possível inferir ainda que, na sua origem, mesmo antes da constituição da Tuna, o principal objetivo seria possibilitar a convergência de esforços para a constituição de uma associação de natureza cívica e recreativa. De facto, surge, como primeiro propósito, a organização de um “agrupamento musical”, que poderia constituir uma tuna, uma orquestra, uma banda filarmónica ou um orfeão. O mais importante para esses fundadores seria a constituição de um grupo com o propósito da prática musical, composto pelos sócios que para isso possuísem “as necessárias aptidões”. Esse grupo seria a alavanca para ações educativas, para o incremento de práticas mutualistas e para a mobilização de cada um em particular nos objetivos da associação.

À maneira de uma “religião sem Deus” (Ramos,1998: 496), e em linha com as práticas republicanas, também a Tuna Souselense cria os seus emblemas, entre os quais o *Hino da Tuna Souselense* (composto por Manuel José Pessoa Eliseu) e a bandeira da Tuna (António das Neves Eliseu).



Figura 5 - Pauta do *Hino da Tuna Souselense* (parte de viola)

De acordo com os estatutos da Tuna, a admissão dos sócios da coletividade estaria dependente do seu “bom conceito moral e civil”. Uma vez admitidos, deveriam “concorrer, por todos os meios ao seu alcance, para o engrandecimento e prestígio da Sociedade”. Também aqui o *modus operandi* da Tuna Souselense encontra paralelismo com os ideais de cidadania e regeneração social difundidos à época pelo republicanismo.



Figuras 6 e 7 – Bandeira da Tuna Souselense (1910)

Em síntese...

A prática musical constitui, no quadro do associativismo cultural, um lugar de centralidade. A música está no cerne da ação coletiva, sendo encarada como uma atividade potenciadora de novas aprendizagens, de novas sociabilidades, da oportunidade de democratização, do encontro com as artes e do desenvolvimento de uma nova consciência cívica. Num quadro de euforia e de profundas alterações na vida social e política resultantes da implantação da República em Portugal, a população de Souselas reconheceu, na prática musical, um espaço de oportunidade de regeneração cívica e cultural, constituindo a Tuna Souselense um espaço de sociabilidade e desenvolvimento para indivíduos de estratos sociais menos favorecidos, a maioria dos quais sem qualquer acesso à escolaridade mínima, propiciando-lhes contactos e reconhecimento de públicos fora do círculo de Souselas, motivando-os para a construção de um projeto coletivo e promissor.

No decurso dos seus 100 anos de existência, a Tuna desempenhou, simultaneamente, o papel de motor e reflexo de uma atividade social dinâmica, na qual as práticas musicais desempenharam um papel preponderante.

Referências Bibliográficas

- BRAGA, Teófilo (1983). *História das Ideias Republicanas em Portugal*. Lisboa: Vega.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, Dir. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Volume IV). Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates.
- FERREIRA, José Maria Carvalho (2009). *Associativismo, terceiro sector e desenvolvimento local sustentável*. In *Textos do 5.º Colóquio Ibérico de Cooperativismo e Economia Social*. Santarém: INSCOOP
- FRITH, Simon (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- LOPES, Machado & LOPES, Noémia (2010). *Monografia da Tuna Souselense*. Souselas: Tuna Souselense.
- MARQUES, A.H. Oliveira (2000). *Parlamentares e Ministros da 1ª República (1910-1926)*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- Ministério das Finanças – Direcção Geral da Estatística (1913). *Censo da População de Portugal – no 1.º de Dezembro de 1911*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- NERY, Rui Vieira (2010). *República das Artes* (9 volumes). Jornal de Notícias/ Diário de Notícias.
- PESTANA, Maria do Rosário (2011). 'De anjos a mulheres': O coro feminino 'Pequenas Cantoras do Postigo do Sol'. *Um estudo de caso. Faces de Eva*. 8/Maio.
- NÓVOA, António (2005). *Evidentemente – Histórias da Educação*. Alfragide: Edições Asa.
- RAMOS, Rui (1998). *A Segunda Fundação (1890-1926)*. In *História de Portugal*, (dir. José Mattoso), vol. VI. Lisboa: Editorial Estampa.
- RAMOS, Rui (2003). *A Ciência do povo e as origens do estado cultural*. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas (ed.), *Vozes do Povo – A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 25-35.
- TURINO, Thomas (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

GUERRA COLONIAL: PAUTAS IDENTITÁRIAS NO CANTO E CONTRACANTO PORTUGUÊS^[1]

Luciana Moreira Silva e Mónica da Silva

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

TODO O IMAGINÁRIO BÉLICO DA HISTÓRIA DO SÉCULO XX, e portanto também o português, está envolvido em sons que trazem à memória passados fragmentados, espaços e temporalidades específicas de determinadas gerações que, posteriormente, serão apropriadas pelas gerações seguintes. A conjugação de sons e silêncios, contextualizada conceptualmente, e posteriormente disseminada no espaço físico e geracional, é um fenómeno rico para a análise das construções da memória e da pós-memória de um acontecimento. Assim, as representações da Guerra Colonial Portuguesa estão associadas a produções ou adaptações musicais que podem aflorar alguns tópicos de reflexão relativos à construção e transmissão da memória e da pós-memória coletivas desse período da história portuguesa. De acordo com Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, referindo-se à recolha do material musical a que aqui nos reportamos, é possível encontrar “nestas canções e cancioneiros, que nasceram no

345

GUERRA COLONIAL: PAUTAS
IDENTITÁRIAS NO CANTO E
CONTRACANTO PORTUGUÊS

Luciana Moreira Silva e
Mónica da Silva

¹ A recolha dos dados utilizados neste artigo deriva de dois projetos desenvolvidos no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, financiados pela FCT e coordenados por Margarida Calafate Ribeiro e por Roberto Vecchi: Os filhos da Guerra Colonial: pós-memória e representações e Poesia da Guerra Colonial: uma antologia do “eu” estilhaçado. O primeiro pretende refletir sobre os pressupostos da Guerra Colonial a partir da pós-memória, confluindo os testemunhos privados com as representações públicas. No segundo, o género central foi a poesia, mas abarcou também o espaço poético da canção, campo que pretendemos abordar neste trabalho.

âmago da Guerra Colonial, uma vasta dimensão cultural, que projecta a memória poética no âmbito dos quadros sociais da memória colectiva” (Ribeiro; Vecchi, 2011: 577). Assim, a produção musical sobre esta guerra torna-se um ponto incontornável na compreensão das memórias públicas do Portugal do século XX, mas também na compreensão da transmissão dessa mesma memória. Importa ainda salientar o papel da música como um arquivo dos dois discursos distintos que se podiam ler na época em que decorria o conflito, nas ex-colónias. Segundo Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta” (Foucault, 1999: 10). No que concerne à música de referência na Guerra Colonial são, por um lado, os sinais do discurso do poder dominante, legitimando o conflito e a colonização, numa tentativa de manutenção do ideário do império português e, por outro, um contradiscurso, de luta contra a guerra e a ditadura, que assumia um grito cada vez mais forte, ultrapassando as fronteiras da então metrópole, chegando quer à Europa quer àqueles que viviam a Guerra Colonial de perto, em África. Em 1961, quando tem início a Guerra Colonial, a música acompanhava um Portugal que estava há mais de 30 anos debaixo de um regime político ditatorial, de ideologia colonialista, sendo as suas políticas ultramarinas inquestionáveis e, para muitos, um motivo de orgulho nacional. Se pensarmos nos instrumentos de propagação e controlo usados pelo Estado Novo, facilmente percebemos a importância da música enquanto discurso produtor e reproduzidor de ideologias. Os Hinos da Mocidade Portuguesa e da Mocidade Portuguesa Feminina são exemplos claros do simbolismo destas composições poéticas enquanto instrumento de perpetuação da ordem e da devoção à nação. O Hino teve particular importância no início da Guerra Colonial como tradução do pensamento colonial e fascista, de um legado heroico proferido pelo regime Salazarista na defesa dos valores da pátria, do Minho a Timor. Recuperando o ideal de herói, num discurso laudatório ao patriotismo e à glória do soldado português, Santos Braga escreveu, no início da década de 60, um Hino que ainda hoje se revela assombroso. O hino “Angola é nossa”^[2] enfatiza um sentimento de orgulho na missão colonialista, bem como a repulsa

² Interpretado em 1961 pelo Coro e Orquestra da FNAT, dirigido por Duarte Pestana. <http://blog.comunidades.net/angchimbarr71/> (consultado a 01 de setembro de 2011).

de todas as infidelidades que atentavam contra *a nossa grei*, como é referido no hino (*Ó povo heróico português / Num esforço estóico outra vez / Tens de lutar, vencer, esmagar a vil traição!*). No início da Guerra Colonial esta melodia hipnótica acompanhava as tropas portuguesas que desfilavam ao ritmo compassado da música, intensificando sentimentos de coragem, glória e orgulho na luta pelo império português e camuflando inquietações silenciadas.

Também o Fado assume um papel cada vez mais importante na representação da identidade portuguesa, seja ela colonialista ou não. Foi, por diversas vezes, a forma por excelência de exprimir e difundir o tema da Guerra Colonial. Todavia, podemos dizer que o Fado assumiu uma faceta ambivalente, marcada ora por uma voz acrítica ou mesmo defensora do regime ora por uma voz politizada e crítica da Guerra Colonial. De acordo com Jorge Ribeiro, Cecília Supico Pinto, fundadora e presidente do Movimento Nacional Feminino na década de 60, escreveu e cantou “O Meu Fado”, música que exprimia a glória de se ser soldado português em defesa da pátria e a fé que neles depositava o país e que, de acordo com a própria era um fado de “incitamento e apoio aos nosso rapazes” (Ribeiro, 1999: 241):

*Soldado tu és valente
Como tu não há igual
Pois mostras a toda a gente
Como é grande Portugal.
(apud Ribeiro, 1999: 242)*

Ainda dentro destas vozes foram recuperadas e alvo de novas interpretações músicas alusivas ao soldado português durante a Primeira Guerra Mundial. O *Fado das Trincheiras* de João Bastos e Félix Bermudes, que foi cantado no filme “João Ratão” em 1940, e que remetia para o contexto daquela guerra, foi na década de 60 interpretado por Fernando Farinha, assumindo agora uma nova leitura, que remetia para a guerra em que Portugal então se encontrava, a Guerra Colonial. Assim, tornou-se uma das músicas mais populares^[3], sendo

³ A título de exemplo veja-se o seguinte blog: <http://galeriaphotomaton.blogspot.com/2010/02/fado-das-trincheiras-fernando-farinha.html> (consultado a 01 de setembro de 2011).

dedicada àqueles que estavam ausentes numa guerra de um Portugal despolitizado, veiculando o discurso de um regime e de um país orgulhosos de mortes patrióticas:

*(...) E se eu morrer na batalha
Só quero ter por mortalha
A bandeira nacional.
E na campa de soldado,
Só quero um nome gravado
O nome de Portugal. (...)*

Acriticas ainda são muitas das músicas cantadas pelos Conjuntos Típicos, muito característicos das décadas de 60 e 70, que tocavam em bailes, salões, saraus, festivais, programas de rádio, concursos musicais, um pouco por todo o espaço colonial português. O tema da Guerra Colonial não ressaltava muito, mas quando aparecia, na sua maioria não tinha grande preocupação contestatária e regia-se sob a égide do Estado Novo. Em 1970, o Conjunto Típico Armindo Campos lança a canção *Adeus Guiné*, da autoria de Mário Ferreira, sobre o regresso a casa e as saudades da família, mas onde o sujeito de enunciação, um soldado na Guiné, ressalva o sentimento de missão cumprida e de defesa do império português ao comprometer-se num eventual regresso ao palco de guerra para “salvar” aquele território:

*Adeus Guiné
Serás sempre Portugal
Mas se crescer o teu mal
Volto para te salvar.
(apud Ribeiro, 1999: 258)*

Devido à forte mobilização que se vivia, muitos dos conjuntos típicos tiveram dias difíceis, e alguns viram mesmo o seu fim. Outros seguiam juntos para terras do Ultramar e por lá faziam espetáculos públicos para os soldados portugueses. Como exemplo, temos Sérgio Borges com o Conjunto João Paulo, composto por sete rapazes que cumpriram o serviço militar obrigatório em conjunto, dois deles como voluntários, por não terem ainda idade para serem mobilizados. Este

conjunto lança também em 1970 a música *O Salto* que toca levemente um assunto polémico, o da deserção, mas de modo pouco comprometido. De facto, no cançonetismo ligeiro poucos se aventuravam pela crítica e denúncia de um destino onde a dor e a morte eram constantes.

Mas a música portuguesa que se fez durante o regime não foi apenas a reprodução do discurso político dominante, colonialista e imperialista, ou simplesmente acrítico. Cedo se levantam os contradiscursos que pretendem modificar o discurso dominante, pretendendo criar espaço a novas formas de poder, de que é exemplo o poder da luta contra uma guerra indesejada que vamos encontrar no muito ambíguo Cancioneiro do Niassa, no canto de intervenção, ou ainda no ainda incipiente rock português. No final da década de 60, surge o cançonetismo dentro do teatro de guerra, onde a música assume uma ótica de diversão “revoltada”, muitas vezes clandestina, trémula e ainda sem força interventiva, mas já exemplificativa de uma consciencialização trabalhada do contexto. Os cançoneiros militares descrevem a guerra com todos os seus tormentos, medos, companheirismo e paródias, sendo um testemunho direto da Guerra Colonial Portuguesa. Da diversidade de cançoneiros militares, o que atinge maior propagação é, sem dúvida, o Cancioneiro do Niassa, nascido nesse distrito a Norte de Moçambique, no final da década de 60, e que foi tema de um número especial da revista *O Batalhão* (2000), no qual são disponibilizadas a quase totalidade das letras criadas. As letras eram adaptações de músicas em voga naquela altura, que eram feitas por militares portugueses, muitos deles ainda hoje no anonimato. Algumas das músicas deste cançoneiro foram gravadas pela primeira vez na Rádio Metangula da Marinha em 1969 e, posteriormente circularam em cassete pelos soldados que as trauteavam quase secretamente. Um dos exemplos mais publicamente marcante é o *Hino do Lunho* que é uma adaptação da música *Os Vampiros* de Zeca Afonso de 1963. Alterando algumas estrofes e mantendo outras, direcionam a letra para a realidade por eles vivida:

*No céu cinzento sobre o astro mudo
Batem as hélices na tarde esquentada
Vêm em bandos com pés de veludo
Chupar o sangue fresco da manada (...)
(apud Ribeiro & Vecchi, 2011, 480)*

Trinta anos mais tarde, em 1999, Laurent Filipe produz *Canções Proibidas: O Cancioneiro do Niassa*, CD que recupera e reaviva as músicas do Cancioneiro do Niassa, como forma de homenagear aqueles que viveram e ainda vivem a Guerra Colonial Portuguesa. Este CD conta com a participação de vários músicos e autores de canções sobre a Guerra Colonial. De acordo com Roberto Vecchi, “nos versos das letras do Niassa não se encontra unicamente um ressentimento devido a uma condição não compreendida, a dor por uma distância imensurável da casa, mas também uma destilação das mágoas num discurso crítico sobre a guerra” (Vecchi, 2010: 325). Assim, percebe-se uma tentativa de criação de um novo poder, segundo a linha de Foucault, através de um discurso que se levanta contra o discurso dominante e ditatorial, intimamente ligado com o poder político do regime de Salazar, discurso esse que nasce no seio daqueles que sentem na própria pele a experiência dessa guerra, em nome de um chão que compreendem afinal não ser o seu.

Mas a grande viragem quanto às vozes contra a guerra e o regime surgiu com os movimentos estudantis e as crises académicas que se sucederam em Portugal na década de 60, acompanhadas por grandes movimentos musicais (Raposo, 2000a), bem como com a saída para o exílio de pessoas que não concordavam com a Guerra e nela não queriam participar, não só intelectuais mas também operários, e que fizeram um importante trabalho de politização junto dos emigrantes portugueses mas também dos europeus. Assim, tanto os movimentos académicos como as organizações de emigrantes no exílio despoletaram o acordar da consciência política que inicialmente foi localizada, mas cedo abriu portas, tornando-se resoluta no compromisso com novas posturas de denúncia à Guerra Colonial.

A renovação do Fado Coimbra e a passagem pelas baladas atingem o ponto alto no canto de intervenção que surge claramente como forma de oposição à ditadura e contestação à Guerra Colonial. Grandes nomes da música portuguesa como Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília alteraram ritmos e formas de expressão interventiva, jogando a música tradicional e o folclore com uma revolução de mentalidades e de musicalidades. Todavia, só no final da década de 60 é que a canção de protesto encontra mecanismos de se expandir a meios mais abrangentes deixando de ser um movimento exclusivo de

uma elite estudantil intelectual, politizada e ativista. Foi o fenómeno do brevíssimo programa televisivo «Zip-Zip», apresentado por Fialho Gouveia, Carlos Cruz e Raul Solnado, em 1969, que, nas palavras de Eduardo M. Raposo “trouxe para o conhecimento do grande público os novos valores da música portuguesa, mas também da poesia e de outras disciplinas artísticas” (2000b: 53). Assim, e como temos vindo a desenvolver, foi nesta época que se deu uma considerável incorporação da poesia nos movimentos musicais, e o programa a que nos referimos teve um importante papel ao possibilitar a chegada desta nova musicalidade a todas as camadas sociais. Portanto, fenómeno imprescindível na reflexão do ponto de viragem foi o cruzamento não premeditado, mas extraordinário, entre poetas e músicos. A abertura a novas recriações trovadorescas traz consigo uma nova sonoridade musical, comprometendo um país com uma linguagem moderna e denunciante. Como nos refere Eduardo M. Raposo: “A poesia, dita e cantada, o canto, porque interventor socialmente – daí *canto de intervenção* – será então uma forma de oposição à ditadura” (2000a: 50), pelo que os autores estão cada vez mais comprometidos com a luta contra o regime salazarista e a Guerra Colonial, desenvolvendo um combate cultural, social e político cada vez maior, desvelando tabus e mitos, abrindo portas a uma nova consciência que nasceu com aquela geração que sofria a obstinação da ditadura e a perpetuação de uma guerra absurda e cruel.

Adriano Correia de Oliveira, um dos músicos mais comprometidos da altura, adota, a partir de 1964, um carácter cada vez mais interventivo na denúncia contra a Guerra Colonial, musicando não só, o poema *Menina dos olhos tristes* de Reinaldo Ferreira nesse mesmo ano, como também o poema *Barcas Novas* de Fiamma Hasse Brandão e *Pedro Soldado* de Manuel Alegre, ambos em 1967. Mais tarde, reafirma a sua luta quando canta e grava poemas dos livros *Praça da Canção* e *O Canto e as Armas* de Manuel Alegre, proibidos pela censura. Um aspeto curioso é o do poema *Menina dos olhos tristes* escrito por Reinaldo Ferreira antes de 1959, ano da sua morte, quase como um presságio de tempos futuros, mas referindo-se, na verdade, às mortes de jovens que já aconteciam, mesmo antes de 1961, quando iam cumprir serviço militar nas colónias. Se Adriano foi o primeiro a musicá-lo em 1964, logo lhe seguiram os passos Luís Cília em 1965 e Zeca Afonso em 1969, fazendo com que esta

canção ficasse associada à luta contra a guerra colonial, nas memórias individual e colectiva dos portugueses. Assim, para Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, o arquivo poético-musical que aqui nos serve de ponto de partida, “representa a forma de poesia da guerra colonial que melhor conjuga e activa as relações antigas entre poesia, canto e memória e aquela que mais emoção partilhada e partilhável causa na memória individual e na memória colectiva portuguesa da Guerra Colonial” (Ribeiro; Vecchi, 2011: 578).

Como já se afirmou, a luta contra a Guerra Colonial é também a preocupação daqueles que partiram para o exílio, precisamente por não quererem compactuar com ela. Em França surge Luís Cília, que assume uma posição frontal contra a guerra em 1964, com o EP *Portugal – Angola: Chants de Lutte* gravado pela *Chant du Monde* e que o consagra como o primeiro cantor de intervenção no exílio. Neste EP, Luís Cília abordou o assunto da Guerra Colonial em toda a sua crueza, especialmente quando musica o poema *A bola* de Jonas Negalha, denunciando, de um modo fortíssimo, o uso de cabeças cortadas a negros, nos jogos de futebol dos militares (*a cabeça /de um negro/ sangrando/ que rola/ no chão/ de Angola*) (apud Ribeiro & Vecchi, 2011: 436). Ainda no mesmo EP, aborda o assunto da deserção com a música *Canto do desertor* em que assume a voz de um coletivo ao qual pertence e a quem os defensores da guerra chamam traidores. Em 1969 compõe a música para o emblemático poema *O Menino de Sua Mãe* de Fernando Pessoa, envolto na simbologia íntima da morte de um soldado, quando o espera uma mãe ansiosa, ignorante ainda do destino trágico do filho. Assim, Adriano, Cília e Zeca Afonso, são vozes de excelência contra a falta de liberdade num Portugal estagnado, mas na sua continuidade surgiram muitos outros, tanto dentro como fora das fronteiras portuguesas, que elevaram a voz contra as políticas coloniais, como José Mário Branco, Sérgio Godinho, Francisco Fanhais, A P Braga, Manuel Freire, Francisco Naia, Pedro Barroso, José Jorge Letria, Tino Flores, entre outros.

Para além destes casos, em que os músicos utilizam poemas já existentes, vamos também encontrar os *cantautores*, que escrevem o poema e criam a música para ele, não havendo uma regra sobre qual surge primeiro, se letra, se música. José Mário Branco, na década de 60 levou o tema da deserção a vários cantos da Europa com uma tradução da música *Le Déserteur* de Boris Vian, a que fizemos já alusão, mas é

em 1970 com *A Ronda do Soldadinho*, de sua autoria, que fica para a história da luta contra a Guerra Colonial (“*Soldadinho lindo / És o rei / Da nossa terra / Vais lutar agora / Prá acabar / Com essa guerra*”). Do seu encontro com Sérgio Godinho em Paris resulta ainda, em 1971, *As Cantigas do Fogo e da Guerra*. Sérgio Godinho é também um autor de referência no canto de intervenção, mas o seu auge musical sobre este assunto só acontece em 1993 com *Fotos do Fogo*.

Um outro autor que também sentiu a brutalidade da Guerra Colonial foi Tino Flores. *Cantautor* nitidamente contra a guerra, vê-se obrigado ao exílio em França, onde edita, em 1969, o EP «Viva a Revolução» com três músicas que trespassam a Guerra Colonial Portuguesa: *Os Culpados*, *Um dia Verás* e *Quanta Saudade*. A primeira evidencia o sofrimento e a fé das raparigas que viam partir os seus namorados para uma guerra cujos únicos culpados eram os que governavam a nação. A segunda aproxima, no sofrimento, a dicotomia entre soldados e desertores: uns heróis coloniais inconscientes e manipulados, outros heróis humilhados por dizerem não a uma guerra que não aceitavam. A última, como se pode ler a seguir, reforça o tema de uma deserção forçada por uma guerra não desejada:

(...) *Há uma linda terra
Que eu abandonei
E a causa é uma guerra
Que nunca desejei. (...)*

Convém recordar novamente as palavras de Roberto Vecchi que defende que, no caso da poesia da guerra colonial, a “conjugação da memória poética com a lírica moderna”, ou melhor, “com a cultura não só erudita mas também de massa, repõe a poesia como um material fundamentador da memória contemporânea” (Vecchi: 2010, 321). Pode, assim, ler-se que esta conjugação da poesia com a música, propõe um novo discurso poético-musical que se estende pela sociedade de um modo que a poesia, por si só, não se estenderia. São esses poemas musicados que assumem um papel preponderante na criação e crescimento de um discurso contra o poder instituído, na época, e que assumirão um papel essencial na criação da memória da Guerra Colonial da sociedade portuguesa contemporânea.

O que aqui encontramos, quer no caso da música feita em Portugal, quer no caso da música que surgia nas vozes daqueles que se tinham exilado, é a criação de um novo registo, que existia já na poesia e que se alia agora à música povoando ainda hoje o imaginário português. A associação à música fez com que muitos poemas passassem de boca em boca e de geração em geração. Nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro (2004: 19), aquilo que se verifica na literatura, neste caso em especial, na poesia, é um “longo epitáfio” a esse império português cantado pelo regime, “mais imaginário que real”. Segundo a autora, na poesia, e tal como temos vindo a analisar nas letras das músicas, o que se verifica é, por um lado, a permanência da ideia de Portugal como nação imperial e, por outro lado, um contradiscurso ideológico, marcado pela rutura que marcou, na literatura e na música, o contradiscurso ideológico e crítico relativamente ao Regime.

A Revolução dos Cravos trouxe um novo ambiente político onde a explosão de liberdade se refugia na ausência do tema, como se a euforia da revolução não permitisse qualquer referência aos acontecimentos do tempo colonial. A guerra é pontualmente referida no meio da exaltação da recente liberdade, como por exemplo na música *Somos Livres* de Ermelinda Duarte, que acompanhou a infância de muitos portugueses e portuguesas (*Uma criança dizia, dizia / “quando for grande / não vou combater”. / Como ela, somos livres, / somos livres de dizer*). Assim, no pós-25 de Abril o que se verifica, primeiramente, é um hiato musical com poucas referências a esse passado próximo.

É com o desenvolvimento do rock português, na década de 80, que a Guerra Colonial Portuguesa vai despertando novamente um Portugal em silêncio. Em parceria constante com Carlos Tê, Rui Veloso tornou mediática a evocação do prolongamento da Guerra Colonial. Músicas como *Um Trolha da Areosa* e *O dia em que o Meno Rock Morreu*, ambas do CD *Mingos & Os Samurais*, de 1990, ou ainda *Mulher de Armas*, de 1991, retratam um Portugal que tinha uma guerra entranhada. As paixões e sonhos desfeitos no capim e o toque irrevogável da morte trazem às suas músicas significados profundos de identidades sofridas e estigmatizadas por uma guerra ainda sem luto. A título de exemplo, quer em *Um trolha da Areosa*, quer em *O dia em que o Meno Rock morreu*, os sujeitos de enunciação, no primeiro caso uma madrinha de guerra e no segundo o amigo de um combatente falecido na guerra, fazem referência ao quotidiano

de quem fica rezando pelos que partiram, aos aerogramas trocados e à notícia da morte, que traz consigo uma dor inconsolável, conhecida de tantas famílias portuguesas que se identificam com as músicas (*E a má nova veio em Março / Como um céu que escureceu / Chovendo uma dor sobre o bairro / No dia em que o Meno Rock morreu*).

Apesar de tímida, a Guerra Colonial continua no rock português com as bandas GNR, Sitiados, Delfins, Xutos e Pontapés, entre outras, que surgem nos finais de 70 e nos anos 80 e 90, e entre eles é possível encontrar elementos cujos pais, ou outros familiares, estiveram na Guerra Colonial. Os GNR gravam, em 1986, a música *Ao Soldado Desconfiado*, mas é em 1988, com a música *Aquele Inverno* dos Delfins, que a segunda geração assume a representação do imaginário da Guerra Colonial, presente, afinal, em quase todas as casas portuguesas. A segunda geração utiliza a expressão artística como portadora de mensagens de compreensão e reconhecimento do sofrimento de uma geração subjugada à obrigatoriedade de viver a morte quotidianamente, como se pode ler no seguinte excerto de *Aquele Inverno*:

(...) Combater na selva sem saber porquê
e sentir o inferno de matar alguém
e quem regressou
guarda a sensação
que lutou numa guerra sem razão...

Na transição da década de 80 para a de 90, a produção artística cresce substancialmente, aumentando também a produção sobre a Guerra Colonial. A música deriva muitas vezes da conjugação de projetos *interartes*, como é o caso das duas músicas dos Xutos e Pontapés: *Inferno – parte 1* e *Inferno – parte 2*, que foram compostas para o filme *Inferno* de Joaquim Leitão, de 1999, e posteriormente incluídas no álbum *XIII*, de 2001, e que juntam mais esta banda aos outros grupos de rock que já se haviam dedicado ao tema, mostrando que a Guerra Colonial se mantém viva na memória coletiva portuguesa e que, ao contrário do que acontecera imediatamente a seguir à revolução, é o tema central das músicas que a abordam. Tanto a música dos Xutos, como o próprio filme, dão especial relevância à camaradagem e cumplicidade existente entre os combatentes, quer durante a guerra, quer depois, quando se

encontram esporadicamente, em nome desse acontecimento que os marcou, mas que os uniu de modo incontornável:

(...) No combate final
Não ouvindo o teu sinal
Procurarei por ti
Há-de a coragem sobrar
Eu irei-te buscar
Ao inferno
Faz o mesmo, pá
Por mim (...)

Assim, verificamos que as gerações seguintes à que fez a Guerra Colonial não esqueceram esse tema e disso é prova a música, principalmente o rock português que soube associar o respeito pela geração dos seus pais e pela memória coletiva de uma guerra que faz parte da história do país, à objeção de consciência contra o serviço militar obrigatório, já que este era a via de chegada a um eventual conflito bélico. Na verdade foi a segunda geração de músicos que soube referir-se à Guerra Colonial “evocando-a nas suas letras, não só para dar uma palavra de conforto e reconhecimento à geração dos seus pais, mas também para, a partir desta experiência, defender a paz e afirmar a objeção de consciência que então se discutia” (Ribeiro & Vecchi, 2011: 579). Na verdade, numa época em que as referências à Guerra eram poucas e onde as memórias da guerra eram memórias envergonhadas, o rock português soube criar um dos poucos espaços em que a Guerra Colonial foi mencionada. Diríamos que a intencionalidade da música se relaciona com a intencionalidade social, neste caso, reflete a passagem de um Portugal reprimido e obsoleto, debaixo de um prolongado regime ditatorial, para um Portugal livre e democrático, mas a quem custa ainda lidar com os seus fantasmas. No campo da Guerra Colonial, a música (a par de outras expressões artísticas) foi voz dos vários tipos de discursos existentes, pró ou antiguerra e, atualmente, continua a ser uma das vozes contra o silêncio que marcou este conflito, silêncio esse que parece agora começar a romper-se.

Referências Bibliográficas

- AAVV (2000). *O BATALHÃO: CANÇÕES DO NIASSA*, Número Especial.
- FOUCAULT, Michel (1999). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- RAPOSO, Eduardo M. (2000a). *Canto de Intervenção*. Lisboa: Museu da Republica e Resistência.
- , (2000b). *Cantores De Abril*. Lisboa: Edições Colibri.
- RIBEIRO, Jorge (1999). *Marcas da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004). *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- RIBEIRO, Margarida Calafate & VECCHI, Roberto (Org.) (2011). *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento.
- VECCHI, Roberto (2010). “A memória poética como patrimônio de sofrimento”, in Juciane Cavalheiro (org.), *Literatura Interfaces e Fronteiras*. Manaus: UEA Edições, 319-338.

Discografia

- BRANCO, José Mário (1969). *A Ronda do Soldadinho*, Edição de Autor.
- DELFINIS (1987). *O CAMINHO DA FELICIDADE*, EMI.
- DUARTE, Ermelinda (1974). *Somos Livres/Joaquim da Silva*, Decca.
- FLORES, Tino (1971). *Viva a Revolução*, Edição de Autor.
- VELOSO, Rui (1990). *Mingos & Samurais*, Estúdio Paço d'Arcos.
- XUTOS & PONTAPÉS, (2001). *XIII*, Mercury / Universal.

MERCADO MUSICAL ACTUAL: CREANDO LISTAS DE ÉXITOS

Asunción Belda Castilla e Irene González Cueto
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

Introducción

MÚSICA Y PODER HAN ESTADO UNIDOS DESDE LA ANTIGÜEDAD.

El propio ejercicio del poder ha evolucionado, de una forma especialmente vertiginosa en los tres últimos siglos, evolución propiciada a su vez, por importantes cambios sociales. A lo largo de los siglos hemos pasado por distintas formas de gobierno y detención del poder: teocrático, feudal, autárquico, monárquico, militar, democrático,... Y ya, desde el siglo XX, debemos hablar de poder económico. No es uno de los puntos de este artículo tratar de dirimir hasta qué punto los intereses económicos son capaces de condicionar las políticas de estado pero sí lo es mostrar cómo los grandes grupos empresariales multimedia pueden tratar de dirigir y controlar la creación y consumo de una parte importante del mercado musical en beneficio de su crecimiento económico.

La idea de esta investigación surgió cuando un domingo comparamos las diferentes listas de éxito de España y de otros países y nos dimos cuenta de que eran muy dispares. Nuestra curiosidad se vio acrecentada al explicar en una clase de Música de 4º de ESO el nacimiento de las radio fórmulas. Los alumnos no entendían cómo se podía pedir el voto de la gente para crear dichas listas sin explicar

359

MERCADO MUSICAL ACTUAL:
CREANDO LISTAS DE ÉXITOS

Asunción Belda Castilla e
Irene González Cueto

de forma clara y transparente cuál era realmente el procedimiento de elaboración.

El primer paso fue ponernos en contacto con las radio fórmulas más conocidas de España, ya que en sus respectivas páginas web no hay ninguna información acerca de los criterios en los que se basan al hacer las listas de las canciones más importantes semanalmente. A día de hoy no hemos obtenido respuesta alguna, a pesar de habernos puesto en contacto con ellos en varias ocasiones, explicándoles el motivo de nuestra investigación, lo cual nos llevó a plantearnos diversas cuestiones, tales como:

- ¿Por qué existe tal restricción al público de algo que debería estar regulado?
- ¿Hasta qué punto están ya preestablecidas?
- ¿Quién y cómo se deciden qué canciones deben estar en dichos listados?

Anterior modelo de distribución musical

En primer lugar retrocedemos un poco en el tiempo para hablar del modelo que hasta hace apenas una década estaba plenamente establecido: las discográficas como principales productoras musicales.

Cualquier artista musical que tuviera pretensiones de iniciar una carrera debía contar con el apoyo de una empresa discográfica, que se encargaría de realizar sus discos y darles difusión a través de conciertos y distribución radiofónica. De esta forma se darían a conocer al público, que comprarían el soporte, lo cual revertía en un beneficio directo para las compañías discográficas, que en la década de los setenta se convirtieron en grandes grupos empresariales. Es el caso de EMI, por ejemplo, que en los setenta se convirtió en la compañía discográfica más grande del mundo, ampliando su mercado hacia un conglomerado de ocio y productos electrónicos^[1].

Además las grandes empresas discográficas se centraron en producir y comercializar los géneros y los artistas de mayor fama,

¹ Elste, Martin: "Grabaciones sonoras de la música clásica. Una introducción a la discología" Musicología aplicada, Módulo II, pp. 13.

quedando el campo de lo experimental o novedoso para las compañías independientes^[2].

Sin embargo, todos somos conscientes de que la actualidad nos ofrece un panorama bien diferente, debido a la llegada de la digitalización.

Ésta se presentó en un principio como la gran salvadora de la industria discográfica ante la crisis de estancamiento de ventas experimentada en la década de los ochenta. Gracias al nuevo soporte, el CD, se obtenía una mayor calidad de sonido, se podía ofertar las míticas grabaciones de las décadas precedentes con esta mejora técnica (realmente suponía poner en circulación un máster del disco) y, lo que importaba a las compañías, se aumentaba el margen de beneficios por unidad. Ahora bien, la digitalización vino acompañada progresivamente de una renovación en la tecnología doméstica que permitiera el disfrute de este nuevo soporte. En un principio tan sólo fue éso, tecnología que permitía la escucha. Pero su gran avance provocó que pasados veinte años, también fuese posible la copia de música utilizando el soporte digital y una tecnología al alcance de todos. Dicho en otras palabras, la copia casera de un CD en menos de un minuto y sin menoscabo de la calidad.

Paralelamente, el otro gran factor que ha contribuido al cambio de modelo audiovisual al que estamos asistiendo se iba desarrollando: Internet. En sus inicios, en la década de los sesenta, abocado al uso científico, sin contemplar el intercambio y circulación de archivos de los que en la actualidad hacemos uso.

Cambio del modelo de producción y distribución musical

La ampliación del ancho de banda, a través primero del RDSI (Red Digital de Servicios Integrados) y posteriormente el ADSL (*Asymmetric Digital Subscriber Line* o línea de abonado digital asimétrica), así como el mayor desarrollo de la red, han permitido un incremento constante en el número de usuarios y, lo más importante, el intercambio de archivos, entre ellos, archivos musicales, posible desde mediados de los noventa, a través del nuevo formato conocido como MP3, el cual es un formato de comprensión digital de audio.

² Fouce, Héctor: *Prácticas emergentes y nuevas tecnologías*. Fundación Alternativas. 2009, pp. 14.

La aparición del MP3, unido al desarrollo del intercambio P2P (o intercambio entre iguales), ha supuesto un duro golpe para las empresas discográficas, que han visto como sus beneficios están en caída libre, especialmente estos últimos años. Caída motivada por su falta de adaptación a los nuevos soportes ofrecidos por Internet, puesto que han tenido que ser empresas ajenas al negocio musical las que han dado un primer paso para este cambio de modelo. Hablamos de las tiendas virtuales como iTunes (de Apple), que ha sido la pionera, aunque seguida de cerca por Google y Microsoft.

Pero el desarrollo de la red y de las nuevas tecnologías no ha supuesto únicamente el inicio de un cambio de modelo a nivel empresarial, sino también, a nivel social:

- En primer lugar un porcentaje muy elevado de la población tiene acceso a tecnologías que permiten la reproducción de los soportes fonográficos o audiovisuales, con lo cual la compra de estos soportes va disminuyendo.
- En segundo lugar, Internet. A pesar de que en España el número de hogares con acceso a la red es inferior a la media europea. Según un estudio del IEE, Instituto de Estudios Económicos, en España sólo el 54% de los hogares españoles tienen acceso a Internet, una cifra baja en comparación con la media y lejos de los países punteros.

Gracias a este nuevo medio tenemos acceso a una gran cantidad de información, y de archivos musicales, de forma rápida, cómoda y gratuita. Es inevitable que esta accesibilidad haya provocado una devaluación de la música en sí.

Por lo que el modelo que hemos conocido hasta hace una década ha dejado de ser viable. Ésa es la razón por la que desde las grandes compañías discográficas se haya intentado reconducir hacia una nueva estrategia que suponga la gestión integral de la música, gestionando también derechos de conciertos, festivales, comunicaciones públicas^[3]...

Pero ¿en qué medida afecta este cambio de modelo a las emisoras de radio?

³ Fouce, Héctor: *Prácticas emergentes y nuevas tecnologías*. Fundación Alternativas. 2009, pp.26.

Aplicación del nuevo modelo de producción y distribución musical en las emisoras radiofónicas

Al tiempo que las empresas discográficas iniciaban su declive, las empresas de telecomunicaciones experimentaban su despegue. Basta con ver el gran desarrollo de las empresas de telefonía móvil, por ejemplo. Pero no sólo éso, los grupos de comunicación se han reconvertido en grandes *holdings* empresariales que abarcan desde canales de televisión hasta emisoras de radio y editoriales, por citar algunos de sus nuevos campos de acción.

Llama la atención además que en un mismo grupo empresarial encontremos emisoras de radio diferentes, que aparentemente ofrecen un funcionamiento independiente entre ellas pero, sin embargo, cubren distintas secciones del catálogo musical, evitando así que se solapen sus áreas de influencia, aspecto que podía llevar a un conflicto de intereses, debido a que también las empresas de telecomunicaciones han entrado ahora en la batalla de los derechos de propiedad intelectual, a través de compañías editoras.

Es decir, el campo de batalla en el que nos encontramos ahora tiene como principal blanco los derechos de propiedad intelectual, por los que van a pelear tanto discográficas, como empresas multimedia (no olvidemos que las emisoras de radio están inmersas en estos entramados empresariales), sin olvidarnos de las compañías telefónicas que son propietarias del cable.

Hay otro dato importante que no debemos pasar por alto, y es el hecho de que en la actualidad las emisoras de radio, junto a los canales de TV surgidos a la sombra de estas emisoras (como MTV, 40 Principales), también utilizan la red para su difusión y consumo.

Dada esta situación, si comparamos las listas de una emisora de radio (los 40 Principales) con las listas de ventas de PROMUSICAE (Asociación de Productores de Música de España) de la última semana, en los cinco primeros puestos no encontramos ninguna coincidencia.

Pongamos además como ejemplo que la elaboración de un fonograma ha dejado de ser terreno exclusivo de las discográficas, tal y como nos indican las numerosas páginas en Internet que nos ofertan la grabación un single desde 99´95 euros (www.grabarundisco.com)

Ante esta situación cabe plantearse una pregunta respecto al papel que están comenzando a desempeñar los grupos de telecomunicaciones frente a las compañías discográficas: ¿se están convirtiendo inevitablemente en sustitutos de éstas?

Entramado Discográfico

Otro aspecto que se debe mencionar es que Internet ha posibilitado la difusión de grupos musicales que han desarrollado su carrera sin necesidad de pasar por una discográfica.

El resultado es que en la actualidad contamos con la existencia de un enorme número de grupos, solistas, de los más diversos estilos, sin olvidarnos además de la presencia e influencia de la comunidad bloguera. Estos grupos, surgidos desde la comunidad virtual, se han convertido no solamente en intérpretes, sino también en gestores de sus propios derechos de reproducción, de distribución o comunicación pública, entre los cuales podemos citar algunos ejemplos recientes, como Vetusta Morla, Russian Red, o ejemplos de distribución y producción alternativa a los grandes sellos, como Bcore que han llevado a que podamos encontrar titulares en la prensa como “Y la red salvó la música”^[4]. Son intérpretes que han conseguido ser conocidos a través de Internet, grabar y producir su propio disco pero no son intérpretes que podamos escuchar en las principales emisoras radiofónicas, debido a que no están dispuestos a ceder la gestión de sus derechos, y por tanto, no resultan rentables ni para las empresas de telecomunicaciones ni para las empresas discográficas.

Ciertamente Internet ofrece un sinfín de posibilidades a los artistas que quieren darse a conocer. Tal es el caso de MySpace.com, el cual fue fundado en 2003 y es el séptimo sitio más visitado de la red ofreciendo además perfiles especiales para músicos.

Citaremos a las discográficas más grandes del mundo en estos momentos: Universal Music, Sony Music (filial de Sony), EMI Records (The EMI Group), Warner (filial de Time Warner) y BMG (Bertelsmann

⁴ Este asunto ya fue tratado prácticamente por los mismos artistas el 21 de Junio de 2004 cuando se reunieron con el Presidente del Gobierno de España para hablar sobre el problema de lo que ellos denominan piratería.

Music Group). En 1994 Sony Music Entertainment se fusionó con BMG Entertainment dando lugar a Sony BMG Music Entertainment.

Cualquiera de estas grandes discográficas contrata a promotores independientes que son los encargados a su vez de comprar a las emisoras para que una determinada canción suene una y otra vez, lo que origina que el público, los consumidores de música, la conozcan y en principio quieran comprar ese *single* o el disco entero.

Existen varios problemas en esta forma de distribución de música: uno de los cuales es que se está quedando obsoleta frente a las nuevas modalidades de distribución existentes gracias a Internet. Otro problema es que hay una lucha por controlar Internet y estos dos problemas se ven entrelazados.

Política y distribución musical

Por un lado, existen diversas maneras de obtener archivos, en este caso nos vamos a referir archivos exclusivamente musicales: a través de las redes P2P, las cuales permiten un intercambio de archivos entre usuarios a través de programas como Emule y Ares; o bien descargándolo directamente de páginas web, pagando o de manera gratuita.

En ambos casos los artistas han visto que sus derechos de autor están siendo vulnerados y se han manifestado en contra del acceso gratuito de los usuarios-consumidores. Como ejemplo tenemos el manifiesto que hicieron algunos artistas españoles a finales de Noviembre de 2009, la mayoría de los cuales trabajan para Warner Music.

A propósito de esto, a menudo escuchamos en las noticias a artistas quejándose de la piratería y de lo que supone para ellos el tipo de distribución anteriormente mencionado. Pero hay que dejar claro que eso es la mal llamada piratería: la libre distribución de archivos que en España, hasta la fecha, es completamente legal, al igual que también lo es la descarga de archivos para la reproducción personal del usuario. La verdadera piratería es la que distribuye discos y películas en la calle de manera ilegal.

El control de Internet se ha convertido en un tema político, ya que todos los países quieren controlar su acceso y uso, sobre todo amparándose en el derecho que asiste a los artistas con los derechos de autor. Es por ello que desde hace unos meses podemos leer en la

prensa noticias acerca del control que se quiere ejercer sobre Google, el cual es el buscador más utilizado por los usuarios, además de webs como YouTube, filial de Google desde 2006, y que asimismo sirve como medio de promoción.

Las grandes empresas están teniendo su propia batalla para hacerse con el control del mercado y de Internet, como es el caso de Google y Microsoft, que han creado diferentes sistemas operativos. El nuevo de Microsoft es el Windows 7 y el de Google se llama Chrome OS y se basa en aplicaciones albergadas en Internet.

También las compañías telefónicas están creando innovaciones, como es el caso de Vodafone, que ha eliminado los límites de descarga que conllevan las tarifas planas, siendo España el primer país donde se ha probado. Además, Movistar y Vodafone utilizan la tecnología HSDPA^[5] con más de 21 Mbps, que mejora la capacidad máxima de transferencia de información y supone 3 veces más de lo que ofrece la red actual.

Resulta necesario hablar de la *Ley de Economía Sostenible (LES)*^[6], popularmente conocida como ley antidescargas. Su texto incluye una disposición según la cual se perseguirán las webs que faciliten la descarga de obras que estén sujetas bajo los derechos de autor y de la *Comisión de Propiedad Intelectual*^[7], la cual depende del Ministerio de Cultura.

Esta ley fue aprobada el 15 de Febrero de este año, con 6 partidos políticos que votaron en contra, y ya está en vigor pero la regulación antidescargas no será posible hasta después del verano porque hasta entonces no estará disponible el mecanismo que la pueda desarrollar.

Cabe plantearse cómo afectará realmente a los consumidores-usuarios y cuáles serán los beneficios obtenidos por los diferentes órganos, entidades y empresas.

⁵ *High Speed Downlink Packet Access*

⁶ España. Proyecto de Ley de Economía Sostenible. *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, 9 de Abril de 2010, núm. 60-1. http://www.economiasostenible.gob.es/wp-content/uploads/2010/03/01_proyecto_ley_economia_sostenible.pdf

⁷ España. Anteproyecto de Ley de Economía Sostenible: modificación del Artículo 158. Comisión de Propiedad Intelectual (pp. 90 y 91).

Conclusión

En *Les mailles du pouvoir* Foucault escribe: “Una sociedad no es un cuerpo unitario en el que se ejercería un poder y solamente uno, sino que es en realidad una yuxtaposición, un nexo, una coordinación, una jerarquía, también, de diferentes poderes, que sin embargo se mantienen en su especificidad. (...) La sociedad es un archipiélago de poderes diferentes”. El mismo Foucault nos recuerda que el poder que se ejerce constituye una *especie de entidad biológica* que puede ser aprovechada para producir. Esta tecnología es la que Foucault denomina la biopolítica, en la que estaría implicada de modo fundamental la ciencia pero también el arte.

La influencia que los grandes grupos empresariales están ejerciendo sobre la música constituye un entramado de poderes: las emisoras de radio, antaño independientes, ahora forman parte de estos grandes grupos empresariales, ampliando su campo de acción al de productoras y distribuidoras de música, llevando a cabo la labor de las discográficas.

Por otro lado, nuestras estructuras sociales y modo de vida cambian a una velocidad tan vertiginosa que apenas podemos asimilarlas. Además, los modelos de industria y sistemas económicos que estaban asentados hasta hace unas décadas ahora se tambalean sin que podamos vislumbrar una alternativa clara, teniendo en cuenta que muchas de las decisiones que se toman, incluyendo las modificaciones en la legislación, quedan prácticamente obsoletas en el momento de su aplicación.

Además adquiere una gran importancia el conflicto que provoca querer controlar Internet, no sólo entre los grandes grupos empresariales multimedia, sino entre los propios gobiernos porque el libre acceso e intercambio de archivos que Internet propone implica un cambio de modelo legal y empresarial y, además, quien controle la información y distribución es quien tendrá realmente el poder.

Referencias Bibliográficas

- ESPAÑA. Proyecto de Ley de Economía Sostenible. *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, 9 de abril de 2010, núm. 60-1. http://www.economiasostenible.gob.es/wp-content/uploads/2010/03/01_proyecto_ley_economia_sostenible.pdf
- ESPAÑA. Anteproyecto de Ley de Economía Sostenible: modificación del Artículo 158. Comisión de Propiedad Intelectual (pp. 90 y 91).
- FOUCE, Héctor (2009). *Prácticas emergentes y nuevas tecnologías*. Fundación Alternativas.
- ELSTE, Martin (s/d). “Grabaciones sonoras de la música clásica. Una introducción a la discología”. *Musicología aplicada*, Módulo II.
- FOUCAULT, Michel (1994). Les mailles du pouvoir, in *Dits et écrits*. Paris: Éditions Gallimard.

MILAGRE DOS PEIXES EM TEMPOS DE “MILAGRE ECONÔMICO”: O CLUBE DA ESQUINA E A RESISTÊNCIA POLÍTICO- -CULTURAL À DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Sheyla Castro Diniz

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS/SP - BRASIL

Desafios para o estudo da música popular e a construção de um *campo* de investigação

369

A TOMADA DA MÚSICA POPULAR COMO OBJETO DE ESTUDO ACADÊMICO, no Brasil, não ocorreu sem umas tantas barreiras de percurso. Na década de 1930, o escritor e musicólogo Mário de Andrade advertia que “o estudo científico da música popular brasileira ainda está por fazer” (Andrade, 1962: 163). Em relação às áreas das humanidades, os pesquisadores que, nas décadas seguintes, enxergaram nessa nova fonte outras possibilidades de se construir o conhecimento, tiveram que “convencer os colegas da dignidade do seu objeto, na dupla frente das ciências sociais e dos saberes musicológicos” (Travassos, 2005: 95). Vista, inicialmente, mais como uma forma de entretenimento, a música popular aos poucos foi ganhando o *status* de “objeto científico” nesse *campo* de investigação. Sobre a noção de *campo*, Pierre Bourdieu explica que ela recusa a suposta oposição entre a “interpretação interna” e a “explicação externa”:

(...) a oposição entre um formalismo nascido da teorização de uma arte que chegara a um alto grau de autonomia e um reducionismo empenhado em relacionar diretamente as formas artísticas com formas sociais (...) encobria o que as duas correntes tinham de comum, a saber, o fato de ignorarem o campo de produção como espaço social de relações objetivas. (...) Assim,

MILAGRE DOS PEIXES EM
TEMPOS DE “MILAGRE
ECONÔMICO”: O CLUBE DA
ESQUINA E A RESISTÊNCIA
POLÍTICO-CULTURAL
À DITADURA MILITAR
BRASILEIRA

Sheyla Castro Diniz

para construir realmente a noção de *campo*, foi preciso passar para além da primeira tentativa de análise do “campo intelectual” como universo relativamente autônomo de relações específicas (Bourdieu, 2009: 64-66).

Com base no autor, é plausível afirmar que o estudo da música popular no Brasil trafega nas fronteiras da interdisciplinaridade, abarcando áreas com diferentes epistemologias e métodos de pesquisa. Faz-se necessário, portanto, conciliar as análises de “texto” e “contexto” inerentes a uma obra musical (cf. Naves, 2010). Atenta a essas condições basilares e, também, ao processo histórico que paulatinamente legitimou e continua legitimando a música popular como objeto de estudo das ciências sociais, o presente estudo se referencia em pesquisadores conceituados dessa temática. Dentre eles, cito os sociólogos José Roberto Zan (1996) e Santuza Cambraia Naves (2001) e os historiadores Marcos Napolitano (2001) e Adalberto Paranhos (1990).

Contextualizando o Clube da Esquina

Antes de adentrar no universo da obra fonográfica que norteia este trabalho, convém apresentar algumas breves considerações sobre a musicalidade e a formação do Clube da Esquina. Essa manifestação musical constituiu-se como um grupo de artistas (compositores, músicos, letristas e instrumentistas) que atuou de maneira significativa durante os anos 1960 e 1970 no Brasil, sendo que, nacional e internacionalmente, seus expoentes se consagraram sob um *slogan* emblemático. A capital do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, foi “palco” inicial de agremiação desse “clube”. Coloco as palavras anteriores entre aspas porque tal “formação cultural” – tomando emprestado o conceito do sociólogo da cultura Raymond Williams (1992: 57-85) – não pressupunha nenhum tipo de integração formal e nem mesmo reivindicou para si o caráter de movimento musical. Pelo contrário, seus ícones elegeram uma “esquina”, confluência entre duas ruas, ou – no plano mais abstrato – cruzamentos de caminhos e amizades como título de duas canções e dois LPs (*long-plays*). A partir daí, os jornalistas e os meios de comunicação, ávidos por rotular experiências artísticas, englobaram sob esse mesmo estigma a produção de Milton

Nascimento e seus companheiros Márcio Borges, Fernando Brant, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos e outros, dando-lhes, às vezes indiscriminadamente, uma marca regional. Pondero, entretanto, que a atribuição “Clube da Esquina” foi consideravelmente aceita, incorporada e divulgada pelos membros do grupo.

Entre os anos 1967 e 1972, Milton Nascimento produziu cinco LPs: *Milton Nascimento* (mais conhecido como *Travessia*, em 1967), *Courage* (gravado nos Estados Unidos em 1968), *Milton Nascimento* (identificado sob o codinome *Beco do Mota*, em 1969), *Milton*, lançado em 1970, e *Clube da Esquina*, em 1972 – este último em parceria com Lô Borges. Em todos esses trabalhos, assim como na maioria das manifestações musicais populares surgidas no Brasil na década de 1960, percebe-se uma espécie de transgressão em relação à Bossa Nova e, ao mesmo tempo, a fruição de algumas de suas conquistas estéticas. Alguns autores, como Brasil Rocha Brito (1978), Walter Garcia (1999) e Santuza Cambraia Naves (2000), afirmam que a música popular brasileira pós-Bossa Nova abandonou o ideal de concisão e economia de elementos para privilegiar uma sonoridade mais densa e híbrida. Retomando esse tipo de sonoridade ou, em outras palavras, uma “estética do excesso” que a canção bossa-novista teria superado (cf. Naves, 2000), o Clube da Esquina incorporou em seu discurso musical o jazz (principalmente o *cool* e o *fusion*), o rock (a *la Beatles* e o progressivo) e a própria Bossa Nova e, ainda, elementos das culturas populares e religiosas de Minas Gerais e da América Latina.

Essa junção de fontes e influências multiformes se somou à absorção de aspectos contraculturais reelaborados conforme a realidade brasileira no pós-Tropicalismo. Paulo Henriques Brito explora o fenômeno da contracultura no Brasil que, segundo ele, apresentou traços diferentes da matriz californiana. No que compete à música “o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura. Nada poderia ser mais distante do ‘verão do amor’ de 1967 que a ressaca instalada no Brasil após a alegria esfuziante do momento tropicalista” (Brito, 2003: 192). Essas referências culturais herdadas pelo Clube da Esquina deram vida a uma música plural que expressava, em maior ou menor escala, traços de uma resistência política à ditadura militar e à censura imposta no Brasil

desde 1964. Igualmente, essa resistência criticava o desfalecimento de certos valores e princípios coletivos cada vez mais substituídos por uma individualização apregoada pelo ideal de vida burguês, naquele contexto histórico. No Brasil, esse *Zeitgeist* (espírito de época) cultivou os ideais da chamada “época 68”, que não se caracterizou somente pelas peculiaridades de tal ano específico, mas congregou uma diversidade de acontecimentos anteriores e/ou posteriores. Tal efervescência político-cultural foi marcada, segundo o sociólogo Marcelo Ridenti, pelo “diálogo tenso e criativo” entre a “rebeldia contra a ordem e [a] revolução social por uma nova ordem” (Ridenti, 2000: 44). De acordo com o mesmo autor, o crescimento econômico conservador, a proibição de produções artísticas, a promulgação do Ato Institucional n.º 5 – que previa a prisão, cassação e limitação de direitos políticos aos “subversivos” – e a repressão às lutas do movimento estudantil e operário aclimataram esse período no Brasil (Ridenti, 2000). Mas, em contrapartida, esse contexto também foi distinguido pela crença e necessidade convictas que artistas e intelectuais demonstravam na construção do “homem novo”, revolucionário, inspirado em Lênin e Che Guevara (cf. Ridenti, 2001: 13).

Milagre dos peixes: entre o experimentalismo, a censura e a indústria cultural

Imbuído neste panorama é que foi concebido o sexto LP de carreira de Milton Nascimento, *Milagre dos Peixes*, lançado em 1974 pela gravadora brasileira EMI-Odeon. O disco figura entre as obras fonográficas dos artistas vinculados ao Clube da Esquina, visto que alguns integrantes do grupo cooperaram maciçamente em sua produção. Fernando Brant atuou como produtor e letrista, Ronaldo Bastos e Márcio Borges como letristas, Wagner Tiso como arranjador e instrumentista, Novelli e Nivaldo Ornelas como instrumentistas e Nelson Ângelo como compositor e instrumentista. A elaboração do disco rendeu, no mesmo ano, um LP homônimo gravado ao vivo, nos dias 7 e 8 de maio de 1974, no Teatro Municipal de São Paulo. Esses dois álbuns fonográficos, que contaram com a efetiva participação da banda de rock progressivo Som Imaginário, alçaram o multi-instrumentista, cantor e compositor

Milton Nascimento a um *status* equiparado ao de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Após o sucesso de críticas e vendas do álbum anterior, *Clube da Esquina* (de 1972) – que, inicialmente, foi desacreditado por sua gravadora –, a EMI-Odeon dava provas, finalmente, de que queria investir. Para as gravações do LP *Milagre dos peixes* “havia uma orquestra sinfônica dentro do estúdio, com músicos eruditos (...). E o que mais Bituca [Milton Nascimento] quisesse” (Borges, 2004: 130). E Milton Nascimento queria, juntamente aos seus parceiros, produzir um trabalho artístico de qualidade que, inevitavelmente, não deixaria de registrar os conflitos de ordem individual e social que agitavam o cenário político e cultural dos anos 1970. No entanto, a atuação da censura, comandada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, ao invés de se tornar um empecilho à realização do disco, transfigurou-se em um componente a mais em sua confecção. Seus músicos e produtores, envolvidos num ambiente de experimentação sonora, valeram-se da proibição das letras de três composições – consideradas inapropriadas aos interesses do regime político – para criarem uma obra discográfica de sumária complexidade e riqueza musical e gráfica inserida no vasto leque da MPB (Música Popular Brasileira).

Ao ser informado sobre o veto de tais canções, Milton Nascimento decidiu: “Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão ver comigo...” (Borges, 2004: 306). Tomado por esse desejo, coube aos recursos musicais “dizer” o que foi impedido nas letras. Em consonância com essa atitude, todas as 11 canções do disco, sem exceção, expressaram em palavras e/ou sonoridades o protesto contra a repressão político-cultural e o sentimento de indignação causado pelo cerceamento da liberdade artística. A arte gráfica do disco também colaborou com a unidade desse projeto, dispondo no interior do encarte, em folhas coloridas, a ficha técnica de cada faixa com o nome dos letristas cujos textos foram suprimidos pelos censores.

A letra de “Hoje é dia de El Rey” (Milton Nascimento e Márcio Borges) que, inclusive, motivou as autoridades a intimarem Milton Nascimento (o compositor da música) para depor no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) fora proibida por seu teor contestatório ao conservadorismo e à hipocrisia das gerações que forjaram e apoiaram o golpe militar. Em sua versão gravada, os contornos melódicos isentos

de palavras deixam escapar algumas prerrogativas como “Filho meu...”, visto que se tratava de um diálogo entre o pai, que insistia em não tomar uma posição diante da realidade de opressão, e o filho, que o desafiava para a luta. Em entrevista concedida a mim, Márcio Borges, o autor da letra, relatou que na gravação da mesma a improvisação ao saxofone de Nivaldo Ornelas camufla, propositalmente, o apelo gritado de Milton Nascimento: “Me deixa cantar...”.

Nessa mesma direção, a composição “A chamada” (de Milton Nascimento) exibe uma sonoridade altamente experimental, valendo-se de recursos vocais entrecortados e empregados de forma desconexa na gravação. Seu arranjo musical, elaborado coletivamente nas dependências dos estúdios da EMI-Odeon, invoca gritos, sussurros, lamentos, pios de pássaros, timbres e ruídos que criam uma paisagem sonora selvagem, tribal, de caos e loucura. A participação do percussionista Naná Vasconcelos foi fundamental para a elaboração de tal ambientação obscura, confirmada por alguns momentos de “lucidez” nos quais se ouve: “Como é que nós vamos gravar?” e “Eu tô cansado, me salva...”. Sua melodia, relativamente simples e entoada em voz-falsete por Milton Nascimento, contrasta com os eventos e comportamentos sonoros criados por outras vozes e pela instrumentação. O violão dedilhado e o coro que aparecem mais ao final da música fazem lembrar algumas sonoridades lúgubres profano-religiosas. Toda a atmosfera tensa, assemelhando-se a um sonho sobrenatural, invoca a imagem de alguém caminhando a contragosto por um lugar escuro – talvez uma floresta –, onde pode ouvir e entrever ocorrências disformes e extraordinárias. Tal paisagem sonora parece figurar em outro plano, como se não se importasse com o lamento e a tristeza da melodia interpretada à moda de um canto escravo. (Diga-se de passagem, Milton Nascimento, negro retinto, sempre esteve muito ligado às religiosidades afro-brasileiras, principalmente as que se mesclaram com o catolicismo). Daí que a frase “Eu tô cansado, me salva” pode ser alusiva à imagem de um negro fugitivo capturado em plena selva. Nesse sentido, “A chamada” está em sintonia com outras músicas registradas no LP *Milagre dos peixes*, comprovando, assim, a coesão discursiva do disco. A canção com letra censurada “Os escravos de Jó” (Milton Nascimento e Fernando Brant), por exemplo, desvenda um nítido trocadilho com seu título: o nome do jogo lúdico infantil se mescla à realidade de opressão vivenciada no Brasil em dois contextos

históricos, ou seja, a escravidão e a ditadura militar. Já a música “Carlos, Lúcio, Chico e Thiago” (de Milton Nascimento) traz o subtítulo “Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol” e apresenta vocalizações que remetem aos gritos de dor de um escravo sendo açoitado.

Todos esses elementos recuperam a temática da escravidão, dando a ela outros significados. A dor, o desespero, a tristeza e o desejo de liberdade do escravo confundem-se com a natureza do protesto e da crítica à ditadura militar. É importante sublinhar que o termo “resistência” deve ser historicizado. Ao contrário do que normalmente se concebe, ele “tende mais a um sentido defensivo que ofensivo, menos à ação que à reação: a ideia de oposição predomina sobre a de revolução (...). Importa mais o significado de combate à ditadura do que o de ofensiva revolucionária” (Ridenti, 2004: 54). Nessa direção, a composição que dá nome ao LP, de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant, é a que melhor reúne a ideia central do disco. Há, imbuído na produção do LP, o esforço de se produzir uma obra musical inovadora em meio ao crescimento da indústria cultural que, cada vez mais, se especializava em seus ditames quantitativos e de homogeneização. Quase todas as músicas do álbum criticam duramente o crescimento econômico desmedido que, nos anos 1970, marcou a economia brasileira, fenômeno conhecido como “milagre brasileiro”. Do ponto de vista musical, a faixa-título explicita a renovação estética encampada pelo Clube da Esquina que, ao incorporar procedimentos do *jazz fusion* e sonoridades das festas religiosas do interior de Minas Gerais, trouxe para o campo da MPB uma maneira diferenciada de se explorar o modalismo e a conjugação de métricas inusitadas de compassos. A esse respeito o musicólogo Ivan Vilela, em um artigo disponível na internet, ressaltou que

(...) toda a base da música brasileira foi construída dentro de padrões rítmicos binários, ternários e quaternários. Milton desenvolve músicas em compassos quinários (em cinco tempos), além de trabalhar com compassos híbridos (pulsações diferentes numa mesma música). E também a execução de um samba, originalmente binário, em ritmo ternário.

No que tange ao universo religioso, Milton Nascimento o ressignifica no LP *Milagre dos peixes*. Segundo Vilela (2010: 23), “ali percebemos, desde a primeira música, a proximidade com os som das festas de rua,

os congados e moçambiques mineiros, uma certa profusão sonora aparentemente desordenada (só aparentemente) e com muita musicalidade”. Porém, algumas letras das canções, como a de “Sacramento” (Milton Nascimento e Nelson Ângelo), explicitam um desejo de libertação. Nela, os dogmas católicos transfiguram-se nas várias imposições das quais o indivíduo quer se livrar. Por sua vez, o título “Milagre dos peixes”, do disco e da canção, ao evocar um mito cristão carregado de valores enraizados no amor ao próximo e na partilha, contrapõe-se à meta desenvolvimentista pautada no progresso material arbitrário da nação. A propaganda otimista e o espesso investimento em meios de comunicação, como a TV a cores que foi introduzida no Brasil naquela época, escamoteava a brutal realidade social do país, que vivia sob a égide de uma ditadura militar conservadora. O trecho “desenhando nessas pedras/ tenho em mim todas as cores/ quando falo coisas reais”, chama a atenção para as cores que, presentes até mesmo no encarte interior do disco, podem ser compreendidas como a arte que se tentava conceber em meio às dificuldades que se enfrentava. Arte essa que ansiava falar coisas reais frente às cores falsas do discurso dominante. A expressão “milagre dos *peixes*” decodifica o milagre dos homens comuns que precisavam “juntar todas as forças pra vencer essa *maré*”: fragmento da canção “Saidas e bandeiras n.º 2” (novamente da dupla Milton Nascimento e Fernando Brant) gravada no LP de Milton Nascimento e Lô Borges *Clube da Esquina*, de 1972. Em suma, o álbum *Milagre dos peixes* intencionava sobrepor-se à “natureza silenciosa” daqueles dias, constatação certificada pela letra de sua faixa-título: “(...) e num silêncio dessa natureza/ eu que amo meus amigos/ livre quero poder dizer:/ tenho esses peixes e dou de coração/ eu tenho essas matas e dou de coração...”

A análise de tal obra musical permite levantar a hipótese de que o Clube da Esquina compartilhou de um sentimento comum vivenciado por grupos contrários à ditadura militar no Brasil, desejosos da criação de “um futuro novo, no qual a humanidade encontra[ria] uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida” (LÖWY e SAYRE, 1995: 325). Esses valores, permeados por um caráter um tanto quanto romântico no sentido de tentar buscar no passado elementos para a construção do futuro e para a

modificação do presente, conformaram-se como um meio de resistência não só à ditadura propriamente dita e às suas sanções, mas igualmente uma resistência aos novos padrões culturais que se afloravam com a consolidação do capitalismo. No entanto, não apartados dessas transformações, foi graças às novas tecnologias que os músicos reuniram condições para registrar suas pesquisas de timbres, efeitos sonoros e a exploração de ruídos manipulados em formato de gravação estéreo, no qual os sons transitavam entre quatro canais dando a sensação de mobilidade e espacialização. Esses recursos conferiram ao LP *Milagre dos Peixes* uma singularidade estética, qualificando-o como um disco experimental e talvez único em seu tempo. Utilizando em seu favor a tecnologia possibilitada pelo desenvolvimento econômico-material, os músicos puderam requintar sua técnica, tendo também em vista a relativa liberdade de criação que eles receberam dentro do próprio estúdio. A esse respeito, Márcio Borges, um dos letristas do Clube da Esquina, relembra uma fala de Milton Miranda, um dos diretores artísticos da EMI-Odeon: “Nós temos nossos comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere; vocês gravam o que quiserem” (*apud* Borges, 2004: 209).

Contudo, em que pese essa “permissividade”, a entrevista concedida de Fernando Brant oferece indícios de que a EMI-Odeon agiu de forma negligente com respeito às transações que envolveram as letras censuradas. A gravadora, obviamente, preferiu não contrariar as decisões dos censores, temendo angariar problemas e prejudicar os seus lucros. Isso demonstra, todavia, que a indústria cultural estava intimamente atrelada às intenções desenvolvimentistas do regime militar. Anote-se que os anos 1970 foram fortemente balizados pelo crescimento vertiginoso do mercado de bens simbólicos. Como bem apontou Renato Ortiz (2006: 89), “o próprio Estado autoritário [era] o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada”, já que “o ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção”.

Percebe-se, deste modo, que *Milagre dos peixes* estabelece uma relação intrínseca com o contexto sócio-cultural e político vivido no Brasil naqueles anos 1970. De um lado, a liberdade que a gravadora garantiu aos músicos, não menos permeada por interesses de cunho político e econômico, possibilitou a eles um alto grau de experimentação

e o registro de duras críticas à ditadura. Isso revela uma concepção de arte e criatividade que se sobrepunha às formas pré-estabelecidas pelo mercado discográfico. Não obstante, por outro lado, as características inerentes à gravação do LP indicam que a sua produção só foi possível devido ao desenvolvimento dos modernos aparatos de gravação, permitidos pelo próprio avanço capitalista. Pode-se dizer que *Milagre dos peixes* é uma autocrítica da modernidade capitalista. No entanto, reportando às palavras de Michel Löwy e Robert Sayre sobre o “romantismo” percebido nas obras de muitos artistas em variados momentos históricos, “os românticos, apesar de criticarem, são formados por seu tempo. Ao reagirem contra o mundo moderno, o fazem de forma moderna” (LÖWY e SAYRE, 1995: 39).

Antes de concluir, retomo algumas questões metodológicas esboçadas no início do artigo. *Milagre dos peixes* comporta uma linguagem musical específica e não pode ser reduzida a uma espécie de ilustração de diagnósticos sociais, cautela que, aliás, deve acompanhar as preocupações dos investigadores que trabalham com o objeto “música popular”. Porém, o inverso da questão também não é satisfatório. Limitar o estudo de uma obra musical ao seu “texto” ou às suas peculiaridades estéticas significa ignorar que, direta ou indiretamente, toda produção artística mantém intrínsecas relações com o contexto social em que foi concebida. Essa perspectiva está afinada com a de Raymond Williams, para quem é necessário perscrutar o “caráter material da produção de uma ordem cultural”, pois “assim como o fabricante de pianos, o pianista também é um trabalhador produtivo” (Williams, 1979: 96-97). Sustentando-me nessa concepção e procurando conjugá-la às análises musicais demandadas pelas singularidades das canções de *Milagre dos peixes*, intencionei trazer à tona uma pequena parcela da obra fonográfica do Clube da Esquina. Tal “formação cultural”, formada nos anos 1960 e atingindo seu ápice na década seguinte, documenta, à sua maneira, um período conturbado da realidade brasileira, o qual ainda carece de estudos de pesquisadores que se dedicam à música popular.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de (1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.
- BORGES, Márcio (2004). *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 5.^a ed. São Paulo: Geração Editorial.
- BOURDIEU, Pierre (2009). *O poder simbólico*. 12.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRITO, Brasil Rocha (1978). Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 17-50.
- BRITO, Paulo Henriques (2003). A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj/ Relume Dumará, 191-200.
- GARCIA, Walter (1999). *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra.
- LÖWY, Michel e SAYRE, Robert (1995). *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis/RJ: Vozes.
- NAPOLITANO, Marcos (2001). “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp.
- NAVES, Santuza Cambraia (2000). Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n.º 43, 35-44.
- (2001). *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (2010). *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- ORTIZ, Renato (2006). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- PARANHOS, Adalberto (1990). Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB *História & Perspectivas*, n.º 3, Uberlândia, UFU, 5-111.
- RIDENTI, Marcelo (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- (2001). Intelectuais e romantismo revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n.º 2, São Paulo, 13-19.
- (2004). Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 53-65.

- TRAVASSOS, Elizabeth (2005). Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: OCHOA, Ana Maria e ULHÔA, Martha. *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 94-111.
- VILELA, Ivan (2010). Nada ficou como antes. *Revista USP*, dossiê música brasileira, n.º 87, São Paulo, USP, 14-27.
- (s./d.). O movimento. Disponível *online* em: http://www.museudapessoa.net/clube/o_movimento.htm#creditos. Acesso em 12 abril de 2010.
- WILLIAMS, Raymond (1979). *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.
- (1992). *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e terra.
- ZAN, José Roberto (1996). *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Unicamp.

Referências discográficas

380

.....
MÚSICA
DISCURSO
PODER
.....

- MILTON NASCIMENTO. LP *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (relançado pela Som Livre com o título *Travessia*, 1978).
- LP *Courage*. A&M, 1968.
- LP *Milton Nascimento*. EMI-Odeon, 1969.
- LP *Milton*. EMI-Odeon, 1970.
- LP *Milagre dos peixes*. EMI-Odeon, 1974.
- MILTON NASCIMENTO E LÔ BORGES. LP *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.
- MILTON NASCIMENTO E SOM IMAGINÁRIO. LP *Milagre dos peixes ao vivo*. EMI-Odeon, 1974.

Fontes Oraís

- Entrevista de Fernando Brant concedida à autora. Gravação digital, 90 min., Belo Horizonte/MG, 30 de julho de 2010.
- Entrevista de Márcio Borges concedida à autora. Gravação digital, 90 min., Belo Horizonte/MG, 19 de janeiro de 2011.

O PODER INVISÍVEL DA MÚSICA DO CINEMA: POR UMA ANÁLISE MAIS INTERDISCIPLINAR

Marta Noronha e Sousa

CENTRO DE ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE / UM (CECS)

A Música e o Cinema

381

A MÚSICA QUE OUVIMOS NOS FILMES TEM TRADICIONALMENTE SIDO MENOSPREZADA, ou mesmo desprezada pela academia, de modo que tem recebido uma atenção limitada (e.g. Monaco, 1981: 99). No campo dos estudos fílmicos, a imagem, em primeiro lugar, e a palavra, em segundo, tendem a obter uma atenção particular, quase exclusiva, pelo que análises fílmicas específicas sobre o som e a música são relativamente escassas. Para Aumont e Marie (2004: 135), a “análise da banda de música de um filme foi muito raramente tentada, e quase sempre de filmes excepcionais.”

Este menosprezo do som teve origem no facto de que a própria tecnologia cinematográfica nasceu da imagem, das imagens ‘em movimento’; os filmes eram, como sabemos, inicialmente mudos. A música foi introduzida no cinema pouco depois do seu aparecimento, supostamente como forma de encobrir o barulho do projetor (Martinez, 2004: 170). Mas, desde cedo se percebeu que ela exponenciava o impacto das imagens mudas (Perales, Rosal & Ortega, 1997: 228). Para atrair o público e promover o seu envolvimento com a história, passou a justapor-se ao filme reportórios populares, a princípio, de forma algo desconexa. Esta situação evoluiu, porém, rápida e radicalmente: “os pianistas do cinema mudo buscaram uma relação da música com as imagens projectadas,

O PODER INVISÍVEL DA
MÚSICA DO CINEMA:
POR UMA ANÁLISE MAIS
INTERDISCIPLINAR

Marta Noronha e Sousa

facto que impulsionou os produtores a publicarem catálogos de obras incidentais destinadas a acompanhar cenas típicas, tais como cenas amorosas, de horror, perseguições, etc.” (Martinez, 2004: 170). Com o advento dos filmes sonoros, o som foi logicamente valorizado e “os grandes produtores passaram a preferir músicas escritas especialmente para suas obras, de acordo com o enredo” (Stateri, s/d: 2).

De acordo com Aumont e Marie (2004: 132),

É certo que, desde a invenção do cinema falado, a banda sonora está teoricamente em igualdade com a imagem na construção do sentido filmico (...). Não é menos verdade que, ainda hoje, restam numerosos traços das teorias desenvolvidas entre finais dos anos 20 e inícios dos anos 30 que definiam, quase todas, a especificidade do cinema a partir da imagem em movimento.

George Bluestone, por exemplo, em 1957, designava “o filme como perceptual, visual, demonstrativo, literal dado a imagens visuais...” (*apud* Elliot, 2004: 2), não fazendo qualquer referência ao seu carácter sonoro. Na perspectiva de Christian Metz, um dos mais reputados autores sobre cinema do século XX, as restantes “linguagens” que o cinema utiliza estão num plano diferente da imagem: “... a palavra, o ruído, a música foram anexados ao filme posteriormente; ele trouxe consigo desde o nascimento o *discurso imagético*. Assim, uma verdadeira definição da ‘especificidade cinematográfica’ só pode existir a dois níveis: discurso filmico e discurso imagético” (Metz, 1964: 71). Muitos outros autores consideravam a imagem como elemento constitutivo fundamental do cinema e negligenciavam a importância que o som, em geral, e a música, em particular, têm para constituir o enunciado global de um filme e o seu sentido, o que leva Robert Stam (2005: 19) a falar de uma “visão essencialista do cinema como um *medium* exclusivamente visual...”

Hoje, raros são os autores que não reconhecem a importância do som no filme. No entanto, a atenção que a maioria dá a este registo é diminuta e, mesmo quando afirmam a necessidade de dar ao som o seu devido valor, continuam a falar do filme e do filmico enquanto imagem, deixando transparecer nas suas afirmações mais inocentes a primazia do imagético sobre o sonoro (e.g. Monaco, 1981; Currie, 2008).

Por outro lado, muitos musicólogos criticaram severamente as composições feitas intencionalmente para o cinema. A música tem

historicamente sido aplicada a diversas formas artísticas e dramáticas: desde o teatro da Antiguidade Clássica, até ao circo e às touradas, só para citar alguns exemplos (Perales *et al.*, 1997: 16). No entanto, no entender de muitos amantes e estudiosos da música, todos os tipos de música aplicada eram “impuros” (Martinez, 2004: 163). Acusavam-na de não ser uma música pela música, mas uma música de segundo plano, que corria o risco de não ser notada e cuja artisticidade era, de certo modo, comprometida pelas contingências visuais e diegéticas impostas pelas suas aplicações específicas.

Theodor Adorno era um desses críticos. Defendia as produções musicais independentes de qualquer determinação e limitação externa e considerava que toda a música aplicada (incluindo a música aplicada ao cinema) era sujeita aos imperativos da “razão instrumental”, representativa da lógica de produção utilitarista, baseada em resultados económicos e típica do sistema capitalista. Em *Introduction à la Sociologie de la Musique* (1994), Adorno estabelece uma tipologia das diferentes atitudes musicais. O “primeiro tipo” – primeiro não em termos de precedência, mas de importância – é o “*expert*”:

O *expert* (...) poderia ser definido segundo o critério de uma escuta perfeitamente adequada. Seria o ouvinte plenamente consciente, a quem em princípio nada escapa e que, ao mesmo tempo e a cada momento, consegue fazer sentido do que ouviu. (...) Ele é capaz de apreender distintamente mesmo o emaranhamento do que é simultâneo, isto é, a harmonia e a polifonia complexas (Adorno, 1994: 10).

No cinema em particular, o espectador é, ao menos parcialmente, um ouvinte involuntário: ele não está lá pela música e nem sempre é consciente dela, pelo que não será capaz de realizar este tipo de escuta. Este ouvinte pode ser enquadrado num outro tipo definido por Adorno: o “ouvinte emocional”. Segundo o autor, a relação deste tipo de ouvinte com a música

... é-lhe essencial para a eclosão de impulsos instintivos de outra forma reprimidos ou domesticados pelas normas de civilização, e torna-se frequentemente uma fonte de irracionalidade, que apenas permite ainda àqueles que estão presos inexoravelmente na engrenagem da autoconservação racional experienciar um qualquer sentimento (*idem*: 13-4).

Stravinski, por seu turno, “comparava a música de cinema ao papel pintado das paredes (mero ornamento fabricado em série e privado de dimensão artística)...” (*apud* Perales *et al.*, 1997: 12-3). Perales e os seus colegas (*ibidem*) caracterizam esta abordagem da seguinte forma: “Música para ser ouvida uma só vez, por sua mesma essência concebida para a sua reprodução mecânica como parte de uma criação ou espetáculo audiovisual, parece adequar-se à zona de sombra em que vive a música de consumo.”

Ainda que esta atitude tenha evoluído ao longo das últimas décadas, muitos académicos da área da música continuam a considerar a música fílmica pouco aliciante para as suas análises, talvez pela sua natureza mais difusa, que se entrelaça, se imiscui em outras linguagens, para além da estritamente musical.

Por uma melhor compreensão da Música Fílmica

Apesar dos preconceitos contra a música fílmica, ela desempenha um papel primordial dentro de um filme, que não pode ser negligenciado, sob pena de se falhar a compreensão global do fenómeno que se pretende conhecer. As falhas começam nos próprios conceitos que vulgarmente são usados para definir os fenómenos sonoros dentro de um filme, os quais urge, assim, definir claramente.

O som fílmico é constituído por vários elementos que têm funções diversas. Habitualmente, definimos como ‘banda sonora’ o conjunto de composições musicais presentes no filme, que podem ser compiladas e gravadas e comercializadas separadamente. Mas, a banda propriamente ‘sonora’ do filme, para além da música, também inclui ruído (os ‘efeitos sonoros’) e diálogos. Aumont e Marie (2004: 133) sugerem, por isso, que a noção de “banda sonora” deve ser repensada. Assim, definimos como ‘banda de som’ o conjunto dos sons do filme e como ‘banda musical’ os sons efetivamente musicais. É, no entanto, necessário sublinhar que nem sempre há, entre estes elementos, fronteiras claras. Os diálogos podem ser cantados, a música pode confundir-se com ou mesmo incluir ruídos (*idem*, 2004: 137). Mas, estas relações são, também elas, significantes, pelo que uma análise baseada neste pressuposto se antecipa profícua.

A música do filme, tal como os restantes sons, pode ser intradie-gética ou extradiegética, ao fazer ou não fazer, respetivamente, parte

da história que é contada: se um personagem, na história, ouve um concerto, uma música na rádio, ou executa uma peça musical, por exemplo, aí a música é intradieética; se, pelo contrário, a música é justaposta ao filme (não fazendo parte da história), como sucede na maioria das vezes, com o intuito de criar um determinado ambiente, aí ela é extradieética. Hunt, Marland e Rawle (2010: 166) falam de “som dieético (ou real)” e “som não dieético (ou comentário)” para significar os mesmos dois tipos de som (no qual incluem a música).

A música pode ainda ser incidental, ou seja, pode ser usada propositadamente para se coordenar passo a passo com a ação retratada nas cenas do filme, ou, pelo contrário, ter uma sequência própria, que não se prende com o decorrer da ação (geralmente são músicas já existentes e justapostas ao filme, sem alterações). Martinez (2004: 169-70) acredita que a música incidental “constitui uma linguagem em sua total capacidade de significação artística e interação cénica...”, mas a reutilização de composições criadas anteriormente, para outros fins, é também uma prática muito usual. Encarada e criticada frequentemente como uma prática menor, de colagem ou cópia, a referência a artefactos previamente existentes pode, no entanto, realizar uma homenagem às peças originais e é, na perspectiva da teoria da intertextualidade, não só frequente, mas também legítima, uma vez que nenhum discurso, mesmo os que se apregoam plenamente originais, deixa de transparecer em si as “vozes” de discursos alheios (e.g. Kristeva, 1981). Enquanto prática intertextual, este exercício é enriquecedor, pois acrescenta ao filme novas camadas de significação, novas conotações e simbolismos, pelo facto de essas composições estarem já presentes no imaginário do público.

A verdade é que a música, seja ela criada propositada e originalmente para o efeito ou adaptada, não existe dentro de um filme por acaso. Ela tem uma razão de ser e desempenha aí funções vitais – frequentemente negligenciadas – para a estética fílmica e a construção de sentido. Martinez (2004: 165) afirma que, em todas as “linguagens de carácter bi ou multi-mediático, a música exerce um papel fundamental.” Em primeiro lugar, e apesar de o tomarmos muitas vezes como garantido, o registo sonoro em geral “é uma das partes mais importantes do desenho estético global do filme” (Hunt *et al.*, 2010: 166). Talvez a sua função mais óbvia seja a de adicionar impacto, através da sua espetacularidade, e valor estético ao filme. Há até quem circunscreva as funções da música fílmica a este

embelezamento contemplativo, que, para os defensores desta ideia, é o máximo que ela pode oferecer (*apud* Perales *et al.*, 1997: 11).

Mas, a música fílmica desempenha outras funções importantes. Por exemplo, ela acentua o efeito de unidade (Aumont & Marie, 2004: 135). Para Monaco (1981: 179-80), “o som mostra o seu valor criando um suporte de base de continuidade para apoiar as imagens que usualmente recebem mais atenção.” Através da sua homogeneidade e do uso contínuo de *leitmotifs*, a música contribui para a unidade, coerência e identidade do filme, envolvendo o espectador do início ao fim e mantendo-o ligado à história. Constitui mesmo uma ‘âncora’, que o espectador usa – às vezes, muitos anos mais tarde – para recordar o filme, identificá-lo e diferenciá-lo em relação a outros.

A música desempenha também, ainda que paradoxalmente, uma função de realismo dentro de um filme. Perales *et al.* (1997: 230ss) chamam-lhe “elemento irreal, como factor de realidade”, pois, apesar de não existir, na vida real, um fundo musical para os nossos atos, “[o] banho musical do filme, a sua quase completa submersão na música, consolidou-se como estilo a partir de uma ideia, da assimilação do valor de verosimilhança da música...” A música permite passar para uma “dimensão subjetiva”, um “espaço interior de subjetividade” e emoção (*idem, ibidem*), nível que a imagem, ao contrário da música ou das palavras num livro, não consegue demonstrar tão bem (Stam, 2005: 19).

A função mais forte e inquestionada da música fílmica, no entanto, é talvez a emotiva. Stateri (s/d: 1) diz: “Acredito que a música, dentre as artes, é a que apresenta a maior força de expressão das emoções humanas, motivo pelo qual os povos primitivos lhe atribuíam origem divina.” Ela envolve-nos a um nível que não o consciente, conseguindo “impactar as nossas emoções e como tal limitar o impacto emocional que uma cena tem sobre nós” (Hunt *et al.* 2010: 58). Tem um efeito catalisador da “participação afetiva” do espectador, permitindo uma aproximação à subjetividade, ao mundo interior dos personagens da história, que promove a sua identificação com personagens e eventos narrados (Perales *et al.*, 1997: 136 e 231).

Em resposta à ideia de autores como Adorno, de que a música fílmica, como qualquer música aplicada, não é plenamente fruída ou apreciada pelo espectador, Perales *et al.* (1997: 13) argumentam que “a comoção sentimental que provoca uma canção, provavelmente escrita sem a preocupação de que sobrevivesse ao tempo para que foi escrita,

é sempre mais afilada do que a de uma página sublime: a sua emoção carece de grandeza, é tão pequena como nós mesmos, cabe-nos inteira na memória, e incita-a.” Estes autores afirmam que a música do cinema “[a]ma-se porque de cada vez que se ouve esta música revive-se não só o filme, mas também algo mais importante: a nossa participação afetiva nele, o seu fazer-se experiência até converter-se em parte de nós mesmos” (*idem*, 1997: 11). A música contribui para o envolvimento emocional do espectador, de tal forma que participa na construção dessa experiência afetiva e não pode ser separada dela. Sem a música, essa experiência não seria a mesma e não seria recordada com a mesma facilidade, dado que ouvimos, frequentemente repetidas, as músicas dos nossos filmes diletos, na rádio, num CD... ou na nossa imaginação.

Mas, a música fílmica tem também uma função narrativa, na medida em que ajuda a contar a história. Michel Chion (2000: 117) enfatiza, nomeadamente, a capacidade do som para expressar o tempo da história, que é um elemento narrativo fundamental. A música, tal como os restantes sons, “temporaliza” as imagens de três modos diferentes: pela “animação temporal”, caracterizando o ritmo da cena; pela “linearização temporal”, alinhando os planos uns em relação aos outros em termos de sucessão temporal, e porque “vetoriza ou dramatiza os planos, orientando-os para o futuro (...) criando um sentimento de iminência ou expectativa.” Os sons suaves, regulares e previsíveis são menos animadores, criam uma temporalidade mais lenta, enquanto os irregulares e imprevisíveis aceleram o ritmo do filme, precipitam os acontecimentos ou a sua expectativa. Por outro lado, um “som rico em altas frequências irá comandar a percepção de forma mais aguda...” e manter o espectador em alerta, indicando que algo surpreendente e potencialmente ‘perigoso’ está prestes a acontecer (*idem*, 118). Este tipo de informação narrativa é essencial para determinar a forma como o espectador receciona a história e envolvê-lo nela; sem música, esse exercício seria, se não totalmente impossível, ao menos muito mais difícil.

A música desempenha um importante papel representativo, pois permite atribuir significação às imagens e aos personagens e eventos que elas apresentam. A música não pode “comunicar diretamente a narrativa da mesma forma que o diálogo. No entanto, pode fornecer um pano de fundo aos eventos visuais e ao diálogo e é esta subtilidade que consegue posicionar uma audiência de uma forma que o diálogo não consegue”

(Hunt *et al.*, 2010: 58). Na música, os sons não estão no lugar das coisas; como diz Lévi-Strauss (*apud* Torres, 2007: 1), “eles são a própria coisa. Para a música (...) não existe um equivalente do dicionário.” No entanto, as pessoas – e isto de forma praticamente universal – interpretam a música de forma muito semelhante, pois associam-lhe emoções idênticas. Como notam Hunt e os seus colegas (2010: 58), o uso da música “é demasiado complexo para que se possa identificar o seu significado preciso – tal é a natureza da música. Contudo, ignorá-la é ignorar uma poderosa parte da prática significativa do cinema.” Um *tremolo* de cordas, por exemplo, é “um expediente tradicionalmente empregue (...) para criar uma sensação de tensão dramática, suspense ou alarme” (Chion, 2000: 121). E isto funciona – a prática comprova-o –, ainda que ninguém possa associar um sentido definido e consciente a esse expediente.

De facto, a música “causa impacto na capacidade de ‘ler’ o filme, até ao ponto de se ser capaz de perceber quem os personagens principais são e o que eles fazem” (Hunt *et al.*, 2010: 58). Nas palavras de Perales e seus colegas (1997: 15), a música é “mágica” porque “se inclui numa representação (...) como força que transporta para significados que lhe são alheios, mas dos quais é embaixadora privilegiada e guia única.” O uso de *leitmotifs*, por exemplo, usado também frequentemente em outras artes, visa “obter o ‘clima’ e a valorização de determinadas passagens, ideias ou personagens” (Stateri, [s/d]: 2). Não só permite identificar um personagem como centro da ação num determinado momento, como também transmite informação sobre a sua natureza, a sua personalidade e as suas atitudes, tanto quanto sobre a natureza dos seus atos e dos eventos diegéticos mais latos.

Desta forma, a música num filme permite-nos entender a história, situar os acontecimentos e diz-nos o que devemos sentir ou pensar nesse momento, em relação a uma personagem ou situação. Stephen Sondheim, conceituado autor de musicais, a propósito de *Sweeney Todd, o Terrível Barbeiro de Fleet Street*, diz que a música, quase constante nesta obra, “é a forma de manter o público sob tensão, porque, se saírem da fantasia, tudo o que vêem é uma história ridícula com muito sangue.^[1]”

¹ Vide extra ‘Musical Mayhem: Sondheim’s Sweeney Todd’. [DVD] Burton, T. (real.) (2008). *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street*. CLMC – Multimédia (distribuidor da edição portuguesa): disco 2, 05:28.

Mas a significação, no cinema, tem características muito particulares. O cinema, como meio audiovisual que é, distingue-se de outras artes pelo seu carácter multirregisto. Segundo Robert Stam (2005: 23/24), “[u]ma linguagem composta em virtude das suas diversas matérias de expressão, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas com estas matérias de expressão. Tem ao seu dispor o visual da fotografia e da pintura, o movimento da dança, os *décors* da arquitetura, as harmonias da música e a performance do teatro.”

Ao ser confrontado com esta pluralidade de signos de natureza diferente, o espectador recolhe os indícios em todos esses canais e ‘junta as peças do puzzle’ para “reconstruir a fábula em termos do seu tempo e espaço ficcionais, mas também clarificar as relações de causa e efeito entre elementos” (Cook & Bernink, 1999: 322). Michel Marie (*apud* Aumont & Marie, 2004: 71) desenvolveu a dado momento um estudo em que procurava “particularizar a análise [fílmica] sobre o eixo sonoro”, mas concluiu que não é possível separar os códigos sonoros da significação global do filme, pois eles não têm uma função autónoma. Não há uma interpretação isolada de cada registo. Não é possível separar o som e, dentro dele, a música, da significação global do filme. No cinema, como em outras artes “multimediáticas”, a música associa-se aos restantes registos

de um modo que poderia ser caracterizado como simbiótico (...), pois a significação geral se beneficia das características e potencialidades próprias de cada uma das linguagens componentes. O projeto estético das artes multimediáticas (...) está na apresentação e processamento de signos complexos que se endereçam aos dois principais sentidos humanos e que possibilitam uma riqueza de significação e de geração de novos signos, inexistentes caso prescindissem da música. Verifica-se assim que seu estudo, em profundidade, deve ser pautado por meio da intersemiose, ou seja, pelo estudo semiótico de seus modos interrelacionados de operação, representação e interpretação (Martinez, 2004: 165).

Chion (2000: 112) chama a este fenómeno “valor acrescentado”, que é “o valor expressivo e informativo com o qual o som enriquece a imagem (...). Valor acrescentado é o que dá a impressão (eminente e incorreta) de que o som é desnecessário, que o som meramente duplica

o significado, que na realidade ele origina, quer por si isoladamente ou pelas discrepâncias entre ele e a imagem.” Mas, esta relação entre imagem e som não tem um só sentido, ela funciona reciprocamente: “o som mostra-nos a imagem de forma diferente do que o que a imagem mostra sozinha, e a imagem igualmente nos faz ouvir o som diferentemente do que se estivesse a tocar no escuro” (*idem*: 122).

A música pode, segundo Chion (2000: 113), relacionar-se com os restantes registos de duas formas: pode reafirmá-los, “expressar diretamente a sua participação no sentimento da cena, ao assumir o [seu] ritmo, tom e fraseado”, caso em que o autor a apelida de “*empática*, da palavra empatia, a capacidade de sentir os sentimentos dos outros.” Por outro lado, a música pode contrariar o sentimento da cena visual, mostrando “conspícua indiferença à situação, ao progredir de uma maneira firme, intrépida e inelutável...” Para Chion (2000: 114), é a “música *anempática*”, que, contrariamente ao que se poderia supor, reforça “a emoção individual do personagem e do espectador...” Stam (2005: 20) também sustenta esta ideia, dizendo: “As possíveis contradições e tensões entre registos tornam-se um recurso estético, abrindo o caminho a uma forma de arte multi-temporal, polirrítmica.” Ainda de acordo com Chion (2000: 114), a música pode ainda não ser nem empática, nem anempática; ela pode ter “ou um significado abstrato, ou a simples função de presença, um valor de indicador: de qualquer forma, nenhuma ressonância emocional precisa.” Esta ‘indiferença’ pode, porém, na nossa opinião, ser também informativa sobre o valor, o significado e a intenção por trás do filme.

O verdadeiro poder da música dentro de um filme é difícil de dizer em palavras, pois elas são limitadas. O poder da música filmica ‘diz-se’ a si próprio, não precisa de advogados, apenas de um ouvido atento. Por isso, tal como Chion (2000: 111), propomos ao leitor um exercício simples: pegue numa cena de um filme e observe-a sem som; o resultado será sinistro. Larsen (2009: 187ss) menciona vários autores que viveram inadvertidamente esta experiência, pois tiveram oportunidade de assistir às primeiras experiências cinematográficas, nomeadamente os filmes dos irmãos Lumière. O resultado é, segundo as suas palavras, “assustador” e “arrepante”.

O facto é que a imagem cinematográfica é ‘realista’, na medida em que a própria natureza dos signos utilizados no cinema se assemelha diretamente à realidade, ao que vemos na vida real. Barthes (1982: 36) explica:

... temos aqui uma perda da equivalência característica dos verdadeiros sistemas de signos e uma enunciação de quase identidade. Por outras palavras, o signo desta mensagem [da mensagem icónica] não é retirado de uma reserva institucional (...), não é codificado (...). Para 'ler' este (...) nível da imagem, tudo o que é preciso é o conhecimento relacionado com a nossa percepção.

Ora, na vida real, não só temos imagem, mas também temos som. Qualquer filme sem som é visto como um paradoxo e encarado com descrença e até rejeição pelo público, na medida em que há, por um lado, signos próximos da realidade e, por outro, a falta de outros signos que, na realidade, os acompanham inevitavelmente. A sensação descrita pelos autores citados por Larsen era a de algo fantasmagórico, irreal; um filme sem som era nada mais que um “movimento cinzento de sombras cinzentas” (Gorki, *apud* Larsen, 2009: 187).

Retomando o exercício proposto por Chion, pegue-se agora numa cena de um filme e sobreponha-se-lhe uma música diferente. O resultado, se a música for de facto diferente ao ponto de inspirar diferentes emoções e interpretações, será que o entendimento do que vemos no ecrã se altera radicalmente. Os cineastas – talvez mais conscientes do poder da música do que os teóricos – têm-na usado contínua e voluntariamente para criar esses efeitos e, assim, passar a sua visão particular do mundo, as suas ideologias; voluntária ou involuntariamente, deixam assim transparecer o contexto sociocultural e ideológico em que se inserem e que necessariamente os marca. O personagem, autor de determinadas ações, pode ser conotado como caritativo ou cruel, perigoso ou divertido, bondoso ou ingénuo pela música que lhe serve de ‘cenário’. As ações e os acontecimentos podem ser, de acordo com a música que os acompanha, vistas como graves e reprováveis ou, pelo contrário, aceitáveis e divertidas. Através do uso destas estratégias, o cineasta pode atribuir à história que conta, às imagens que mostra, a conotação particular que deseja (ou que inconscientemente lhes atribui).

Mas isso é feito de forma subtil e camuflada. Segundo Barthes (1982: 159), qualquer texto (e, por texto, entende enunciado) é plural, composto por “uma desconexa, heterogénea variedade de substâncias e perspetivas...” A conotação “de alguma forma ‘emerge’ de todas estas unidades significantes que são ainda assim ‘capturadas’ como se a cena fosse imediata e espontânea, que é dizer, sem significação” (*idem*: 23).

A imagem é “o principal suporte da percepção fílmica”, é o registo de que o espectador é mais consciente (Chion, 2000: 122). Quanto ao som, os diálogos são claramente o elemento mais notado. Por oposição, o ruído é o elemento que passa mais despercebido, apesar de contribuir para a verdadeira construção do ambiente sonoro (*idem*: 112). Aumont e Marie (2004: 134) concordam com Chion: “certos elementos podem imediatamente ser ‘engolidos’ na falsa profundidade da imagem, ou arrumados na periferia do campo, e outros elementos (essencialmente a música e a voz de comentário) orientados para outro lugar, imaginário, comparável a um *proscénio*.” A música encontra-se numa posição intermédia: tal como o diálogo, recebe “mais atenção porque [tem] um sentido específico” (Monaco, 1981: 180), mas acaba usualmente por se estabelecer, como o ruído, como “pano de fundo” da história (Hunt *et al.*, 2010: 58). Particularmente nos casos em que é incidental e acompanha o filme de forma continuada e subtil, o espectador tende a não ser consciente da sua presença, ela torna-se difusa (Monaco, 1981: 178), quase subliminar. Claudia Gorbman (*apud* Martinez, 2004: 170-171) chama mesmo “melodias inaudíveis” às composições musicais no cinema. Chion (2000: 112) afirma que há no cinema uma “*ilusão audiovisual*”, “uma ilusão localizada em primeiro lugar e acima de tudo no coração das mais importantes relações entre som e imagem...”

Este facto – de que a música funciona de forma invisível – leva-nos à constatação de que tem um poder acrescido na persuasão do espectador, uma força particular para emocionar, envolver e mover o público, influenciando-o. Quanto à imagem e aos diálogos, o espectador é consciente do que lhe está ‘a ser dito’; ele pode mais facilmente perceber que o realizador e toda a sua equipa estão a tentar passar-lhe uma mensagem que é necessariamente subjetiva, intencional e possivelmente ideológica. Na verdade, isto nem sempre acontece: vejam-se todas as discussões sobre a “impressão de realidade” no cinema, sobre a sua capacidade de mostrar o mundo como se da realidade em si, e não de uma sua representação, se tratasse (*vide*, e.g. Allen, 1995). Mas se é difícil perceber a conotação subjetiva e a intencionalidade por detrás das imagens e diálogos, muito mais difícil é para o espectador perceber essa intencionalidade num registo de que ele não é plenamente consciente, que parece estar lá apenas para ‘embelezar’ a história, inocentemente.

Daí se conclui a importância vital da análise da música fílmica. Se os filmes, também através da música, são influentes sobre a forma como os seus espectadores pensam a realidade que os circunda, o seu passado e o seu futuro, a própria humanidade e a sua natureza, este poder deve ser analisado e compreendido. Analisar apenas a imagem de um filme, seja na sua dimensão formal (estética) ou de conteúdo (história retratada), é ver o problema pela metade e deixar que parte significativa do seu poder representativo e persuasivo passe despercebido, incólume, eficaz. Se é função da academia promover o conhecimento sustentado, profundo e global dos fenómenos, é seu dever também olhá-los com seriedade, com inteireza, na sua plenitude e não apenas numa perspetiva fragmentária, fechada e limitada.

Por uma Análise mais Interdisciplinar

Concluimos, assim, que a música fílmica tem um importante papel dentro do filme e a sua negligência dificulta a compreensão dos artefactos fílmicos, na sua globalidade, e do seu poder persuasivo. Apesar dos preconceitos, “nem o purgatório nem a zona de sombra lhe correspondem. A música de cinema (...) [e]xiste porque o cinema precisa dela. Mas o cinema precisa dela porque ela expressa a vida (a sua realidade, o seu sonho, a sua carência), e não pode haver vida – nunca a houve – sem música” (Perales *et al.*, 1997: 12).

A música num filme não é, no entanto, de fácil análise. Enquanto código, a música é analógica, pois, ao contrário dos códigos digitais, “cujas unidades (...) estão claramente separadas; (...) [o código analógico] funciona numa escala contínua” (Fiske, 1990: 92/3). Fiske explica que os códigos analógicos são mais difíceis de compreender porque as suas unidades não se distinguem tão claramente (*ibidem*). Como afirmam Aumont e Marie (2004: 29), a análise fílmica utiliza frequentemente a pausa na imagem² para analisar com mais rigor as suas particularidades; na música, como código analógico que é, não podemos fazê-lo – ao parar a música, não podemos ouvi-la. Outra questão que dificulta a análise da música é a sua natureza de código estético: estes códigos “são mais difíceis de definir, simplesmente porque são mais variados, mais

² Vulgarmente conhecida pelo termo inglês *still*.

livremente definidos, e mudam muito depressa.” Eles são mais subjetivos, pois “englobam o mundo interior” e “permitem, ou convidam, a uma considerável negociação da significação” (Fiske, 1990: 112).

A acrescentar a essas dificuldades, há ainda um défice na capacidade analítica da maioria dos autores que se dedicam a tal empreitada, que deriva do carácter multirregisto do cinema. Como já foi referido, os autores do campo dos estudos filmicos reconhecem, em geral, a importância do som, apesar de continuarem a dar-lhe uma atenção reduzida e, à imagem, quase invariavelmente, a primazia, facto que transparece claramente nas suas expressões mais inconscientes e involuntárias. O conhecimento que revelam do som, e da música em particular, é relativamente limitado e assistimos frequentemente a assunções erradas. James Monaco (1981: 179), só para dar um exemplo, descreve o som filmico como “omnidireccional” e pouco manipulado. Em primeiro lugar, o som não é omnidireccional; em particular com os modernos sistemas estereofónicos, ele é até usado para criar a noção de espaço e movimento (Chion, 2000: 115). Apesar de não podermos mover os ouvidos como movemos os olhos, podemos ‘aprender a ouvir’, a prestar mais atenção e a distinguir os sons, musicais ou não, que nos são apresentados, ou, por outro lado, estar desatentos e ignorá-los. Em segundo lugar, a manipulação do som não é de todo limitada, pelo contrário: o som, e os ruídos, em particular, são aliás um dos elementos menos realistas do filme, pois são geralmente gravados separadamente e editados e acrescentados às imagens *a posteriori* (Hunt *et al.*, 2010: 166).

Por outro lado, o da musicologia, uma análise puramente musical das composições não permite alcançar o todo da obra filmica. Alguns autores da área da música têm estudado a música aplicada ao cinema, mas, pelo facto de que ela nem sempre é significativa em si própria, por poder apenas ‘pontilhar’ o filme de quando em vez, nem sempre assumindo uma estrutura continuada e coerente por si só, este tipo de análise parece pouco estimulante e apelativa para esta área académica. Novas perspetivas se têm desenhado nos últimos anos: a semiótica ramifica-se, procurando novos domínios, mais específicos (*vide* Martinez, 2004), mas ainda há um longo caminho a percorrer. Mesmo quando a música filmica é o objeto de estudo, nem sempre há um cruzamento entre a sua significação e a significação dos restantes registos, que, como diz

Martinez (*ibidem*), funcionam de forma intersemiótica, em conjunto, e não separadamente. Ao nível dos restantes registos, são os estudiosos da música que carecem de *expertise* analítica.

Assim, a conclusão lógica é de que – esta é a tese fundamental deste artigo – há uma necessidade premente de uma colaboração mais estreita entre os teóricos das duas áreas. A complementaridade entre a capacidade analítica de uns e de outros permitirá realizar uma análise também ela simbiótica e intersemiótica, como o filme. Os estudos científicos devem esforçar-se por relacionar a música com os restantes registos (Aumont & Marie, 2004: 137), abarcando o filme como um todo, porque é assim que ele é ‘rececionado’, experienciado pelo público, e só assim os seus efeitos poderão ser plenamente compreendidos. Só assim se poderá de facto compreender as complexas relações entre diferentes registos e os complexos sentidos que a Sétima Arte, tão frequentemente reputada de acéfala e alienante, pode, afinal, proporcionar.

Um Contributo para a Educação para os *Media*?

Este esforço, se realizado de forma colaborativa e interdisciplinar, permitirá não só aprofundar o conhecimento académico e científico sobre a matéria, mas também caminhar em direção a uma melhor educação para os *media*, particularmente importante numa altura em que se revela urgente ensinar as pessoas, mais do que a ler e escrever, a interpretar outras formas representativas, como as imagens e os sons.

Hoje, vivemos em plena cultura da participação. Todos podem participar, através dos diferentes *media*, nomeadamente os *media* digitais (que são multirregisto por natureza), na vida social tanto quanto na discussão das mensagens mediáticas e mesmo na sua produção e disseminação massiva. As comunidades em linha conseguem ter um poder significativo na discussão pública dos artefactos artísticos e mediáticos e na sua avaliação pública. Qualquer cidadão pode tornar-se um *opinion maker*, para além de que ele próprio pode tornar-se produtor de artefactos massivamente disseminados, como acontece – hoje com tanta frequência – com os vídeos amadores colocados em redes sociais ou no *Youtube*.

Mas, quer para avaliar devidamente as mensagens disseminadas pelas instituições mediáticas consolidadas, quer para produzir

mensagens massivamente disseminadas, o público deve estar preparado. Henry Jenkins, em *Convergence Culture. Where old and new media collide* (2006: 259), sublinha que “o desafio não é simplesmente ser capaz de ler e escrever...” Os cidadãos, tão mais influentes na sociedade em que se inserem quanto maior é a sua capacidade de participar, devem ser capazes de fazê-lo com propriedade e para isso é fundamental que, em primeiro lugar, consigam compreender as mensagens que recebem, estejam elas sob a forma de palavra, de imagem ou de som; depois, é também vital que, ao participarem na construção de mensagens massivas, sejam capazes de usar os recursos expressivos de forma a transmitir o que de facto querem dizer ou mostrar.

Segundo Jenkins, “as pessoas estão a aprender a participar em tais culturas do conhecimento fora de qualquer cenário educativo formal” (*ibidem*). Assim, o seu uso das novas tecnologias e dos *media* participativos nem sempre é orientado devidamente, o que é particularmente necessário se considerarmos que se trata maioritariamente de jovens. Este público tem as ferramentas, mas ainda não tem a competência necessária para as utilizar com competência e consciência.

Ao longo do seu livro, Jenkins foi desenvolvendo a consciência desta necessidade de uma educação para os *media*. Segundo ele,

Os *media* são entendidos mais como ameaças do que como recursos. Mais interesse é colocado nos perigos da manipulação do que nas possibilidades de participação, na restrição do acesso – desligando a televisão, dizendo não à Nintendo, do que expandindo as competências para usar os *media* para os próprios fins, reescrevendo as histórias nucleares que a nossa cultura nos deu. Uma das formas como podemos moldar o futuro da cultura mediática é resistindo a tão desmoralizadoras abordagens à educação para a literacia mediática (*ibidem*).

Esta possibilidade participativa dos novos *media* digitais vem, para muitos pessimistas, ameaçar os *mass media* tradicionais (como o cinema). Mas, em primeiro lugar, a participação tem limites, e eles não são tecnológicos: nem sempre o público está disposto a um envolvimento assim tão exigente. Por vezes, ele contenta-se com o papel de espectador não participante, despreocupado e semiatento, com o papel tradicional de consumidor de *media* (*idem*: 257). Por outro lado, desde sempre, os

novos meios têm influenciado os meios mais antigos. Como diz Marshal McLuhan (2008: 182), “[u]m novo meio nunca é um aditamento a um outro anterior, nem o deixa em paz. De facto, ele nunca deixa de pressionar os meios anteriores, até encontrar para eles novas formas e novas utilizações.” Mas, conquanto os velhos *media* continuem a ser capazes de satisfazer determinadas necessidades humanas, ainda que o aparato tecnológico em que são veiculados mude, os modos comunicativos em si não serão substituídos. A experiência comprova-o.

Por isso, continua a haver espaço para a coexistência entre os novos *media* e os *mass media* tradicionais (Jenkins, 2006: 243 e seguintes). O cinema mantém um papel preponderante no panorama mediático, como meio ainda hoje extremamente influente, tendo, assim, uma responsabilidade acrescida na participação na vida social e na influência dos seus espectadores. A adesão do público ao cinema continua forte, até de alguma forma reforçada por estratégias transmediáticas e promocionais que se espalham por outros *media* (*idem*), pelo que não é de forma alguma de somenos importância a reflexão profunda sobre as produções filmicas, em todas as suas dimensões. Enquanto promotores do conhecimento, cabe-nos a nós, académicos, fazê-lo.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. (1994). *Introduction à la Sociologie de la Musique*. Genève: Contrechamps Editions. [1962, data da edição original] [traduzido do alemão por Vincent Barras & Carlo Russi].
- ALLEN, R. (1995). *Projecting Illusion. Film spectatorship and the Impression of reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- AUMONT, J. & Marie, M. (2004). *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- BARTHES, R. (1982). *Image, Music, Text*. London: Flamingo. [1977, data da edição original].
- CHION, M. (2000). Projections of Sound on Image. In Robert Stam & Toby Miller (2000). *Film and Theory. An Anthology*. Cornwall: Blackwell Publishing, 111-124.
- COOK, P. & BERNINK, M. (eds.) (1999). *The Cinema Book*. London: BFI Publishing.
- CURRIE, G. (2008). *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. New York: Cambridge University Press. [1995, data da edição original].

- ELLIOT, K. (2004). Novels, films, and the word / image wars. In Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 1-12.
- FISKE, J. (2004). *Introdução ao Estudo da Comunicação*. Santa Iria da Azóia: Edições Asa. [1990, data da edição original] [traduzido por Maria Gabriela Alves].
- HUNT, R.; Marland, J. & RAWLE, S. (2010). *The Language of Film*. Lausanne: AVA Publishings.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- KRISTEVA, J. (1981). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell.
- LARSEN, P. (2007). *Film Music*. London: Reaktion Books. [2005, data da publicação original] [traduzido por John Irons].
- MARTINEZ, J. (2004). Música e Intersemiose. *Galáxia*, 4(8), 163-189. [em linha] disponível no endereço [<http://revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/view/1417/1208>, consultado em 3 de janeiro 2011].
- MCLUHAN, M. (2008). *Comprender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*. Lisboa: Relógio D'Água. [1964, data da edição original].
- METZ, C. (1964). Le Cinéma: Langue ou langage?. In *Communications*, 4, 52-90. [em linha] disponível no endereço [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028?_Prescripts_Search_tabs1=standard&, consultado em 21 de março de 2010].
- MONACO, J. (1981). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.
- PERALES, C.; Rosal, F. & Ortega, M. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- STAM, R. (2005). Introduction. In Robert Stam & Alessandra Raengo (ed.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 1-52.
- STATERI, J.J. (s/d). *A música incidental do cinema e do video game*. [em linha] disponível no endereço [<http://www.gamecultura.com.br/projeto/a-musica-incidental-do-cinema-e-do-video-game>, consultado em 26 de janeiro de 2011].
- TORRES, L. (2007) Música e significado cultural: uma abordagem antropológica do filme “Assédio” de Bernardo Bertolucci. *Pontourbe Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*. Ano 1, Versão 1.0. [em linha] disponível no endereço [<http://www.n-a-u.org/LilideLucca.html>, consultado em 26 de janeiro de 2011].

O PRECONCEITO ANTIOPERÁTICO NO CLASSICISMO INGLÊS

Jorge Bastos da Silva

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

NO DIA 14 DE ABRIL DE 1713, no teatro de Drury Lane, subiu à cena pela primeira vez o drama de Joseph Addison *Cato: A Tragedy*, que viria a atingir um dos sucessos de maior furor do palco britânico do século XVIII. O drama representa a história de Catão o Novo, também lembrado como Catão Uticense, destacado homem público romano do século I a. C., condensando numa intriga que se reporta às horas derradeiras da vida do protagonista uma série de temas de grande relevo para a vida política e social inglesa naquele ano de 1713.

O sucesso de que gozou a peça reflete-se no facto de ter ido à cena nada menos que vinte vezes até ao dia 9 de Maio, o que era estrondosamente invulgar, e de só nesse ano terem surgido oito edições em Inglaterra (a primeira em 27 de Abril), uma na Irlanda e uma na Holanda.^[1] Mas, além do simples entusiasmo, o que os documentos da época registam de forma mais significativa prende-se com as tentativas de apropriação partidária do drama que desde logo se verificaram,

399

.....
O PRECONCEITO
ANTIOPERÁTICO NO
CLASSICISMO INGLÊS
.....

Jorge Bastos da Silva

¹ Carl J. Stratman (1966) regista dezanove edições de *Cato* em antologias dramáticas ou coletâneas das obras de Addison - não contando, portanto, com edições autónomas da peça - entre 1721 e 1780. Stratman assinala também que a obra foi levada ao palco londrino 203 vezes entre 1713 e 1749. Para dados adicionais de interpretação, contexto e repercussão, ver Bastos da Silva (2007: 167-262); Faller (1988: 5-87).

ocasionando uma refrega que decorreu, quer na imprensa periódica, quer sob a forma de panfletos avulsos.

Ora, a convite de Addison, o então jovem poeta Alexander Pope escreveu para o drama um prólogo que constitui uma espécie de exorcismo preventivo da contenda ideológica que de imediato opôs as posições *whig* e *tory*, ou *Country* e *Court*, e que veio a conhecer repercussão em diversos momentos do século XVIII, até à Guerra da Independência das colónias norte-americanas.

O poema encarrega-se de modular a receção do drama, instruindo o público acerca de como o interpretar, numa série de lances que representam uma tentativa de salvar Addison das armadilhas latentes no seu próprio texto – armadilhas que são justamente as oportunidades de aproveitamento partidário que o texto oferece e que certa documentação da época, nomeadamente testemunhos que nos chegam sob a forma de cartas, sugerem ser desadequadas face às intenções do dramaturgo. Nesta perspectiva, o prólogo de Pope assume o carácter de um manifesto que defende o valor da obra de Addison como reflexão dramática acerca da virtude pública e privada, pondo forte ênfase no seu efeito sobre o espetador, ao qual a obra imporia uma experiência de identificação com a ação dramática que resultaria purgativa ou catártica. Fazendo a apologia da missão pedagógica, civilizadora mesmo, que julga desempenhada pelo género tragédia desde a Antiguidade, Pope afirma do protagonista: «He bids your breasts with ancient ardour rise, / And calls forth *Roman* drops from *British* eyes» (vv. 15-16).^[2]

Lágrimas romanas brotarão de olhos britânicos: o que Pope convoca para o argumento, situando-se deliberadamente além de desígnios partidários específicos e conjunturais, é verdadeiramente a problemática da identidade nacional inglesa, numa dupla dimensão estética e moral, em confronto com o significado civilizacional atribuído à Roma antiga ou a determinados aspectos selecionados desta. O prólogo encerra uma sugestão de *Vidas Paralelas*, que seria muito ao sabor da época mas cujo esquema pessoalizado todavia transcende, insinuando uma analogia, não entre indivíduos – como era inevitável que a propaganda partidária

² As citações da obra de Pope reportam-se à *Twickenham Edition* (Pope, 1939-69), sendo referidos os versos ou, quando pertinente, Livros e versos das obras; exceto quando se trate de prosa, caso em que se emprega o formato de referência bibliográfica convencional para o presente volume.

ensaiasse – mas entre povos ou nações. Há nisto prudência, face ao previsível melindre dos aproveitamentos imediatos do texto de Addison, mas há também arrojo no tocante a aspirações mais vastas.

Na verdade, o prólogo popeano não passa incólume sobre a tentação sectária, mas não há dúvida, em todo o caso, de que a sua orientação dominante e aparente é subtrair os significados de *Cato* ao jogo de interesses antagónicos que, era fácil prever, se faria sentir na temporada da estreia. Tal orientação sustenta uma exortação aos *Britânicos* para que recuperem e reavivem, e desde logo para que admirem condignamente as virtudes que Catão encarna:

Britons attend: Be worth like this approv'd,
And show, you have the virtue to be mov'd.
With honest scorn the first fam'd *Cato* view'd
Rome learning arts from *Greece*, whom she subdu'd;
Our scene precariously subsists too long
On *French* translation, and *Italian* song.
Dare to have sense your selves; assert the stage,
Be justly warm'd with your own native rage.
Such Plays alone should please a *British* ear,
As *Cato's* self had not disdain'd to hear. (vv. 37-46)

A exaltação que é notória no enunciado não esconde uma impressão de precariedade, que se faz sentir de várias maneiras. Em 1713, o conceito de *Britons* – a instância textual do destinatário – estava longe de ser um dado adquirido, estando-se numa fase de consolidação do estado-nação que veio a ser o Reino Unido. Em particular, a união das Coroas inglesa e escocesa era um facto legal muito recente, apenas celebrado em 1707, e que nem por consumado no plano constitucional vira esgotados os múltiplos problemas políticos, sociais, económicos e culturais que se lhe agregavam, entre eles as questões do catolicismo e do jacobitismo, que aliás se estendiam à Irlanda. O fraseado de Pope denota uma atitude conciliatória que é falaciosa perante o cenário bem real de reticências que persistia.

Por outro lado, o prólogo sugere um argumento que se situa no plano da produção cultural. Encontra-se aí uma rejeição das importações francesas e italianas presentes no palco inglês, em nome de critérios

de apreciação estética que não dispensam um critério de valorização do que é nacional – que não dispensam, pois, um sentido de responsabilidade patriótica. Está em causa cortar o nexo umbilical que liga o Classicismo augustano às culturas que de modo mais significativo actualizaram a herança clássica nos momentos históricos antecedentes. Importa ressaltar, entretanto, que há diferenças a estabelecer entre os influxos franceses e os italianos no que respeita à problemática da respetiva receção em Inglaterra nesta época.

Até certo ponto, o ataque ao drama francês é paradoxal, na medida em que desde a geração de Dryden um certo número de autores britânicos de uma linha classicizante manifestava reservas à tradição autóctone, nomeadamente à figura paradigmática de Shakespeare, almejando em alternativa um teatro “regular”. Deste modo, na circunstância da escrita do poema popeano, o drama clássico francês era estrangeiro mas não era estranho. O que ressalta, pois, é uma preocupação, no fundo ideológica e não especificamente técnico-literária, com o *nacional*, que se quer fazer reverter directamente ao *romano* sem filiação nem intermediação francesa. O paradoxo da rejeição é agudizado pelo facto de *Cato* assumir feições “clássicas”, quer dizer, afrancesadas.

A seu modo, o caso da ópera é, porventura, ainda mais interessante. Aqui não se trata de enjeitar o semelhante mas de repudiar o radicalmente diverso, cuja existência e cuja voga contestam todo um projeto cultural em que se aposta e se acredita. Por um lado, a crítica de modelos dramáticos estrangeiros não é, neste caso, embaraçada pelo desconforto de negar o próprio modelo inspirador da obra que se preludia. Por outro lado, no debate em torno da ópera que corria à época são explicitados conceitos e preconceitos relativos aos caracteres da nacionalidade – e anseios relativos à respetiva degenerescência atual ou histórica – que assumem um recorte marcadamente político. Intrinsecamente, a ópera constitui um mais radical desafio aos princípios estéticos subscritos pela intelectualidade augustana, desafio que é alargado a problemas do foro público ou nacional ao constatar-se o sucesso alargado que obtém junto da crescente camada da população cujos modo de vida, proventos e mínimo de educação a habilitava a aceder aos espetáculos.

A ópera à maneira italiana, com efeito, penetra no palco londrino, de uma maneira que vem a ser sentida como avassaladora a muito

breve trecho mas na verdade padecendo sempre de fraca sustentação financeira, com a apresentação no teatro de Drury Lane, em Janeiro de 1705, de *Arsinoe, Queen of Cyprus*, com libreto de Peter Motteux e partitura da responsabilidade de Thomas Clayton, ambos trabalhando sobre originais italianos. E a voga continuou com peças como *Gli Amori d'Ergasto*, com música de Jakob Greber, *Camilla*, de Giovanni Bononcini, *Rinaldo* e *Il Pastor Fido*, de Georg Friedrich Händel, contando com o patrocínio decisivo da aristocracia e dos setores da burguesia que aspiravam a assimilar-se ao meio aristocrático.^[3] De acordo com a relação feita pelo estudioso William J. Burling (1993: 28-57), no período que vai da temporada de 1701-1702 à de 1714-1715 foram levadas à cena em Londres vinte e seis óperas, a maior parte das quais italianas.^[4]

A ópera ganhou lugar de cidade em Janeiro de 1708, altura em que, por ordem do *Lord Chamberlain*, se deu a separação estatutária de drama declamado e ópera, ficando o primeiro reservado para o teatro de Drury Lane e a segunda para o de Haymarket.^[5] Os dois teatros licenciados de Londres passaram pois a usufruir de monopólios que estabeleciam a sua relação concorrencial em moldes diferentes dos que até então se verificavam: a ópera ao estilo italiano passa a estar em competição direta e contínua com o teatro declamado e com a ópera inglesa, circunstância que decerto contribuiu para a ansiedade que os literatos da época exprimem em relação ao novo tipo de espetáculo.

O sucesso da ópera não deixa de estar presente no conspecto das preocupações e das diretrizes de pedagogia cultural do periodismo de Addison e de Steele. No *Spectator* n.º 18 (21.3.1711), Mr Spectator encara a voga com desagrado e com estranheza, observando, num apontamento satírico, que

³ Sobre a dimensão social da ópera, ver referências em Young (1967: 283-284, 298-299) e Knapp (1984: 100). Foi sob patrocínio pessoal do monarca Jorge I que em 1720 surgiu a *Royal Academy of Music*, dedicada à ópera.

⁴ Descuramos as dificuldades colocadas pela tipologia – ópera, semi-ópera, ópera italiana, ópera inglesa, mascarada –, que é notoriamente problemática. Basta-nos, para os efeitos presentes, o seguinte critério: é italiana uma ópera vinda do continente e cantada no todo ou em parte em italiano; é inglesa uma ópera executada em inglês e com alternância de trechos cantados e trechos declamados (uma semi-ópera à maneira de Purcell, portanto).

⁵ Cf. os estudos de Robert D. Hume (1984: 87; 1988: 423). A situação vigorou até à temporada de 1709-1710. A alteração das patentes teatrais acompanhou uma reorganização das companhias verificada no período 1704-1710 (cf. Price, 1978: 50-73).

[...] there is no question but our great Grand-children will be very curious to know the Reason why their Forefathers used to sit together like an Audience of Foreigners in their own Country, and to hear whole Plays acted before them in a Tongue which they did not understand. (Addison, 1970-79: I, 55-56)

O tom de perplexidade algo incrédula denota uma situação julgada pouco razoável, de fruição escassamente consciente e portanto perversa, de obras virtualmente ininteligíveis, e que aliás também Pope denuncia, em nota de maior sarcasmo, recomendando no prefácio da sua tradução da *Ilíada* que se aprecie a melodia dos versos de Homero, mesmo sem se perceber o grego, com a mesma diligência que se vê aplicada à ópera italiana (cf. Pope, 1939-69: VII, 11). Em tom ligeiro, observações como estas apontam embora o sério problema da irrazoabilidade de se ter devoção a um espetáculo que não se percebe e que desse modo nada oferece senão um mero usufruto sensorial que se furta ao exame crítico. Mas também se encontram nos ensaios do *Spectator* apontamentos de genuína apreensão, como quando no número 18 se lamenta, em tom algo vexado, que as noções de música se encontram tão incertas que qualquer coisa tem bom acolhimento, desde que não seja inglesa.

As reflexões de Addison – porque são dele – sobre a ópera no *Spectator* têm, portanto, a ver com um apego a tradições nacionais que se considera correrem o risco de se perderem, mas têm igualmente a ver com determinados aspetos técnicos e estéticos, numa dupla ênfase que é típica do discurso de crítica cultural augustano. Addison mostra desagrado por peças musicodramáticas que lhe surgem como *pastiches* ridículos e incongruentes. No *Spectator* n.º 31 (5.4.1711), oferece ao leitor uma paródia das óperas, tal como ele as vê. Apresenta a personagem de um *projector* (palavra com conotações depreciativas, sugerindo um carácter de aventureiro irresponsável, quando não tresloucado, ou em alternativa um inventor de estratagemas dolosos) que imaginou um astucioso expediente tendo em vista remediar os incómodos derivados do facto de se encontrarem espalhados pela capital e afastados da parte mais elegante da cidade os vários espetáculos em oferta ao público londrino – os macacos amestrados, as marionetas, a ópera, os leões... Decidiu, por isso, reuni-los num único espetáculo, ao qual

juntou ainda bonecos de cera, um adivinho, pugilistas, um toque de exotismo (pessoas naturais da Ásia, um elefante e um dromedário), etc. Deste modo, a ópera italiana surge retratada, ironicamente, como espetáculo sem nexos e sem critério, produzido por mero oportunismo comercial, que nessa medida se apresenta desprovido de toda e qualquer consequência artística, admitindo as mais bizarras enxertias.

Complementarmente, no *Spectator* n.º 13 (15.3.1711), Addison não deixa de pôr reservas (se não se trata mesmo de escarnecer) ao que considera serem os pensamentos forçados e as expressões *desnaturais* – o adjetivo merece destaque – da ópera italiana. Como é óbvio, há nisto uma atitude de circunspeção erudita, até de certa altivez, perante o que encontra acolhimento popular (neste caso junto de um público que pouco tem a ver com o povo), e subjazem à crítica os preceitos tradicionais de representação mimética da realidade e de decoro, cujas raízes teóricas remontam a Aristóteles e a Horácio. Todavia, no trecho no qual se desenvolvem estas considerações ressaltam algumas ambivalências. Referindo-se ao cantor Nicolini, cuja atitude elogia, Mr Spectator confessa:

I have often wished, that our Tragoedians would copy after this great Master in Action. Could they make the same use of their Arms and Legs, and inform their Faces with as significant Looks and Passions, how glorious would an *English* Tragedy appear with that Action, which is capable of giving a Dignity to the forced Thoughts, cold Conceits, and unnatural Expressions of an *Italian* Opera. (Addison, 1970-79: I, 42-43)

O passo não diz respeito à conceção dramática mas ao desempenho operático. É curioso que seja ao deixar o terreno da literatura, admitindo no seu argumento considerações de um teor que lhe é pouco característico, que Addison tem este breve relance de interesse pela ópera. Mas, ainda que seja muitas vezes difícil determinar qual o grau exacto de seriedade ou, pelo contrário, de ironia das apreciações de Mr Spectator, parece claro que este momentâneo sinal de abertura não serve outra coisa que a vindicação, contra a própria ópera, da literatura dramática inglesa. O texto afirma que as tragédias inglesas são “gloriosas”, só lhes faltando, para que ganhe evidência essa sua qualidade, o devido desempenho teatral. Obviamente, esta ideia tem como tese correlata

a ideia de que a ópera é falsamente “gloriosa”, pois é o aparato da sua realização teatral que lhe empresta essa aparência de dignidade. Mas o próprio subterfúgio do argumento trai um embaraço: Addison (ou Mr Spectator) parece querer que a tragédia inglesa seja heróica como a ópera é capaz de parecer ser, mas sem os seus defeitos de desnaturalidade e irracionalidade. A rejeição da ópera italiana, então, não pode ser absolutamente peremptória, intolerante ou dogmática, porque nela, e dir-se-ia que apenas nela, se vislumbra um ideal de teatro que importa absorver e realizar. Esta ambivalência entre o que se reprova no plano da conceção literária e o que não deixa de admirar-se no espectáculo dramático pode ajudar a perceber as razões que motivaram certos literatos augustanos, assumidamente da linha classicista, a investir também no terreno da produção operática. É o caso de Dennis, autor do libreto de *Rinaldo and Armida* (1699), e do próprio Addison, que compôs o texto de *Rosamond* (1707) – todavia óperas *inglêsas*.

Não surpreenderá que o juízo de Pope e de Addison acerca da ópera e do estado do teatro inglês da época estejam ligados à ideia, corrente e assumida de forma mais ou menos aberta, de que os Britânicos são possuidores de uma distinta herança cultural que urge preservar, até porque são, ou porque reúnem as condições para se tornarem, os herdeiros – em espírito e em poder – dos Romanos antigos (uma ideia estruturante da cultura política e literária da época, e desde logo constituinte da própria noção de *Período Augustano*).

Pope reserva um lugar especial à ópera em *The Dunciad*, o poema em que faz uma análise mais amarga da situação cultural da sua época. Na primeira versão do poema, vinda a lume em 1728, a ópera é mencionada como presença que abre caminho ao triunfo de *Dulness*, apontando-se que o seu avanço acarreta a dissolução dos códigos de género dramático. Na versão final do poema, publicada em 1742 e acrescentada em 1743 de mais algumas notas, o tema é desenvolvido numa alegoria de certa aspereza. O poema fala de «[...] a Harlot form soft sliding by, / With mincing step, small voice, and languid eye» (IV.45-46) – uma figura, significativamente, de aparência estrangeira, insinuando uma sensualidade devassa e mercadejada, postada num langor de meretrício, que canta de tal modo que deixa prostradas as musas e que, prosseguindo em recitativo, prediz agoirentamente: «To the same notes thy sons shall hum, or snore, / And all thy yawning daughters cry, *encore*» (IV.59-60).

Deste modo, a ópera prepara o triunfo da deusa *Dulness* na sinistra conclusão do poema, em que a geral falta de discernimento crítico – uma espécie de letargia ética e estética, um adormecimento das faculdades da consciência racional – deixa a anarquia tomar conta do mundo: «And Universal Darkness buries All!» (IV.656). É significativo que a ópera se pavoneie perante o trono de *Dulness*, a cujos pés se encontram acorrentadas a ciência, a lógica, a retórica, a moralidade, as musas... figuras de que a ópera escarnece.

Nas notas ao poema, Pope (ou a sua *persona* de intelectual pretensioso, Martinus Scriblerus) dá algumas explicações que esclarecem o sentido e as razões da sátira, levantando objeções que se prendem com a falta de integridade artística ou de unidade orgânica que encontra na ópera, quer no que respeita ao libreto, quer no que respeita à partitura; e que se prendem ainda com o carácter decadente daquilo que Pope qualifica de “sons efeminados”, em provável alusão aos *castrati*. Por outras palavras, à problemática intelectual, estética e política – a razão, o gosto e a identidade nacional – junta-se a problemática sexual. Neste contexto, a questão da virilidade e da efeminação assume um valor instrumental de contraposição ao estrangeiro, e até, em particular, a um estrangeiro católico, liminarmente considerado inferior aos caracteres definidores da anglicidade.

A problemática da identidade nacional cruza-se, pois, com a redefinição dos caracteres de género em curso na viragem para o século XVIII, devendo ser apercebida no contexto de uma reação contra a fatuidade e a imoralidade de certos tipos de diletantes e de peralvilhos cristalizados no tempo de Carlos II, na vida e no teatro – o *rake*, o *fop*, o *beau*, o *man-about-town*. Contra os seus avatares augustanos, tipos repulsivos reconhecíveis ainda pelas maneiras e pelo trajar, alertam e invetivam o automeado “Censor da Grã-Bretanha”, Isaac Bickerstaff, em *The Tatler*, e outros observadores da sociedade coeva nas páginas de periódicos congéneres. Em tais intervenções, a ópera aparece associada ao peralvilho pelo seu carácter artificioso e por via da tópica da efeminação, com realce para esse dado objetivo, desnatural e grotesco, que são os castrados, aliás no discurso da época frequente e popularmente associados a práticas sodomíticas. Por exemplo, no poema satírico *Faustina: or the Roman Songstress...*, de 1726, atribuído a Henry Carey, surge associada à ópera e ao Catolicismo a tópica da degenerescência

ou da corrupção moral por via do estrangeiramento, da efeminação e mesmo da sodomia. É fácil de perceber como, julgando-se a ópera responsável por processos de emasculação do carácter ou da sensibilidade e figurando nela homens de virilidade amputada, se lhe associou um imaginário de sujeição sexual deletéria e contranatura num contexto em que, no dizer de um estudioso, «[...] the sodomite comes to stand as the domestic embodiment of foreign corruption» (McFarlane, 1997: 56-57). No plano da experiência estética, ou dos efeitos sobre o espectador, decorre, de acordo com os textos da época, um motivo de absurdo. George Granville, prefaciando *The British Enchanters* (1706), uma ópera de sua autoria cujo carácter inglês e cujo bom senso quer expressamente vincar, pergunta: «Can any thing be more preposterous than to behold *Cato*, *Julius Cæsar*, and *Alexander the Great*, strutting upon the Stage in the figure of Songsters, personated by Eunuchs?» (Lansdowne, 1732: 110).

O problema da emasculação relaciona-se igualmente com a situação internacional vivida na época. O argumento subjacente às invetivas de Addison e de Pope contra a ópera – como às de Dennis, de que falaremos de seguida – surge provido de forte relevância tópica no contexto da Guerra da Sucessão de Espanha. Compreensivelmente, os críticos mostram-se pouco à vontade com o patético (sobretudo com o patético involuntário do gargarejo inverosímil das mais bravas árias entoadas por castrados) num momento em que a situação política requer heroísmo – e o prólogo de *Cato* constitui efetivamente, em boa parte, uma tentativa de regulação ou de educação do *pathos*, não enquanto elemento constituinte do drama mas enquanto qualidade moral localizada no público britânico. Toda esta problemática prende-se com um aspeto que assume vasto alcance na cultura inglesa setecentista: um discurso de auto-enaltecimento nacional, útil na dupla qualidade de estimulante e de instrumento legitimador do vasto empreendimento imperialista em que a Grã-Bretanha se apostou. Roy Porter sintetiza o tema escrevendo, com um travo de ironia: «The English [...] fell in love with themselves in the eighteenth century» (1991: 11). E a identidade que especificamente para si constituíram – e pela qual se terão apaixonado – acarretou uma definição de anglicidade que colocava em posição central caracteres *masculinos* de espírito livre, capacidade de iniciativa, pragmatismo e agressividade. São, em suma, os caracteres do ícone nacional John Bull (não por acaso originário do círculo

scribleriano, ainda que desenvolvido em pleno apenas no século XIX), que justamente correspondiam ao repúdio da janotice da Restauração, que animavam as catilinárias contra os usos e os costumes franceses e italianos, que serviam o projeto global da burguesia de reformulação dos estereótipos de gênero e das regras de sociabilidade, que se pretendiam eficazes na luta contra os inimigos e na demanda do império comercial e territorial. Trata-se, numa palavra, de um conceito de anglicidade ao qual, categoricamente, não se via a ópera conformar-se.

Toda esta problemática encontra talvez a sua expressão mais articulada num ensaio de John Dennis, vindo a lume em 1706, no qual se apresentam já entretrecidos com a ópera – à data uma presença de implantação ainda não consumada mas, como vimos, iminente – conceitos-chave que repercutem nas intervenções de Addison e de Pope, como sejam as noções de decoro, bom gosto e responsabilidade moral, a par do recurso a um sentimento empertigado de brio nacional. Com efeito, não é muito arriscado considerar que é em *An Essay on the Opera's After the Italian Manner, which are about to be establish'd on the English stage: With some reflections on the damage which they may bring to the publick* que a reação contra a importação da ópera italiana tem a sua formulação crítica mais consistente.

Desde o início, o autor torna explícita a sua preocupação central com os costumes das gentes. Dennis sustenta que as campanhas movidas por certos detratores contra o teatro deram azo a que o lugar que era dele fosse tomado por vícios maiores, como o jogo, o despudor e o adultério, que praticamente pronuncia generalizados, e agora a ópera. Nos termos do prefácio, pretende demonstrar que

[...] the *English Stage* is like to be overthrown by the Progress of these new Operas: It would be easy here to shew the Importance of that Stage to the Publick; that People must and will have Diversions, and that a great and flourishing People will have publick Diversions; that if the Government does not take care to provide reasonable Diversions for them, they will not fail to provide such for themselves as are without Reason: That unreasonable ones are pernicious to Government, and that reasonable ones are advantageous to it; that Pleasure of Sense being too much indulged, makes Reason cease to be a Pleasure, and by consequence is contrary both to publick and private Duty: That the Drama, of all reasonable Diversions,

is the best that has ever been invented, at once to delight and instruct the World; that it has never flourish'd but in Three or Four of the bravest Nations that have been since the World began, and that in the most flourishing States of those Nations; and that a People must have a very good share of Virtue, as well as Understanding, before they can receive it among them[.] (Dennis, 1939-43: I, 382)

Para Dennis é dado adquirido que os Ingleses são um povo florescente, e como tal torna-se inevitável que haja distrações oferecidas publicamente. O contraste implícito estabelece-se com as nações menos progressistas, menos liberais e menos prósperas, em que as recreações têm lugar no âmbito da corte. A questão que se coloca, em consequência, concerne à qualidade dos divertimentos públicos, quando o seu controle não pode ser exercido de modo estrito por uma elite social (e acresce o problema de, na prática, se verificar que os *patricios* têm gostos *plebeus*). Assim, o texto chama a atenção para a necessidade de preservar uma exigência de razoabilidade no palco inglês, único meio de cercear o resvalamento espontâneo do povo para a corrupção das suas virtudes cívicas e privadas, para o mau gosto, para a decadência do carácter e do modo de vida. Neste quadro, a implantação da ópera italiana é vista como uma ameaça ao génio e à condição ética do povo inglês, que será capaz de seduzir para o puro prazer sensorial de uma música sem sentido, com isso descaracterizando-o e levando-o a descurar as suas obrigações.

Como antídoto, o ensaísta receita o “drama” – quer dizer, peças de teatro concebidas de acordo com o modelo clássico, e sobretudo tragédias, conciliando o objectivo do entretenimento com o da instrução –, drama que acha o carácter inglês particularmente capaz de produzir. Dennis encontra o esplendor do drama, em perspectiva histórica, sempre nos momentos de maior fulgor de nações dotadas de excepcional bravura, como se percebe ser o caso dos Ingleses na actualidade. Ser-lhes-á pois adequado esse “entretenimento racional”, e de todo imprópria a ópera. Nesta linha de pensamento, aliás, acredita ter sido já o século XVI um período de invulgar notoriedade, em que a Reforma Protestante e o desenvolvimento das liberdades cívicas acompanharam uma fase extraordinária de produção teatral.

Desta forma, as considerações dennisianas sobre o teatro apresentam-se imbricadas com certo modo de interpretar o passado à luz

de critérios de apreciação civilizacional que servem o propósito de fundamentar intervenções críticas sobre o presente. No contexto dos rumos constituintes da ideologia prevalecente no Período Augustano inglês, um dos pontos mais interessantes do argumento prende-se mesmo com a oposição que ele delinea entre os Romanos dos tempos antigos e os Italianos da actualidade, uma oposição que se percebe relacionada com a celebração e a expectativa de vitórias britânicas na guerra. Na história de degenerescência nacional traçada para os povos itálicos, a má música aparece como um verdadeiro fautor da decadência, não como um dado puramente acessório – e aqui há alguma ansiedade tópica da parte do autor. Os Italianos são exemplo de que o abatimento do espírito nacional e das artes é um perigo que espreita. «For when once the *Italians* were fallen so low, as to prefer Sound to Sense, they quickly grew to write such Sense, that Sound deserv'd to be preferr'd to it» (Dennis, 1939-43: I, 391). A voga da ópera italiana acarreta o declínio do bom senso e do bom gosto; em última análise, conduz à morte da poesia, da própria noção do que é poesia.

As questões relacionadas com os temas da corrupção das tradições e dos costumes ingleses, da efeminação e da decadência nacional assumem um estatuto cimeiro no cômputo das preocupações culturais augustanas, exibindo múltiplas incidências: no plano da análise do temperamento coletivo, são significativas no contexto da Guerra da Sucessão de Espanha e das aspirações proto-imperialistas britânicas, em cujos desígnios históricos lhes cabe um papel instrumental; num plano moral-social, tendo a ver com a crítica do desregramento da aristocracia e com a sua mimetização por certa burguesia ascendente, em pseudo-refinamento desmoralizado e/ou elanguescente, e bem assim com o cultivo de uma perspectiva “racional” sobre as coisas da vida e da cultura; num plano estético, que tem a ver com a adoção de orientações literárias eivadas de um Classicismo colhido, em grande parte, na mesma França que é símbolo de caracteres socioculturais indesejados e que intersecciona de várias maneiras com a tradição literária autóctone.

Entretecida neste debate mais amplo, a problemática da ópera implica um conjunto de preocupações com a natureza da experiência perceptiva dos espetáculos dramáticos e com a respetiva consequência moral – preocupações que, bem entendido, são matrizes do pensamento

crítico-literário de contornos neo-clássicos amadurecido nas Letras inglesas desde o período da Restauração. Esse quadro de pensamento ocupava-se (como sucintamente notámos) com o cultivo do nacional, do natural e do racional; e bem assim, tacitamente, almejava exprimir o universal – o “clássico” – e repudiava, pelo contrário, o aberrante, o falso ou o corrupto. Deste modo, a problemática da ópera, ou mais propriamente da sua rejeição por algumas das vozes críticas mais determinantes no contexto augustano inglês, não se resume a uma questão estilística ou a uma disputa de tipo concorrencial pelas preferências do público e pelo mercado da cultura, antes corresponde a uma questionação e a uma defesa das próprias linhas-mestras de um Classicismo que, numa circunstância histórico-cultural precisa, se radicou, dentro de determinados moldes formais e ideológicos, na Grã-Bretanha.

Face a este quadro, não deixa de ser irónico que, quando, em meados do século de Seiscentos, o teatro inglês deu mostras de querer reavivar-se, enfrentando ainda a profunda desconfiança – que assumia letra de lei – das autoridades puritanas do período do Interregno, fosse sob a forma de um espetáculo musical que ele ensaiasse ressurgir, não sob a forma “pura” de teatro declamado. Referimo-nos ao drama de Sir William Davenant *The First Dayes Entertainment at Rutland-House*, levado à cena em Londres em 1656 (cf. Bastos da Silva, 2010: 281-285). Tal como irónico se afigura interessante lembrar que um dos êxitos mais retumbantes do palco inglês setecentista fosse *The Beggar’s Opera*, paródia “à maneira inglesa” de óperas de vários estilos e proveniências, escrita em 1728 por John Gay, amigo e colaborador de Addison e de Pope. Se o preconceito era forte, a ópera não deixava, afinal, de ter capacidade expressiva, e mesmo quando o preceituário crítico estabelecido, com a sua ênfase em conceitos como o de decoro, de mimese e de *wit*, se mostrava incapaz de compreender os sentidos ou os processos constituintes daquele exótico espetáculo, ele provava ser irresistível – sob o signo da paródia, embora – aos mesmos autores que de tão bom grado a veriam fracassada em terras britânicas, certos de que, como escreveu Granville no prefácio a *The British Enchanters*, «An English Stomach requires something solid and substantial, and will rise hungry from a Regale of nothing but Sweet-meats» (Lansdowne, 1732: 109).

Referências Bibliográficas

- ADDISON, Joseph, *et al.* (1970-79 [1945]). *The Spectator*. Ed. Gregory Smith. London: Dent / Dutton, 4 vols.
- BASTOS DA SILVA, Jorge (2007). *A Mundividência Heróica e a Instituição da Literatura. Poética e Política das Letras Inglesas na Época de Addison e de Pope*. Porto: ed. autor (tese de doutoramento).
- , (2010). «Teatro e Preconceito Anti-Retórico no Classicismo Inglês». In *Retórica e Teatro. A Palavra em Ação*. Org. Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas. Porto: U.Porto Editorial, 279-290.
- BURLING, William J. (1993). *A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700-1737*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Presses.
- DENNIS, John (1939-43). *The Critical Works of John Dennis*. Ed. Edward Niles Hooker. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2 vols.
- FALLER, Lincoln B. (1988). *The Popularity of Addison's Cato and Lillo's The London Merchant, 1700-1776*. New York: Garland Publishing.
- HUME, Robert D. (1984). «Opera in London, 1695-1706». In *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*. Ed. Shirley Strum Kenny. Washington: Folger Shakespeare Library / Associated University Presses, 67-91.
- , (1988). «The Sponsorship of Opera in London, 1704-1720». In *Modern Philology*, Vol. 85, nr 4, 420-432.
- KNAPP, J. Merrill (1984). «Eighteenth-Century Opera in London before Handel, 1705-1710». In *British Theatre and the Other Arts, 1660-1800*. Ed. Shirley Strum Kenny. Washington: Folger Shakespeare Library / Associated University Presses, 92-104.
- LANSDOWNE, George Granville, Lord (1732). *Poems upon Several Occasions, with The British Enchanters, a Dramatick Poem. Lately revis'd and enlarg'd by the author*. Dublin: Printed by S. Powell, For George Risk.
- MCFARLANE, Cameron (1997). *The Sodomite in Fiction and Satire, 1660-1750*. New York: Columbia University Press.
- POPE, Alexander (1939-69). *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*. Gen. ed. John Butt. London: Methuen, 11 vols.
- PORTER, Roy (1991). *English Society in the Eighteenth Century*. Rev. ed. Harmondsworth: Penguin.

- PRICE, Curtis A. (1978). «The Critical Decade for English Music Drama, 1700-1710».
In *Harvard Library Bulletin*, Vol. XXVI, nr 1, 50-73.
- STRATMAN, Carl J. (1966). *Bibliography of English Printed Tragedy, 1565-1900*.
Carbondale: Southern Illinois University Press / Feffer and Simons.
- YOUNG, Percy M. (1967). *A History of British Music*. London: Ernest Benn.

“EAR AND HEART WITH A RAPTURE OF DARK DELIGHT”: MUSIC AND WAGNERIAN MOTIVES IN THE POETRY OF A. C. SWINBURNE

Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães

INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

ALGERNON CHARLES SWINBURNE (1837-1909) was one of the most accomplished lyric poets of the Victorian Era and was a pre-eminent symbol of rebellion against the conservative values of his time.^[1] According to Jerome MacGann in “Poetry in the Condition of Music” (2009), Swinburne had one word for the meaning and origin of all poems: ‘harmony’ (619). The word, the idea, he claims, “is the gravitational centre for an aesthetics – a theory that was also a practice – that pervades his work” (619); this was announced and demonstrated in *Poems and Ballads*, his controversial collection of 1866.^[2] Poetry, Swinburne himself writes in his later critical essay on “Emily Brontë” (1895), has only “one final and irreplaceable requisite”: “inner harmony” (260); this ‘harmony’ is “the purpose and meaning of all poems, whatever moral ideas they may carry along or even profess” (MacGann, 620).

This notion appears to be quite simple, but in reality it implies more than the Romantic formalism present in Coleridge’s well-known

415

“EAR AND HEART WITH
A RAPTURE OF DARK
DELIGHT”: MUSIC AND
WAGNERIAN MOTIVES
IN THE POETRY OF A. C.
SWINBURNE

Paula Alexandra Varanda
Ribeiro Guimarães

¹ In the 1870s, in particular, Swinburne wrote militantly republican songs in support of the movement for Italian political unity (in the *Risorgimento*), and also became known for his professed Shelleyan atheism.

² This work made such a tremendous scandal, not least because of its celebrations of sado-masochism and necrophilia, that its publisher Edward Moxon withdrew it within weeks of publication.

definition of poetry as “the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities” (1817: 45). When Swinburne refers to a poem’s harmony, his thinking is always associated to a set of musical ideas and analogies. The significance of that relationship, though somehow familiar, has not yet begun to be thoroughly understood or appreciated, and neither has the specific set of musical materials that support both his critical and poetic practice. Swinburne’s critical prose, as MacGann observes, “is nonetheless everywhere inflected with a musical vocabulary when he writes about the theory and practice of verse” (620).

Thomas Connolly, in his *Swinburne’s Theory of Poetry* (1964), had already noted that “inner music” is far more significant for Swinburne and far more difficult to define than “outer or external music” (23); while the first type presents itself in effective physical sounds, the second is associated to the more spiritual or emotional qualities of a poem. Connolly adds, significantly, that “there was only one source of ‘inner music’ for the poet and that was nature”, including “the glory of human nature” (24).

The German operatic composer Richard Wagner (1813-1883) also distinguished himself as a dramatist and theoretician whose works profoundly influenced modern literature.^[3] Wagner’s many operas and innovative dramatic theories, as well as his powerful personality, have consistently elicited substantial commentary. His work embodies many of his theories, including the use of cyclic structure, *leitmotiv*, and myth. Wagner’s conception of Greek tragedy and interpretation of the pessimistic and materialistic philosophies of Arthur Schopenhauer and Ludwig Feuerbach also inform his operas. Like the ancient Greek dramatists, Wagner combined myths, symbols, and various art forms to express human and social aspirations. His primary goals were to create a *Gesamtkunstwerk*, or unity of the arts, through a synthesis of music, poetry and dance, and to portray the ideal human being. We hope to demonstrate that the younger English poet, Swinburne, pursued similar forms and equivalent goals in his transgressive poetical works.

³ Wagner’s principal aesthetic theories appeared in three works: *Die Kunst und die Revolution* (1849; *Art and Revolution*), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850; *The Artwork of the Future*) and *Oper und Drama* (1852; *Opera and Drama*). In *Art and Revolution*, Wagner maintained that all art is a revelatory expression of communal joy, and asserted that it should be accessible to everyone.

Unfortunately, Wagner is nowadays more associated to his nation's early twentieth-century catastrophic appropriations of his grandiose myths for dismal political purposes.^[4] But he had become a crucial figure in nineteenth-century musical and cultural history precisely for exalting in his works that 'glory of human nature' in a unique musical language, one that most effectively presented his philosophies.^[5] He demonstrated that music was not restricted to being pure formalism and abstract theoretical exploration but was a living, vibrant force capable of changing men's lives. When his music dramas violated previous musical and moral conventions and appeared to expose or to arouse inner, often repressed, archetypal human emotions, then his art became much more controversial. And, for artists like A. C. Swinburne, much more interesting.

In her work on *Richard Wagner and the English* (1979), Anne Sessa refers to the symbolic importance of the composer for the English Decadents: he "was drafted for the task of overthrowing Victorianism" (87) and its rigid moral and social rules. Wagner's music drama was, on the other hand, appealing to these artists because of its eroticism, fascinating subjects and the passion of the music itself. The work of authors such as Julian Fane, William Morris, A.C. Swinburne and Aubrey Beardsley was thus influenced by Wagner's treatment of the medieval legends.^[6] The Pre-Raphaelites (to which Brotherhood Swinburne belonged early in his career) had in their circle the Wagnerian music

⁴ In the 1930s and 1940s, Adolf Hitler's use of Wagner's works as propaganda for the Nazi movement contributed significantly to the decline of the composer's international reputation. Criticism of this period noticeably reflects commentators' repugnance for Wagner's nationalism and anti-Semitism. While these subjects continue to elicit commentary, most modern literary scholars largely deem the parallels between Wagner and the Nazi movement extra literary and focus instead on the works' dramatic qualities and philosophical sources.

⁵ Although the memory of Nazi Wagnerians persists, English Wagnerites in the nineteenth century did not, on the whole, share these attitudes; on the contrary, they earnestly argued for the ennobling, elevating effect of his music. Wagner's influence on English literature is manifest in poems, novels and dramas.

⁶ The English Decadent movement coincided with Wagner's period of greatest popularity. For example, two of William Morris's works deal with subject matter that Wagner used also: the long verse narrative *The Earthly Paradise* (1869) and the huge epic poem *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876); nevertheless, Morris preferred pure poetry to opera.

critic Franz Hueffer, and Swinburne became acquainted with the composer through George Powell, an admirer and translator of Icelandic literature.⁷ Sessa also mentions that Wagner's intentions seem parallel to those of these English artists: despise of materialism and technology, return to the medieval sources of myth and symbol, display of socialist leanings, art as personal mysticism, and the acquisition of outsider status (1979: 89).

Central to all of Wagner's polemics, as well, is the 'total work of art', the argument for a synthesis of the resources of poetry on one hand, and music on the other. Seeing the first as a semantic and abstract discourse and the latter as intuitive and aesthetic expression, Wagner argued that the music of the future "has a need which only poetry can fulfil" (*Prose Works*, 1893: 12). The symphony, in particular, represents for him that most accomplished state of musical form in which simple melodic lines could be "doubled or quadrupled ... in order to make possible a richer development of harmony" (26). Voices are employed independently through the art of counterpoint only to provide the melody's supporting harmony, manipulated in a free, continuously expressive development. Ideally, there would be an 'unending melody' in which the voice and text are but part of the fabric, united with a magnificent orchestral web which becomes the action at a distinctly musical pace.

This, MacGann states, "is the entire Wagnerian program for an 'endless melody' built up from a complex and modulated development of related motivic elements" (2009: 621). Through such "harmony and harmony-embodying polyphony, Wagner is arguing that the poet must so treat his language that it aspires to the condition of music" (621). For him, as for Swinburne himself, the poet's use of words enhances not so much their abstract conventional meaning but their elemental sensuous quality: through metre and rhyme, the poet's utterances acquire a sort of magical power, one of evoking and determining feeling. In this process, we can observe "the poet being drawn to the frontiers of his art and brought into direct contact with music" (622); from this can be

⁷ Three poems in *A Century of Roundels* (1883) memorialise Powell, and the composition "Autumn and Winter" links Powell and Wagner (they died within four months of each other). According to Sessa, Swinburne also mentioned Wagner in various letters addressed to Powell (89).

concluded that “we must say of his poetry that at its best it would in its final consummation become completely music” (622).

Wagner was attempting nothing less than a total renovation of music through opera; therefore, he contextualises the subject of ‘poetic form’ in terms of dramatic form: “The only poetic form that would serve is one in which the poet does not merely describe his subject, but presents it in direct living terms – that is to say, in the form of drama” (*Prose Works*, 13). In this way, the contents or ideas transmitted through poetry’s semantic elements could be treated as the elements themselves of a musical composition. Wagner further defended that these dramatic materials should be taken from ancient myth or legends; thus, the stories could concentrate both on simple and elemental structures and on those primal feelings and emotions usually blunted by contemporary daily life (14). As MacGann observes, Wagner underlines the character of his personages and their main passions melodically, “and the melodies appear in the lyrics or in the accompaniment each time that the passions and the sentiments that they express are involved” (622). For this critic, Wagner’s complex motivic modulations – “frequent repetitions of the same melodic phrases, in passages drawn from the same opera” comprise an explanatory mechanism for the work itself (2009: 622).

Tennyson, the Victorian poet laureate, once called Swinburne “a reed through which all things blow into music” (Sypher 165); more recently, he has been described as “a virtuoso of the English metrical keyboard” and an important collection of essays on his work is titled *The Whole Music of Passion* (Rooksby, 1993). This particular essay argues that such musical metaphors are not arbitrary, nor solely concerned with the purely aural music of Swinburne’s poetry, but that they bear evidence of a larger influence – that of Wagnerism. This can be detected both in his letters to friends and in the poems *Laus Veneris*, *Tristram of Lyonesse*, and the three roundels composed on the occasion of Wagner’s death.

While Walter Pater’s statement in his *The Renaissance* (1868) that “all art constantly aspires to the condition of music” (63) may be an over-generalisation, it certainly holds true for the self-declared magnum opus of Swinburne. In *Tristram of Lyonesse*, an original modern treatment of the Arthurian legend of love and death on the Cornish and Breton coasts, Swinburne has consciously and identifiably applied a

musical technique derived specifically from Wagner's operas: he used intricately connected leading motives to shape and unify his celebrated poem.^[8] Another of its most important features is the implicit pantheistic vision and the fact of being written in an elevated naturalistic manner. Unlike Wagner, though, the emphasis of the work is not on action but on expository metaphysical valuation of event, and pure lyrical expression with a narrative framework.

Tristram of Lyonesse, a lyric epic in nine cantos, written in opulent heroic couplets, dealt with themes that preoccupied Swinburne more widely and was published in July 1882, only a few weeks after the first performance in London of *Tristan und Isolde*, Wagner's 1859 opera on the same subject, famous for its stylistic innovations.^[9] In conjunction with certain similarities between the two works, this near-coincidence has given rise to some debate about the possible influence of Wagner's opera on Swinburne's work. Like Wagner, Swinburne was affected by the visionary fatalism derived from the whole body of Arthurian legends, and believed that the Tristram legend and the courtly mythology which inspired it embodied the highest laws which rule men's lives,

⁸ Tristan makes his first medieval appearance in the early twelfth century in Celtic folklore circulating in the north of France, namely Arthurian romancier Chrétien de Troyes. This long, sprawling, and often lyrical work follows Tristan from the traditional legend into the realm of King Arthur where Tristan participates in the Quest for the Holy Grail. In the fifteenth century, Sir Thomas Malory shortened this French version into his own take, *The Book of Sir Tristram de Lyones*, found in his *Le Morte D'Arthur* (1485). Malory's Tristan section is the literal centre of *Le Morte D'Arthur*, as well as the longest of the eight books. It displays a very realistic and jaded view of the world of chivalry. It is rife with adultery, characterised most visibly in Sir Tristan and the Belle Isolde. Of all the knights, Tristan most mirrors that of Lancelot: he loves a queen, the wife of another, is considered a knight as strong and able, noted for being one of the greatest of musicians and falconers.

⁹ Richard Wagner wrote his opera (published in 1860 and first performed in 1865) based on Gottfried von Strassburg's 1210 unfinished version of the story in rhyming couplets. Tristan, a valiant Cornish knight is bringing Isolda (Yseult), princess of Ireland, over as a bride for his uncle King Mark. Although he is himself in love with her, the two have a blood feud which forces him to conceal his passion and her to attempt to poison herself and him. Her attendant changes the draft for a love potion and the two fall passionately in love. Although Isolda marries the king, she meets in secret with Tristan and during one of those meetings they are surprised. Tristan discovers he has been betrayed by a jealous friend and fights him, being mortally wounded. Although Isolda has been called to heal him, he ends up dying in her arms. Uttering her lament over the body of her lover, she dies of a broken heart. Wagner pared the story down to essentials to concentrate on just three main dramatic situations, one in each act.

the greatest of which being Fate. All vital men and women succumb to its power and are tormented by the obstacles to its full consummation until death bestows fulfilment.

[...]

So came their hour on them that were in life
Tristram and Iseult: so from love and strife
The stroke of love's own hand felt last and best
Gave them deliverance to perpetual rest.

[...]

(Canto IX)

Francis Sypher, for example, was one of the first critics to compare Swinburne's poem with Wagner's libretto, and to conclude that "the textual parallels between Swinburne's and Wagner's versions of the Tristram story show that Swinburne knew Wagner's text, and was significantly influenced by Wagner's conception of the story" (1971: 166). He nevertheless also admitted that the specific influence of Wagner's music might be harder to trace.

Swinburne became definitely interested in Wagner around 1863, when he read Charles Baudelaire's pamphlet entitled "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris" (published in 1861), an enthusiastic defence of 'Venusburg Music', the most extreme, savage and libidinal of Wagner's output.^[10] Yet, Swinburne himself might have witnessed the scandal caused by the opening performance of that opera at the time of his stay in Paris in 1861.^[11] Wagner's *Tannhäuser* was based on the dichotomy between flesh (carnal love, represented by the goddess Venus) and spirit (spiritual love, represented by God), and it is a reflection on nineteenth-century's moral and sexual concerns.^[12] Decadence itself depended on

¹⁰ Baudelaire viewed this as a work of archetypal imaginative importance, given the poet's understanding of the erratic intensity of male sexuality and his belief that antithetical impulses towards salvation and damnation were integral to the human psyche.

¹¹ A demonstration broke out against Wagner's patron, the unpopular wife of the Austrian ambassador, leading the composer to withdraw the score. *Tannhäuser* had to wait until 1876 for its London premiere, though the Dresden version of the Overture was already a familiar concert item.

¹² In the legend, the young knight Tannhäuser falls in love with Venus and lives with her in her subterranean home until he becomes filled with remorse. He escapes her snares and

a self-conscious blurring of moral absolutes and the poet wanted to take this transgression one step further.^[3] And indeed *Laus Veneris* (literally, a praise of Venus or love), his dramatic and lyrical poem of 1864, possesses a strangely Wagnerian atmosphere, where the atheist poet dwells on the intimate feelings of the lustful Tannhäuser in more direct language and, in contrast to Wagner's repentant hero, resigns his own to the pleasures of suffering; his Tannhäuser is willing to accept God's damnation as the price of sexual fulfilment.

[...]

Alas, Lord, surely thou art great and fair.
But lo her wonderfully woven hair!
And thou didst heal us with thy piteous kiss;
But see now, Lord; *her mouth is lovelier.*

[...]

Behold, my Venus, my soul's body, lies
With my love laid upon her garment-wise,
Feeling my love in all her limbs and hair
And shed between her eyelids through her eyes.

[...]

Their blood runs round the roots of time like rain;
She casts them forth and gathers them again;
With nerve and bone *she weaves and multiplies*
Exceeding pleasure out of extreme pain.

[...]

travels to Rome to ask Pope Urban if he could be absolved of his sins. The Pope declares it impossible, just as impossible as his papal staff blossoming. Three days after Tannhäuser returns to Vienna, the Pope's staff supposedly bloomed with flowers, but the knight never learns of this divine miracle and spends his life in damnation. Wagner prepared two versions of his score of *Tannhäuser*, and in both the lofty moral implications of the redemption of the hero's soul are balanced by one of the most extreme depictions of sex attempted in music, both bringing the sacred and the profane into disturbing proximity.

³ It is significant, in this context, that Oscar Wilde's hero in *The Picture of Dorian Gray* (1890-1) also becomes obsessively drawn to Wagner's opera, in a passage widely viewed as a catalogue of the trappings of decadence.

Her beds are full of perfume and sad sound,
Her doors are made with music, and barred round
With sighing and with laughter and with tears,
With tears whereby strong souls of men are bound.

[...]

Me, most forsaken of all souls that fell;
Me, *satiated with things insatiable*;
Me, for whose sake the extreme hell makes mirth,
Yea, laughter kindles at the heart of hell.

[...] (Stanzas 5, 8, 29, 32 and 35, my emphasis)

Swinburne's poem contains rich descriptions of atmosphere as well as the inner workings of the speaker's mind. The poet presents this paradox of fulfilment and loss through the paired images of Heaven and Hell, desire and death. He maintains a strict rhyming structure throughout the poem and the sonorities of its music enhance the richness of its language. MacGann mentions, in his article, that Swinburne possessed and cherished a copy of Wagner's *Quatre Poèmes d'Opéra* (1861), with its important introductory essay entitled "Lettre sur la Musique", presenting the composer's central ideas on the relation of music to poetry (2009: 623). This introduction would be extremely influential for both poets, Baudelaire and Swinburne, being a defense of the so-called 'poetic theatre' defended by Wagner in his work entitled *Oper und Drama* (1852).

While it may be difficult to relate *Tristram of Lyonesse* to *Tristan und Isolde* in specific, there are very strong indications that Swinburne was influenced by Wagner's general approach to his musical dramas when he wrote his poem. The critic Elliott Zuckerman, for example, observed that the two were often criticised for the same reasons: "Swinburne's verbal excesses were like Wagner's musical excesses" (62). Thus, while working on his poem, Swinburne himself has written that "the thought of Wagner's music ought to abash but does stimulate me" (*Letters*, 41). And, in fact, in his hands the form of the heroic couplet grew from antithetical and sharp caesura to a rich melodious measure, capable of an infinite variety of notes and harmonies. This effect is especially present in one of Tristram's most dramatic speeches:

[...]

We have loved and slain each other, and love yet.

Slain; for we live not surely, being in twain:

In her I lived, and in me she is slain,

Who loved me that I brought her to her doom,

Who loved her that her love might be my tomb.

[...]

(Canto IX)

More specifically, critics have noted on the use of *leitmotiv* techniques. According to John Reed, “there is no doubt that Swinburne did employ, in ‘Tristram of Lyonesse’, the technique of a conscious and disciplined motif suggestive of musical composition” (1966: 100); and it is here that Wagner’s influence is felt most strongly. Similarly, Catherine Maxwell notes that “the intricately scored arrangement of Swinburne’s composition, with its artful internal echoes and variations, its lyrical finesse and swelling symphonic grandeur, irresistibly suggests musical analogies” (2006: 107).

A musical *leitmotiv*, which is central to Wagner’s compositional method, may be described as a theme, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to symbolise or represent a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force, or any other ingredient in a dramatic work. In other words, for a musical theme to be identified as a *leitmotiv*, it must be (1) so clearly defined that its recurrences can be recognized as variations, and (2) connected to a specific story-element. In his *Wagner and Literature* (1982), Richard Furness describes how this *leitmotiv* technique has been transferred to literature, as *leitmotifs* are often used to unite and give direction to passages that would otherwise become too fragmented.

But Furness also provides a more elaborate definition of a literary leitmotiv: “either a repeated group of words or a mere verbal formula that must make an emotional impact” [*idem*: 37]; and here it is Wagner’s example that is of importance, for his continual transformation of existing motifs into new ones, conveying a sense of progressive emotional and psychological development, “immeasurably enriched the potential of language” [*idem*: 37]. This description adds an important third characteristic to the definition cited above: it must also portray

a sense of emotional or psychological development in the character or theme which it represents.^[14]

Swinburne uses *leitmotifs* at several points in *Tristram of Lyonesse*. The first of these occurs at the very end of the first canto. It represents the poem's central theme: the love between Tristram and Iseult of Ireland; the relevant sequence of words appears just after the two have drunken the love potion: *And their four lips became one burning mouth*. [38]. Besides its placement at the end of a chapter and a central point in the story, also the particularly musical way in which Swinburne has phrased these lines contributes to the emphasis placed on the final line. This is achieved especially through the interplay between stress and alliteration. The phrase discussed above re-appears at the very end of the poem, in canto IX: 'The Sailing of the Swan'. After all their joys and sorrows in England and abroad, Tristram has finally died and Iseult of Ireland has just come upon his death-bed, when Swinburne writes: *And their four lips became one silent mouth* [148]. This *leitmotiv* occurs at their two most important scenes together and symbolizes their development from, put simply, being alive to being dead. In both cases the lovers are unified by a kiss. Swinburne uses the phrase to achieve exactly what, according to Raymond Furness, a *leitmotiv's* main function is: "[to intensify] the quality of feeling by repetition, unifying the various parts of the composition and relating the various parts to the whole.

The central section of *A Century of Roundels*, another work that Swinburne published at this time (1883), contains three short poems which are mutually related or connected and that probably constitute the most explicit poetic tribute to Wagner and his music. These are three roundels, respectively and significantly entitled "The Death of Richard Wagner", "Lohengrin" e "Tristan and Isolde". The form of the roundel, popular during the medieval and renaissance periods, was creatively adapted and developed by Swinburne, who was a devoted experimenter. The form consists of an eleven-line composition, divided in three stanzas and containing an enjambed refrain, which is

¹⁴ As static and stereotypical as the *leitmotiv* may seem as a means of external characterisation, the Wagnerian interweaving of references allows a more dynamic experience of time by continually referring to and incorporating elements of the future and the past, pointing beyond the figures' present consciousness.

repeated twice from the initial verse. The poet himself has described and illustrated this form in his poem *The Roundel*, which suggests not only the typical circularity of the form but also its spontaneous, light and melodic qualities:

A Roundel is wrought as a ring or a starbright sphere,
With craft of delight and with cunning of sound unsought,
That the heart of the hearer may smile it to pleasure his ear
A roundel is wrought.
(Stanza 1, my emphasis)

The *simile* which is established with a jewel evokes not only its precious quality but also the pleasurable effects its aesthetic elaborateness arouses, in this case the auditory sensations of the listener. This poem might also stand as a paradigmatic illustration of Swinburne's 'art for art's sake' maxim and his belief in the musical power of poetry.

In the elegiac roundel entitled "The Death of Richard Wagner", from which the quotation ('ear and heart with a rapture of dark delight') in my paper's title is taken, the poet uses this particularly musical poetic form as the most fit medium to express not only his admiration for the composer but especially to describe and summarise the powerful effects that Wagner's music had on his mind and spirit. Swinburne associates the elemental natural elements (earth, sea, winds, thunders, etc.) to the composer's spirit, suggesting that his music had the power to summon nature itself, giving it a voice of its own:

Winds that make moan and triumph, skies that bend,
Thunders, and sound of tides in gulf and firth,
Spake through his spirit of speech, whose death should send
Mourning on earth.
[...]
Speech as of powers whose uttered word laid bare
The world's great heart.
[...]
The spell of the mage of music evoked their sense, as an unknown light
From the depths of the sea.
[...]

Eye might not endure it, but *hear and heart with a rapture of dark delight*,
With a terror and wonder, whose core was joy, and a passion of thought
set free,
[...]
(Stanzas 3, 6, 7 and 9, my emphasis)

The other two much shorter dedicatory roundels (containing three triplets each) evoke two major works, and respective philosophical concepts, by Wagner and are significantly called ‘Preludes’. The first one, “Lohengrin”, like its Wagnerian original, exalts the power of Love as also an elemental force that comes “out of the depths [and heights] of things” to change Man’s heart and soul” (stanza 1).^[15] The second roundel, “Tristan and Isolde”, reflects on the power of Fate to intervene in Man’s plans and to give human existence its intrinsic instability: “laden with fears in wait, / [...] / Till the soul see, all too late” (stanza 2). Another roundel in the collection, entitled “Dead Love”, recalling the fateful story of those two lovers, seems to unite the themes of love and fate, so much present in both Wagner and Swinburne’s works:

Dead love, by treason slain, lies stark,
White as a dead stark-stricken dove:
None that pass by him pause to mark
Dead love.
(Stanza 1)

Regarding Swinburne’s transgressive technique of dissolving the boundaries of language by coalescing distinctions of sound and meaning, Isobel Armstrong – thinking of the repeated image of transcendence in the poet’s work – has famously remarked that the poet’s

[...] synonym chain produces an endless chain of substitution in which doubled words and phrases blur and exchange *semantic and aural attributes* with libidinal energy, impelled by an *insistent and self-perpetuating metrical*

¹⁵ Wagner’s opera *Lohengrin* (1850), one of the most Romantic of his works, portrays the saga of a mysterious lover whose identity must be hidden from the beloved.

form which has the physical shock-effect of the regular waves of the sea, [...] (1993: 405, my emphasis)

The sea is, in fact, Swinburne's most recurring figure for pure rhythm: a perpetual motion rising and falling, falling and rising – a rhythm which Swinburne increasingly turns into an abstract metrical principle. On the other hand, Yopie Prins's study on "Swinburne's Sapphic Sublime" (1999), which explains why he has been considered the most Sapphic of Victorian poets, states that "What is 'impulsive', 'uncontrollable' and infinitely 'musical' in Swinburne is his unsurpassed metrical virtuosity, the passionate rhythms that rule his verse" (113). In his most famous and scandalous poem, "Anactoria" (1866), Swinburne turns Sappho's lyricism into a lurid meditation on the pleasures of rhythm. Prins suggests that the Sapphic body emerges in Swinburne's poetry as a rhythmicized, eroticized form, an embodiment of the rhythm of Eros itself, in which the body of the poet is sacrificed to the body of the song (1999: 130). She argues, therefore, that all of Swinburne's poetic *corpus* or work is also constituted on this model.

In "Rapture and the Flesh" (2009), Jason Rudy also states that Swinburne's idea of poetry relies on its kinship with the human body and on the play with the physiological potential of rhythm. The best poetry for Swinburne seems to be that which offers readers a physical experience, "a journey into palpitating life and the interconnectedness of things" (2009: 140). For Rudy, Swinburne builds his 'harmony' less on language and the ideas inherent in words than on "the scaffolding of poetic form and the physiological experience of rhythm and sound" (150). The symbiosis between the individual and the natural world, present namely in his poem "The Lake of Gaube", becomes a 'oneness', which the poet emphasises through his near-maniac use of alliteration, insistent percussive sounds that, in Rudy's words, "create for the reader a sonic web of experience" (151). "By the North Sea" is the poem which perhaps best exemplifies this metrical and 'antiphonal' effect due to its echoing sounds and rhythms, both within and among stanzas, emphasizing the bleakness of the scene. The resonances of the passage act the greater resonance that Swinburne attributes to the natural world: "To the soul in my soul that rejoices / For the song that is over my song" (stanza 6).

Wagner's belief that music could bind all life, art, reality and illusion together into one symbiotic union that would then work its own unique magic upon the audience seems to correspond exactly to the poet's concept of his own art. But, like Wagner's music, his verse was seen in his time not only as decadent but as immoral and harmful to the senses – “a purveyor of sadistic delights”, containing a dangerous “fusion of eroticism and extinction” and possessing a “nervous exhaustion and shimmering morbidity” (Furness, 2002: 32). As Jonathan Bate has written in the *TLS*, Swinburne's “verse is just about the only place in buttoned-up English culture where we find a mood and a style genuinely akin to that of the Wagnerian *Liebestod*” (2009: 7) – in Thomas Mann's words, “a world in love with both death and beauty” (1933: 242). Baudelaire's famous pronouncement on Wagner's music could apply as well to Swinburne's poetry: “an infinite, tempestuous art, submerging and ecstatic” (1861: 16), and serve as a fit conclusion to this article.

Bibliographic References

- ARMSTRONG, Isobel (1993). “Swinburne: Agonistic Republican”, *Victorian Poetry*. *Poetry, Poetics and Politics*. London and New York: Routledge, 402-439.
- BAUDELAIRE, Charles (1861). *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Paris: Dentu. Trans. Margaret Miner, University of Georgia Press, 1995.
- BATE, Jonathan (2009). “A Century After Swinburne”, *The Times Literary Supplement*, July 8th, 2009, 7-8.
- COLERIDGE, S. T. (1817). *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. London: Rest Fenner, Paternoster Row, [Reprint].
- CONNOLLY, Thomas (1964). *Swinburne's Theory of Poetry*. New York: State University of New York.
- FURNESS, Raymond (1982). *Wagner and Literature*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- MACGANN, Jerome (2009). “Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music”, *Victorian Poetry*, Volume 47, Number 4, Winter, 619-632.
- MANN, Thomas (1933). “Suffering and Greatness of Richard Wagner”, *Essays by Thomas Mann*. Trans. Helen T. Lowe-Porter, Vintage, 240-250, 1957.

.....
 “EAR AND HEART WITH
 A RAPTURE OF DARK
 DELIGHT”: MUSIC AND
 WAGNERIAN MOTIVES
 IN THE POETRY OF A. C.
 SWINBURNE

Paula Alexandra Varanda
 Ribeiro Guimarães

- MAXWELL, Catherine (2006). *Writers and Their Work: Swinburne*. Horndon: Northcote House Publishers.
- PATER, Walter (1868). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.
- PRINS, Yopie (1999). "Swinburne's Sapphic Sublime", *Victorian Sappho*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 112-173.
- REED, John R. (1966). "Swinburne's Tristram of Lyonesse: The Poet-Lover's Song of Love", *Victorian Poetry*, Volume 4, Number 2, Spring, 99-120.
- ROOKSBY, Ricky & Nicholas Shrimpton (1993). *The Whole Music of Passion. New Essays on Swinburne*. Aldershot, Hants: Scholar Press.
- RUDY, Jason (2009). "Rapture and the Flesh, Swinburne to Blind", *Electric Meters. Victorian Physiological Poetics*. Athens Ohio: Ohio University Press, 137-154.
- SESSA, Anne Dzamba (1979). *Richard Wagner and the English*. New Jersey and London: Associated University Presses.
- SWINBURNE, Algernon Charles (1895). "Emily Brontë", *Miscellanies*, London: Chatto & Windus, 260-270 [Reprint].
- , (1866). *Poems and Ballads*. London: Chatto & Windus.
- , (1899). *Tristram of Lyonesse and Other Poems*. London: Chatto & Windus.
- , (1883). *A Century of Roundels*. London: Chatto & Windus.
- , (1919). *The Letters*. Volume 2, New York: Heinemann.
- SYPHER, Francis Jacques (1971). "Swinburne and Wagner", *Victorian Poetry*, Volume 9, Number 1 / 2, Spring-Summer, 165-183.
- WAGNER, Richard (1893). *Oper und Drama*, trans. William Ashton Ellis, *Richard Wagner's Prose Works*, volume 2, [Reprint].
- , (1861). "Lettre sur la Musique", *Quatre Poèmes D'Opéra*. Trad. Challemel-Lacourt, Paris.
- ZUCKERMAN, Elliott (1964). *The First Hundred Years of Wagner's Tristan*. New York: Columbia University Press.

À L'OMBRE DE RICHARD WAGNER : BAUDELAIRE, NIETZSCHE, PROUST ET GRACQ

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ROMÂNICOS

INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

*Que le théâtre ne soit plus le maître des arts.
Que le cabotin ne soit plus le fourvoyeur des purs.
Que la musique ne devienne pas un art de mentir.*

Friedrich NIETZSCHE

Baudelaire, critique musical et littéraire

431

PARLER DE BAUDELAIRE, de Nietzsche, de Proust et de Gracq, sous l'égide de Richard Wagner, implique, par force, explorer les rapports entre la littérature et la musique, se pencher sur les genres et les institutions, passer en revue les thèmes et les rythmes, analyser les images poétiques et, surtout, examiner de près et avec soin soit la critique littéraire et musicale, soit les réinterprétations et réécritures basées sur l'œuvre du compositeur. Cela étant, et en analysant les œuvres complètes de Baudelaire, il ne s'avère pas difficile d'apercevoir l'irruption de la musique en plein air – la musique des régiments, les chants de foire et les refrains des matelots – qui, dans les poèmes en prose « Les petites vieilles » et « Les Veuves », s'apparente au tableau de Manet intitulé « La Musique aux Tuileries » ; la musique populaire, représentée par les « vieux airs inconnus » du poème « À une Malabaraise » et par les « chansons des métiers » apparaissant dans « Le Mauvais Vitrier » ; la musique de vaudeville ou d'opéra bouffe que l'on entendait, aux environs de 1840, dans les cafés-concerts parisiens : le concert privé, mode très répandue dans les milieux de la capitale française et, pour ne plus citer, l'Opéra, que Baudelaire a fréquenté avec assiduité. On oserait affirmer, d'une façon générale, que la musique détient une

À L'OMBRE DE RICHARD
WAGNER : BAUDELAIRE,
NIETZSCHE, PROUST ET
GRACQ

Maria do Rosário Girão
Ribeiro dos Santos

quadruple fonction dans l'œuvre baudelairienne : structurale, allégorique, stylistique et synesthésique^[1].

Dans la seule nouvelle léguée par le poète de Paris, *La Fanfarlo*, la musique souligne, tout en structurant le récit, les différences entre l'univers social de Madame de Cosmelly – qui, auprès de son mari, chante au piano, dans une scène typique de salon, « quelques morceaux d'une musique en vogue il y a dix ans » (1980 : 337) et lui sert le meilleur thé dans une théière fêlée – et celui de la Fanfarlo, danseuse dont la vie bohémienne, traduite par les nombreux avatars inhérents aux rôles multiples qu'elle joue, aurait pu être l'objet d'une vraie 'partition'.

Quelques jours après, la Fanfarlo jouait le rôle de Colombine dans une vaste pantomime faite pour elle par des gens d'esprit. Elle y paraissait par une agréable succession de métamorphoses sous les personnages de Colombine, de Marguerite, d'Elvire et de Zéphyrine, [...] Un grand musicien n'avait pas dédaigné de faire une partition fantastique et appropriée à la bizarrerie du sujet. (1980 : 334).

Le protagoniste de la nouvelle, Samuel Cramer, « l'homme des belles œuvres ratées » qui « signa autrefois du nom de Manuela de Monteverde » (1980 : 321), promet à son amie Mme de Cosmelly d'arracher la Fanfarlo à son mari, qui la fréquente, et commence à rédiger pour un journal des articles sur la musique où il la dénigre, en entreprenant, « lui qui ne savait pas une note de musique -, la spécialité des théâtres lyriques » (1980 : 332). Dans l'*explicit*, tout va bien « dans le meilleur des mondes possibles ». En fait, il réussit à conquérir la Fanfarlo et Mme de Cosmelly se réconcilie avec son mari. Cependant, la punition ne se fait pas attendre. Si Samuel Cramer avait souvent « singé » la passion, il en connaît désormais les maléfices, grâce à cette relation pseudo-musicale : « Samuel connut toutes les tortures de la jalousie et l'abaissement et la tristesse où nous jette la conscience d'un mal incurable et constitutionnel, (...) » (1980 : 338).

Feuilletant désormais *Le Spleen de Paris* et s'arrêtant au poème « Les Vocations », nous ne pouvons pas rester indifférents au discours du

¹ Nous suivons de près la taxinomie de Joycelyne Loncke dans son ouvrage *Baudelaire et la Musique* (1975).

quatrième garçon qui semble vouloir devenir musicien à l'image des trois hommes qu'il a vus et qui vivaient comme il voudrait vivre.

Leurs grands yeux sombres sont devenus tout à fait brillants pendant qu'ils faisaient de la musique : une musique si surprenante qu'elle donne envie tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois, et qu'on deviendrait comme fou si on les écoutait trop longtemps (1980 :195).

Cette folie, apparentée à l'ivresse ou à l'enivrement – et, pour Baudelaire, « Il faut être toujours ivre » (1980 : 197) –, traverse, aussi, « Du vin et du haschisch » et pénètre, sous le mode synesthésique, dans les poèmes de *Les Fleurs du Mal*. Qui ne se rappelle pas la composition poétique intitulée « La Musique » – « La musique souvent me prend comme une mer ! » (1980 : 50) –, le pantoum dont le titre est « Harmonie du Soir »^[2] – « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ; / Valse mélancolique et langoureux vertige ! » (1980 : 35) – ou la métépsychose que traduit « La Vie antérieure » – « Les houles, en roulant les images des cieux,/Mélaient [...] Les tout-puissants accords de leur riche musique/Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. » ? (1980 :13). Le thème de la musique, traité à la manière des *Paradis Artificiels* – le haschischin est attiré par la vaste étendue de l'océan – entre maintes fois en scène associé non seulement à la correspondance entre les ondes sonores et les vagues de la mer, mais aussi à l'exaltation envisagée comme moyen illicite d'expérimenter le goût de l'infini.

Passons d'ores et déjà à la critique musicale, non sans avant citer le jugement critique que fait Baudelaire à propos de la musique.

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai.

² Dans cette composition poétique, la structure phonique qui combine une fricative et une vibrante traduit le tournoiement de la fête, le mouvement d'allégresse et la notion de mouvement, qui débouchent sur le figement... D'ailleurs, comme le signale Elie Elmaleh, l'harmonie du soir est étroitement liée à la musique et à l'espace : « (...) Harmonie, attribut visuel et musical du soir, espace et temps modulés dans un mot. [...] L'étroite union de la musique et de l'espace, de la musique qui se saisit de l'espace et l'envahit et prend corps en lui, elle est déjà dans le titre. » (1976 : 22).

Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur. (1980 : 850-851).

Tout en parlant en son nom personnel et renseignant son lecteur qu'il y a « treize mois, ce fut une grande rumeur dans Paris » (1980 : 849), Baudelaire, dans l'essai sur Wagner daté du 18 mars 1861, traite des circonstances dans lesquelles les concerts de Wagner ont eu lieu : en fait, le retour de Wagner qui avait proposé la réforme du drame lyrique, soutenue par Liszt, a suscité maintes diatribes et controverses, comme celle de M. Fétis. D'ailleurs, M. Berlioz, dans son feuilleton du 9 février 1860, avait déjà fait savoir que le foyer du Théâtre Italien était parsemé de plusieurs discussions, à cause, peut-être, de l'audace du compositeur dont le programme portait sur des chœurs ou symphonies et ne comprenait pas de solos d'instruments et de chansons. Nonobstant cette critique, l'ouverture de *Tannhäuser*³ et de *Lohengrin* fut acclamée et applaudie, dans la mesure où Wagner avait été poussé à considérer l'art dramatique comme l'art par excellence. En comparant le programme distribué au Théâtre Italien avec le livre de Liszt qui commentait l'ouverture de *Lohengrin* et ses propres impressions lors de la première représentation de *Tannhäuser* à Paris, Baudelaire prône la théorie de l'analogie universelle, selon laquelle « ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, [...] » (1980 : 852), et présente Wagner comme le peintre de l'espace et de la profon-

³ La première représentation de cet opéra en trois actes a eu lieu à Dresden le 19 octobre 1845 et sa première représentation à Paris a eu lieu au Grand Opéra le 13 mars 1861. L'action se passa en Thuringe, à Wartburg, au début du XIII^e siècle. Au Vénusberg, Tannhäuser chante et célèbre Vénus, quoiqu'il veuille partir. Il se retrouve dans la vallée de Wartburg, entend le chant des vieux pèlerins, devient un pénitent et salue le Landgrave, oncle d'Élisabeth. Celle-ci, indignée par la trahison de Tannhäuser, qui ose chanter les voluptés de Vénus, implore le pardon du pécheur, qui cherche le chemin de Vénusberg. Cependant, Wolfram d'Eschenbach invoque le Seigneur, Sainte Élisabeth prie pour lui et Tannhäuser reçoit le salut par la grâce. Il s'agit d'un chef-d'œuvre dont le thème est le tournoi du péché et du salut qui se déroule dans l'âme de l'homme : d'une part, les délices de Vénusberg et la dignité de Wartburg ; d'autre part, la volupté de Vénus et la sainteté d'Élisabeth.

deur, possédant le don de « traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. » (1980 : 853). Dans le deuxième volet de son essai intitulé « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris »^[4], et après une critique acerbe au journalisme vulgaire, métonymiquement traduite par une « plume qui se croit amusante » (1980 : 854), le critique d'art étudie les notes fournies par Wagner sur sa jeunesse, les rapports du compositeur avec le mouvement révolutionnaire de Dresden, la force irrésistible qu'exercèrent sur lui la musique de Weber et celle de Beethoven, sa dette inoubliable envers Gluck, sa préoccupation très vive du théâtre grec présente dans « Lettre sur la Musique », les rapports entre la plastique et la mimique, l'union intime de la musique et de la poésie et le goût absolu d'un idéal dramatique où tout doit concourir à une totalité d'effet (1980 : 856). C'est ainsi que, vantant sa méthode de construction excellente et son esprit d'ordre et de division, le poète de *Les Fleurs du Mal* est mené à reconnaître dans les poèmes wagnériens son culte de la beauté classique, d'une part, et, d'autre part, son esprit romantique, ainsi que le recours au mythe en tant que « matière idéale du poète » (1980 : 857), touchant, par son universalité, le cœur de l'être humain. Dans cette conjoncture, il nie le fait, assez propagé, que Wagner soit un théoricien qui n'ait produit des opéras que pour justifier ou valider la justesse de ses théories, en discourant sur la primauté de la poésie sur la critique : « Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique » (1980 : 858). Dans la troisième partie de cet essai, l'Auteur analyse de près les deux forces contradictoires qui traversent *Tannhäuser*, à savoir la chair et l'esprit, l'enfer et le ciel, Satan et Dieu, les palpitations voluptueuses et les ardeurs de la mysticité, cette dualité psychique constituant le drame wagnérien. Ensuite, il résume la trame légendaire de *Lohengrin*, chevalier du Saint Graal qui abandonne son épouse Elsa car elle viole le serment de ne jamais l'interroger, et il établit, moyennant une exégèse clairvoyante, un bref parallélisme entre le système mnémorique de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*. Tandis que dans la première œuvre il

⁴ À ce propos, in *Ecce Homo. Comment on devient ce qu'on est* (1888), Nietzsche écrit : « Qui donc fut le premier partisan *intelligent* de Wagner ? Charles Baudelaire, le même qui fut le premier à comprendre Delacroix, ce *décadent*-type en qui toute une génération d'artistes s'est reconnue – il fut peut-être aussi le dernier... » (1993 : 1137-1138).

repère certaines phrases mélodiques qui reviennent comme un *leitmotiv*, il constate, dans la deuxième, que chaque personnage est « blasonné » par la mélodie qui façonne soit son caractère moral soit son rôle à jouer, en concluant que, même sans poésie, « la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite » et où tous les éléments sont bien unis et prudemment concaténés (1980 : 864). Cet esprit de concaténation et cet éloge de l'unité, également visibles dans le *Hollandais Volant*, drame qui est traité « d'une main sûre » (1980 : 865), font de Wagner soit le représentant « le plus vrai de la nature moderne » (1980 : 866), dont l'œuvre est caractérisée par la « *volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion* », soit le paradigme du génie, synonyme de vigueur artistique qui méconnaît la modération.

Dans un appendice à cet essai intitulé « Encore quelques mots » et daté du 8 avril 1861, Baudelaire devient plus agressif à l'égard de la malveillance et de l'injustice de ses contemporains en ce qui concerne l'œuvre wagnérienne et étale, dans une remarquable plaidoirie qui s'avère en même temps un réquisitoire, les raisons de cette critique défavorable. De prime abord, parce que toute œuvre grande et sérieuse est soumise, avant sa reconnaissance finale, à des contestations préliminaires, en tenant compte de sa nouveauté réfractaire au canon ; ensuite, parce qu'un ouvrage de qualité présuppose l'attention du public, au contraire de quelques tragédies anciennes, par exemple, qui n'offrent que la distraction ; en troisième lieu, parce qu'un système de location qui permet de s'abonner à l'année crée une atmosphère raréfiée, favorise le monopole des billets par les membres du Jockey Club et exclut de nombreux auditeurs/spectateurs, empêchés, de la sorte, d'exprimer leur opinion ; en quatrième lieu, parce qu'une œuvre autorisée par le Chef d'État [Louis Napoléon avait invité Wagner à faire monter *Tannhäuser*] et protégée par la femme d'un ambassadeur étranger ne suscite que l'envie, manifestée à l'unanimité ; en cinquième lieu, parce que la mise en scène a été insuffisante, l'exécution de l'orchestre incorrecte, le chant du ténor allemand faux et la Vénus endormie peu convaincante ; finalement, parce que, face à l'omission du ballet traditionnel, on a fait « manœuvrer sur la scène, en manière de consolation, des régiments prussiens en jupes courtes, avec les gestes mécaniques d'une école militaire, (...) » (1980 : 869). Malgré les huées de siffleurs et les insultes de la presse dont Wagner fut victime,

Baudelaire, se plaignant de cette honte nationale, termine son étude critique par une note optimiste : « (...) il est présumable que beaucoup de regrets pourront être prochainement consolés, et que *Tannhäuser* reparaitra, mais dans un lieu où les abonnés de l'Opéra ne seront pas intéressés à le poursuivre. » (1980 : 871).

La deuxième incursion de Baudelaire, musicophile mais pas du tout musicologue, dans le domaine de la critique musicale date de 1863, année où il publie un poème en prose intitulé « Le Thyrses » et dédié à Franz Liszt. Il s'agit, comme « Les Phares », d'une appréciation littéraire et métaphorique de l'œuvre du compositeur. Dans un premier moment, il donne une définition du thyrses, au niveau physique, moral et poétique. Emblème sacerdotal des prêtres qui célèbrent la divinité qu'ils interprètent, le thyrses est un bâton, « sec, dur et droit » (1980 : 196), autour duquel s'entrelacent des tiges et des fleurs, dans une complexité de lignes et de couleurs. Dans une deuxième étape, le poète a recours à la métaphore du thyrses pour caractériser le style lisztien : « Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée. » (*ibidem*). Dans une troisième phase, il s'entête, par la voie de la destruction de la métaphore suggestive, à expliquer les affinités entre les éléments constitutifs du thyrses et les facettes plurielles de la technique de Liszt : moyennant une formule succincte, il affirme que le bâton symbolise la volonté du maître, les fleurs devenant l'emblème de ses motifs mélodiques qui s'enchevêtrent dans la musique de base. Notons, au passage, la persistance de la dualité déjà repérable dans l'œuvre wagnérienne : l'allusion à Bacchus et la référence à la beauté, tout en étant la première indissociable de la seconde et les deux débouchant sur l'unité. Soulignons, de même, l'image de l'énergie provenant non seulement du « mystique fandango », mais aussi des « explosions de senteurs et de couleurs » (1980 : 196) qui renvoient à de multiples sensations susceptibles de suggérer le mystère et la passion. À travers ces appréciations esthétiques de Baudelaire, qui n'est pas un théoricien de la musique mais, plutôt, un poète qui se délecte, parfois, à théoriser, et malgré les convergences ou affinités entre Liszt⁵ et Wagner, une

⁵ Voir, à ce propos, les rapports entre Liszt et Wagner : « A segunda sinfonia de Liszt tem o título de *Dante* e os seus dois andamentos, baseados na *Divina Comédia*, têm os títulos

divergence majeure peut être détectée : si, en peignant la profondeur, Wagner crée, au moyen de l'orchestre, des masses de son qui forment une contexture opaque et du sein desquelles surgissent par-ci par-là des phrases qui tournent et retournent, qui viennent et reviennent, Liszt, quant à lui, préfère chercher la clarté harmonique, par la voie du développement et de la transformation thématique.

Le cas Wagner ou 'Le cas Nietzsche' ?

Il est suffisamment connu qu'après une première phase de vénération à l'égard de Wagner, Friedrich Nietzsche, décadent comme le compositeur, s'est détaché de lui⁶, soit dans *Le Cas Wagner*, soit dans *Nietzsche contre Wagner* (sorte d'appendice du premier essai). En fait, dans l'« Avant-propos » de *Le Cas Wagner*, Nietzsche est péremptoire en ce qui concerne la justification de cette rupture.

438

.....
MÚSICA
DISCURSO
PODER
.....

Tourner le dos à Wagner, ce fut une fatalité pour moi ; découvrir après cela de nouvelles jouissances, ce fut une victoire. [...] je suis, aussi bien que Wagner, l'enfant de mon siècle, c'est-à-dire un *décadent* : avec cette différence, que je m'en suis aperçu et que je me suis mis en état de défense. Le philosophe en moi a résisté au danger. [...] mais je comprendrais aussi le philosophe qui déclarerait : 'Wagner résume la modernité. On a beau faire, il faut d'abord être wagnérien' (1993 : 899-900).

respectivos de *Inferno e Purgatório*. (Diz-se que Wagner persuadiu Liszt a não tentar uma descrição musical do *Paraíso*). [...] Foi [a segunda sinfonia] dedicada a Richard Wagner. » (s/d : 139-140).

⁶ Dans *Nietzsche contre Wagner*, le philosophe explique ce 'détachement' : « Déjà durant l'été de 1876, en pleine période du premier festival de Bayreuth, je pris congé de Wagner. Je ne supporte rien d'équivoque ; depuis que Wagner était en Allemagne, pas à pas il condescendait à tout ce que je méprise – même à l'antisémitisme... [...] C'est *ainsi* que j'ai retrouvé le chemin de ce pessimisme intrépide qui est le contraire de toutes les hableries idéalistes, et aussi, comme il me semble, le chemin vers moi-même, – le chemin de *ma* tâche... » (*idem* : 1220-1221). Georges Liébert a avancé, dans le « Postface » à l'œuvre de Nietzsche, quelques raisons susceptibles d'expliquer cette rupture : « (...) froissements entre deux caractères également à vif, maladresses tournant à la blessure ; jalousie, classique, du jeune homme timide à l'égard du mari de Cosima ; 'jalousie métaphysique' du génie naissant pour le génie reconnu, [...] Même à son paroxysme, dans les pamphlets de la fin, la polémique contre Wagner suppose une adhésion préalable (...) » (1993 : 1497-1498).

En effet, après avoir signalé que la musique rend l'esprit *libre*, Nietzsche fait l'éloge de Bizet (dont l'orchestration le rend fécond et le transforme en meilleur philosophe) et incite à « méditerraniser la musique », cela veut dire, à la faire retourner « à la nature, à la santé, à la gaieté, à la jeunesse, à la *vertu* ! » (1993 : 903). Parallèlement à ce défi, il n'hésite pas à dénoncer l'art de Wagner – ce « vieux magicien »^[7] qu'il rapproche de Victor Hugo et qu'il considère l'héritier de Hegel -, en lui reprochant le « verre grossissant » (par l'entremise duquel tout devient grand) qu'est son esthétique, son culte de la rédemption constante^[8] (qui contrarie la conception de l'homme de génie et de l'artiste envisagés comme 'Juifs errants' et n'ayant aucun besoin d'être sauvés par des femmes aimantes), son esprit de décadence (qui a rendu la musique malade jusqu'à la névrose), son cabotinage (qui s'avère une forme d'hystérie) et l'enthousiasme suscité, surtout à Paris, par le contenu mythique de son théâtre. Dans le *Post-scriptum* de cet essai, et faisant suite à cinq reprises anaphoriques de l'expression « L'adhésion à Wagner a coûté cher », Nietzsche ne s'inhibe pas d'énumérer les maléfices véhiculés par la musique wagnérienne, parmi lesquels l'outrecuidance des profanes, l'indifférence par rapport à toute discipline consciencieuse, la théâtrocratie (synonyme de croyance à la souveraineté du théâtre sur les autres arts), la perversion du goût et la dépravation de l'intelligence et des nerfs. Finalement, dans *Nietzsche contre Wagner*, il corrobore qu'il admire Wagner « partout où il se met lui-même en musique » (*idem* : 1210), que le drame wagnérien « n'est qu'un prétexte à de nombreuses attitudes intéressantes » (*idem* : 1211), que sa musique s'appuie sur un art théâtral qui recherche l'effet et que Paris ne cesse d'être le « terrain » qui convient à Wagner : « (...) plus la musique française s'adapte aux besoins de l'âme moderne, plus, on peut le prétendre, elle wagnérise, (...) » (*idem* : 1217). Le sens de l'humour du philosophe est récurrent dans son réquisitoire : cela étant, et à propos de la décadence, il affirme que « Wagner ne paraît pas s'être intéressé à d'autres problèmes qu'aux problèmes intéressants

⁷ Si Nietzsche désigne Wagner par « vieux magicien » (1993 : 923), « vieux brigand » et « vieux Minotaure » (1993 : 924), Gracq l'appelle « magicien noir » (1989 : 331).

⁸ Dans *La Naissance de la tragédie*, son premier livre, dont le titre original était *Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique* (1872), Nietzsche montre que la tragédie ne pourrait exister sans l'intervention d'Apollon, ayant un rôle médiateur, quoiqu'il donne la primauté dans le processus de la création à Dionysos, le dieu de l'ivresse.

aujourd'hui les petits décadents parisiens. Toujours à cinq pas de l'hôpital ! Véritables problèmes modernes ! Véritables problèmes *de grande ville* ! N'en doutez pas !... » (1993 : 916), n'hésitant pas à avouer qu'il est « *l'artiste moderne par excellence*, le Cagliostro de la modernité. » (1993 : 908). Ce furent, peut-être, la modernité, la recherche d'un effet et le « besoin de littérature » qu'avait Wagner, selon Nietzsche (1993 : 917), qui déclenchèrent l'admiration et la ferveur baudelairiennes. Quant à Proust, n'aurait-il pas été fasciné par le 'miniaturisme' musical wagnérien, tel que le définit Nietzsche ?

C'est pour gesticuler qu'il recherche la sémiotique musicale. [...] comment il détache de petites unités, comment il les anime, comment il les rend visibles. [...] Wagner n'est digne d'admiration, digne d'amour que pour son invention de l'infime, pour l'imagination du détail. [...] (1993 : 912).

La présence de Wagner dans la *Recherche* proustienne

Passons, maintenant, aux jugements critiques de Proust sur Wagner, en essayant de les comparer avec ceux qui ont été énoncés par Baudelaire. Dans l'impossibilité d'analyser tous les fragments de la *Recherche* où apparaît cité le nom de Wagner, nous attirons l'attention sur le nombre considérable de références au compositeur dans cette œuvre monumentale : 24 mentions de Wagner, 11 des divers opéras de la *Tétralogie*, 11 de *Parsifal*, 10 de *Tristan*, 6 de *Tannhäuser* et 5 de *Lohengrin* (Nattiez, 1999 : 18). En outre, la *Recherche* est une vraie construction musicale, basée sur une perception proustienne caractérisée par la sélection, par la discontinuité et par la versatilité (Nattiez, 1999 : 88). Elle est sélective, parce que Proust ne décrit que ce qui frappe Swann ou le Narrateur ; elle est discontinue, parce qu'on ne retient pas de l'œuvre tout ce qu'on a entendu ; elle est, enfin, versatile, parce qu'elle traduit les diverses phases du parcours sentimental des protagonistes.

C'est le cas de Charles Swann, précurseur et *alter ego* de Marcel qui, dans le proto-récit intitulé *Un amour de Swann*, bâtit une relation sentimentale au rythme d'une « petite phrase »⁹, dont la spatialisation

⁹ Marcel écoute l'andante chez Mme Verdurin et se rappelle l'œuvre musicale entendue l'année précédente ; ensuite, il identifie la « petite phrase » ; finalement, la sonate est jouée

rend possible le déroulement d'un paysage verbalement fixé^[10]. En fait, dans une soirée, Swann avait entendu une œuvre musicale, exécutée au piano et au violon, qui l'avait ébloui ; plus tard, il réussira à identifier, dans cet ensemble sonore, un bref morceau^[11], qui deviendra par la suite 'l'hymne national' de son amour ; assailli, dans une étape ultérieure, par une jalousie néfaste qui, en quelque sorte, l'empêche de concentrer son attention sur l'essai à propos de Vermeer, il avoue, dans un monologue non identifiable à ceux d'Édouard Dujardin, son indignation par le fait d'entendre « du Wagner pendant quinze jours avec elle [Odette] qui s'en soucie comme un poisson d'une pomme (...) » (1984 :188) ; finalement, quand sa passion malsaine commence à s'atténuer, la petite phrase revient et, avec elle, le souvenir et la quasi présence d'une femme idolâtrée^[12], ressemblant à la Zéphora de Botticelli, qui était, autrefois, son genre, mais qui, à présent, et de son point de vue trompeur, ne l'est plus. Il est curieux de constater que cette « petite phrase », tel qu'un *leitmotiv*, est associée, par un narrateur qui décode et un romancier qui encode, à un « tel thème de *Tristan*^[13] » (1984 : 350), association dont l'explication s'avère linéaire : l'art étant androgyne, la poésie et la musique débouchent sur l'expression du désir de Tristan et d'Iseut, du désordre de leur passion, de l'amour dans la mort, enfin, de la conciliation d'Eros et de Thanatos.

au piano et au violon à la soirée de la marquise Sainte-Euverte. Il est intéressant de signaler l'apparition d'une phrase musicale dans *Au château d'Argol* : « Enfin une note tenue avec une constance merveilleuse éclata dans une inouïe splendeur et, prenant appui sur elle comme sur une plage sonore, s'éleva une phrase d'une indicible beauté. » (1989 : 58).

¹⁰ « L'année précédente [...] avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. » (1984 : 208).

¹¹ « Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, (...) » (1984 : 209-210).

¹² « Mais tout à coup ce fut comme si elle était entrée [...] C'est que le violon était monté à des notes hautes [...] avant que Swann eût eu le temps de comprendre, et de se dire : 'C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas !' (...) » (1984 : 345).

¹³ Opéra représenté pour la première fois à Munich le 19 juin. L'action de Tristan, chevalier breton, neveu de Marke, roi de Cornouailles, et Iseult, princesse d'Irlande, se passe au VI^e siècle (1894 : 80).

D'une façon générale, tous les personnages proustiens participent, à des degrés divers, à ce culte de Wagner, quoique certains d'entre eux (les aristocrates, surtout) semblent lui préférer d'autres compositeurs moins avant-gardistes. Si le docteur Cottard, devenant au fil du temps un spécialiste reconnu et un médecin émérite, affiche, à première vue, la conduite d'un conservateur terrorisé par la rhétorique^[14], si le père de Robert de Saint-Loup est méprisé par son fils parce qu'il bâille en écoutant Wagner et qu'il raffole d'Offenbach (1984 : 733), si le duc de Guermantes rend hommage à un vieil air d'Auber et de Beethoven et s'endort lorsqu'il écoute la mélodie de Wagner (1983a : 491) et si Mme de Cambremer (qui se croit 'avancée') se réjouit de Liszt et de Chopin et s'entête à considérer Debussy un « sur-Wagner » (1983a : 815), Robert de Saint-Loup espère entendre le sublime *Siegfried* après la guerre (1983b : 754), Odette, toujours à la mode, se déclare wagnérienne (1983a : 748-749), Madame de Guermantes avoue que *Lohengrin* est un chef-d'œuvre et procure à la Princesse de Parme des horizons musicaux élargis (1983a : 469) et, finalement, Mme Verdurin, la Patronne, rend public, dès sa première entrée en scène, le culte de la musique, en général, et du wagnérisme, en particulier. En fait, dans son salon, d'où Charles Swann sera injustement chassé en raison de ses relations aristocrates et, par conséquent, « ennuyeuses » (du point de vue de la Patronne), et après avoir écouté le jeune pianiste, son protégé, elle s'empresse de manifester une fausse indignation à l'égard de la virtuosité : « Ça ne devait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça ! » (1984 : 188). D'ailleurs, l'œuvre de Wagner ne cesse de s'imposer comme un principe d'exclusion, justifiant de la sorte le caractère sélectif et réservé de son « petit clan » : « (...) elle [Mme Verdurin] tremblait à la pensée d'y [dans son salon] voir introduits ces gens de province, ignorants de la *Tétralogie* et des *Maîtres*, (...) » (1983a : 885). À vrai dire, et comme elle l'avoue à Mme de Cambremer, « musiquette » n'est pas synonyme de musique et les 'fidèles' de ses mercredis sont bel et bien avancés en art : « Tous les ans ça va un peu plus loin ; je vois bientôt le jour où ils ne marcheront plus pour Wagner et pour d'Indy. » (1983a : 928). Or,

¹⁴ « Les plus intelligents d'entre les jeunes médecins déclarèrent [...] que si jamais ils tombaient malades, Cottard était le seul maître auquel ils confieraient leur peau. Sans doute ils préféreraient le commerce de certains chefs plus lettrés, plus artistes, avec lesquels ils pouvaient parler de Nietzsche, de Wagner. » (1984 : 433).

par ironie du sort, qui n'est autre que celle de Proust et de sa cruauté envers les corps difformes (aux antipodes du remplissage lyrique ou de la désincarnation corporelle), le délire de Mme Verdurin connaîtra, dans un temps à venir, quelques 'effets' physiques dignes de relief : « Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avaient occasionnées, le front de Mme Verdurin avait pris des proportions énormes, comme les membres qu'un rhumatisme finit par déformer. » (1983a : 906).

Étant donné que Vinteuil est le musicien imaginaire que Proust, non musicien, aimerait devenir, quelques passages de *La Prisonnière* se révèlent une source intarissable soit pour identifier Vinteuil, soit pour faire une étude comparative entre l'esthétique proustienne et wagnérienne. Wagner serait-il le modèle de Vinteuil? La citation suivante ne fait que renforcer cette équivalence, parce que *L'Enchantement du Vendredi Saint* et les deux préludes de *Lohengrin* se comptent parmi les modèles de la Sonate de Vinteuil.

Au moment où je pensais cela, une mesure de la Sonate me frappa, mesure que je connaissais bien, pourtant, mais parfois l'attention éclaire différemment des choses connues [...] En jouant cette mesure, et bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne pus m'empêcher de murmurer : 'Tristan', avec le sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit-fils qui ne l'a pas connu (...) (1983b : 158-159).

À son tour, et comme Baudelaire, Proust est trop sensible à ces *leitmotive* qui s'échappent de la masse sonore, tout en s'approchant et s'éloignant, mais revenant sans cesse à des intervalles réguliers : « Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, (...) » (1983b : 159).

Si l'évocation des opéras wagnériens est en général explicite, il y a des cas, en revanche, où seules des allusions renvoient à l'œuvre du compositeur, comme on peut le constater dans la citation suivante où l'on découvre en filigrane l'oiseau de Siegfried et le cor des chasseurs de *Tannhäuser*.

Même ce qui en elle [la musique] est le plus indépendant du sentiment qu'elle nous fait éprouver, garde sa réalité extérieure et entièrement définie ; le chant d'un oiseau, la sonnerie de cor d'un chasseur, l'air que joue un pâtre sur son chalumeau, découpent à l'horizon leur silhouette sonore. (1983b : 160).

Cette 'wagneromanie' n'est pas étonnante, étant donné que Proust et Wagner sont obsédés par l'unité, synonyme d'œuvre totale et achevée. En fait, les échos se répandent – Lohengrin est le fils de Parsifal et un passage de *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*¹⁵ reprend la musique de Siegfried, à l'image de l'andante chez les Verdurin auquel répond la sonate jouée au piano et au violon à la soirée Sainte-Euverte ; les personnages se dédoublent et constituent les doubles les uns des autres – Siegmund, fils de Wotan et frère de Sieglinde, est le double de Siegfried, fils de Siegmund et de Sieglinde, ainsi que le narrateur Marcel semble doubler Charles Swann ; les situations se répètent – les agents de la procrastination de la vocation du narrateur sont les jeunes filles en fleurs, parallèlement au retard dans la quête de Parsifal dû aux filles-fleurs à peine vêtues (l'une d'elles est Kundry, parée à l'oriental), qui forment une ronde autour de lui ; tel qu'Amfortas, fils de Titreul, qui cède à Kundry, permettant de la sorte que Klingsor s'empare de la sainte lance, Swann est pris au piège de l'amour ; en ce qui concerne Albertine, la prisonnière du narrateur, elle peut être assimilée à Kundry, que le magicien Klingsor tient en captivité et qui représente l'ombre et la lumière à la fois : « J'eusse été moins troublé dans un antre magique que dans ce petit salon d'attente où le feu me semblait procéder à des transmutations, comme le laboratoire de Klingsor. » (1984 : 527). À l'image de Parsifal qui repousse la tentatrice Kundry (qui finira par expirer) et élève le Graal qui rayonne, le Saint-Esprit descendant sous la forme d'une colombe, le Narrateur, suite à l'apprentissage deleuzien des signes de la mondanité et de l'amour, atteint au « Pantocrator ». La révélation, dans *Parsifal* et la

¹⁵ Comédie musicale en trois Actes et quatre Tableaux, sa première représentation a eu lieu à Munich le 21 juin 1868. L'action se passe à Nuremberg, au milieu du XVI^e siècle, et les personnages exercent des métiers différents : un cordonnier-poète, un greffier, un orfèvre, un boulanger, un fourreur, un ferblantier, un étameur, un épicier, un tailleur, un savonnier, un chaussetier, un chaudronnier et des veilleurs de nuit (1984 : 98).

Recherche, n'a effectivement lieu qu'après la marche qui rend matérielle la quête mystique, la quête de l'essence : chez Wagner, on assiste à la montée du Graal ; chez Proust, l'épiphanie par la musique est précédée d'une longue promenade à travers Paris et guide le narrateur jusqu'à la découverte finale de sa vocation d'écrivain dans la soirée de 'fantoques' des Guermantes.

La réinterprétation et la réécriture gracquiennes de *Parsifal*

Parallèlement à Baudelaire et à Proust, Julien Gracq (pseudonyme de Louis Poirier), qui a découvert Wagner à dix-huit ans^[16], a été, surtout au début de sa carrière littéraire, fortement influencé par *Parsifal*. Retenons, dans un premier temps, un extrait d'un entretien donné par le romancier (professeur d'histoire et de géographie au lycée Claude Bernard) à Jean Roudaut.

Wagner, lui, est sans doute plus propre qu'un autre musicien à provoquer une fixation exclusive, surtout chez quelqu'un qui n'a, comme moi, qu'une culture musicale tout à fait sommaire. Plus d'un musicien, on le sait, le considère comme un musicien pour littérateurs. Il est de fait qu'il tend la main à la littérature par l'intermédiaire du théâtre, puisque le drame chez lui est création de part en part, et non un livret qu'on met en musique. Le texte de ses drames avait pour lui autant d'importance que la partition. Mais si je reviens toujours à Wagner, c'est certainement entre tous les musiciens, comme à celui dont l'énergie créatrice se transmue presque tout entière chez l'auditeur, plutôt qu'en plaisir de l'oreille, en émotion, en ébranlement émotif généralisé. Il est une source inépuisable d'orgie émotive. C'est ce qu'il a pour moi d'irremplaçable ; j'admets fort bien que d'autres lui en fassent grief. (Gracq, 1981 : 21).

¹⁶ « Lorsque j'ai découvert Wagner et *Parsifal* à dix-huit ans, j'ai eu la même impression qu'en passant de Jules Verne à Edgar Poe. Mais il y a là une fixation de jeunesse qui m'a marqué. L'opéra, avec son emprise totalitaire sur son public – le livret, le texte, les décors, l'action, la musique – est sans doute resté pour moi l'image même, en art, de l'indépassable, en même temps que de l'ébranlement affectif maximum. » (Gracq, 1981 : 21).

Faisant suite à cet aveu et pénétrant dans *Au château d'Argo*^[17], où l'imaginaire emprunté à Jules Verne^[18], Anne Radcliff^[19], Edgar Allan Poe^[20], Charles Baudelaire^[21] et au surréalisme (emblématisé par André Breton^[22]) est incontestable, il n'est pas difficile d'y découvrir l'empreinte de Wagner, annoncée dès l' « Avis au Lecteur ».

(...) alors que l'œuvre de Wagner a toujours si nettement tendu à élargir davantage les orbes de sa recherche souterraine ou, plus exactement, infernale, à elle seule finirait par nous donner à entendre que *Parsifal* signifie tout autre chose que l'ignominie de l'extrême-onction sur un cadavre d'ailleurs encore trop sensiblement récalcitrant. Et si ce mince récit pouvait passer pour n'être qu'une *version démoniaque* – et par là parfaitement autorisée – du chef-d'œuvre, on pourrait espérer que de cela seul il jaillit quelque lumière pour les yeux qui ne veulent pas encore voir. (Gracq, 1989 : 4).

¹⁷ L'édition originale, qui date de 1938, a été refusée par la NRF et publiée par José Corti, l'éditeur des surréalistes.

¹⁸ Il suffit de rappeler le *Château des Carpates*.

¹⁹ Les clichés du roman noir (prenons l'exemple soit d'Anne Radcliff et de *Les Mystères d'Udolphe* de 1794, soit d'Edgar Allan Poe et de *La chute de la maison Usher* de 1839) sont facilement repérables : « Et le vent, l'une après l'autre, avec la mystérieuse lenteur d'une main, déroulait à plis lourds les hautes courtines de soie, longuement gonflées [...] au fond de la salle perdue maintenant dans des demi-ténèbres, une large tenture brune [...] avec un immense claquement paraissait dans l'envol inexplicable de ses plis amples l'image d'une convulsion (...) » (1989 : 71-72). À ces données, il faut ajouter le château composite auquel donne accès un sentier tortueux « impraticable à toute voiture » (*idem* : 10), ainsi que l'orage, qui paraît exacerber l'attente et augmenter la tension : « (...) et l'orage qu'Albert avait contemplé avec un sentiment d'horreur du haut des terrasses du château éclata (...) » (*idem* : 57).

²⁰ N'oublions pas cette réminiscence gracquienne du poème « Le Corbeau » : « (...) des gouffres d'une nuit humide semblaient [...] le rejeter toujours plus loin [...] loin de ce qui ne serait *jamais plus*. 'Jamais plus.' » (*idem* : 91).

²¹ Les expressions « de grands oiseaux de mer aux longues ailes » (1981 : 44) et « la lourde masse de sa chevelure » (1981 : 45), pour ne plus citer, semblent renvoyer aux poèmes baudelairiens « L'Albatros » et « La Chevelure ».

²² Certains objets (l'horloge de fer, la lampe, le tombeau, le casque et la lance) ont un indéniable pouvoir de suggestion, pouvant s'apparenter aux trouvailles d'André Breton (dans *L'Amour fou* ou *Nadja*, par exemple). De même, à la page 75, la « scène au bord du ruisseau » correspond au titre du second mouvement de la sixième symphonie de Ludwig van Beethoven, connue par « Symphonie pastorale », titre éponyme du récit d'André Gide (histoire d'amour d'un pasteur protestant pour une jeune fille aveugle).

Si, au niveau de la surface, l'histoire de ce récit semble détenir une linéarité contraignante – trois personnages, Albert, Herminien et Heide, passent quelque temps ensemble au manoir d'Argol, disponibles, attentifs et dans l'attente d'un événement à venir -, une lecture approfondie finit par contredire cette fausse impression initiale et par mettre à nu une épaisseur romanesque et un manque d'événements que l'absence de dialogue rend plus aigus. Au long d'un temps irréversible de vacances, martelé par les motifs de l'horloge^[23] et du sablier – auxquels l'eau prête sa fluidité intemporelle -, par l'apparition symétrique du cimetière dans l'*incipit* et dans l'*explicit* (le tombeau de Heide est déjà prêt, quoiqu'elle soit encore vivante, pour recevoir son cadavre^[24]) et par la quête énigmatique des deux amis, le lecteur ne reste pas indifférent soit à l'inquiétant jeu du *même* et de l'*autre* (Goux, 2007 : 43) qui caractérise, à travers la figure troublante du *double*^[25], la relation d'amitié entre Albert et Herminien, et qui est aussi un jeu de reflets et d'échos, soit à l'hypotexte wagnérien (*Parsifal*, en l'occurrence) qui traverse le récit. La première rémission s'identifie à la blessure de la femme, de Heide, qui évoque celle d'Amfortas.

[Albert] contempla le corps entièrement nu de Heide. [...] Du sang tachait, élaboussait comme les pétales d'une fleur vive son ventre [...] Il [Albert] revoyait [...] tout son corps forcé, percé, marqué, palpitant, meurtri, déchiré, lacéré mieux que par neuf glaives, ruisselant de sang, brûlant d'un feu rose,

À L'OMBRE DE RICHARD
WAGNER : BAUDELAIRE,
NIETZSCHE, PROUST ET
GRACQ

Maria do Rosário Girão
Ribeiro dos Santos

²³ Les occurrences fréquentes de l'horloge et de la cloche semblent façonner un temps d'attente et de mort, un temps vide et quasi fantastique, un temps, parfois, suspendu. Présentons quelques exemples : « Et tandis que l'horloge, seconde après seconde, emportait les lambeaux d'un temps (...) » (1981 : 34) ; « Le balancier de l'horloge venait lui [à Herminien] rappeler, (...) » (*idem* : 42) ; « Un charme se brisa. Ils éprouvèrent son appel, il retentit comme le son d'une cloche d'alarme (...) » (*idem* : 48) ; « (...) on entendit sonner distinctement les *dix coups d'une horloge*. » (*idem* : 52).

²⁴ Heide se suicide : « Près d'elle, une fiole encore à demi remplie d'un liquide sombre indiquait assez à quel tout-puissant secours elle s'était fiée dans ces instants pour quitter une vie dont les attaches dernières [...] s'étaient rompues pour elle en cette nuit même d'une manière si fatale et si imprévue. » (*idem* : 92).

²⁵ En fait, Albert (beauté fatale) a une « curiosité passionnée pour le prince des génies de la philosophie » (Hegel), une « chevelure blonde et aérienne » (*idem* : 8), un « front blanc, lumineux et impassible » (*idem* : 94) et « un esprit sans cesse trop tiré vers les hauteurs [...] qui lui avait valu le surnom [...] de 'docteur Faust' » (*idem* : 21-22). Herminien, en revanche, a un « visage bruni » (*idem* : 29) et « un aplomb ferme sur la terre » (*idem* : 21).

[...] il lui [à Albert] sembla qu'Herminien, avec une terrible fixité, tenait son regard rivé à l'éblouissante blessure (...) (*idem* : 64-65-67-91).

Au contraire, cependant, d'Amfortas, dont la plaie n'est pas transmissible, Heide, fleur schubertienne, l'inflige à Herminien : « En silence, ils [Heide et Albert] le relevèrent et le dévêtirent et son torse apparut [...] et à son flanc, sous les côtes, apparut la blessure hideuse (...) » (*idem* : 77). Il est fort intéressant de constater que Julien Gracq procède à une inversion de la version de Wagner : dans cette conjoncture, Heide, femme pure et violée, est aux antipodes de Kundry, qui riait au passage du Christ ; quant à Herminien, double et contraire d'Albert (d'où l'ambivalence de leurs rapports), il serait l'équivalent, à notre modeste avis, d'Amfortas, le roi blessé par la syphilis de la femme ; à son tour, Parsifal aurait pu réincarner dans Albert, le pur, qui refuse tout contact avec les femmes, qui appelle Herminien « son *âme damnée* » (*idem* : 95), qui ne réussit pas à se séparer de son 'double'^[26] et qui finit par le poignarder au lieu de le sauver : « (...) il [Herminien] sentit l'éclair glacé d'un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige. » (*ibidem*). L'inversion est trop évidente, surtout à la lumière d'une phrase qui, empruntée à Hegel, devient une métaphore corporelle d'un autre segment textuel extrait de la fin de l'acte III de *Parsifal* : en fait, « seule l'épée qui a infligé la blessure peut aussi la guérir » devient « La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit. » (1989: 21).

Encore dans cette conjoncture, la gravure, dans « La Chambre », qui s'apparente aux œuvres « les plus hermétiques de Dürer » (*idem*: 84), mérite notre attention, étant donné que l'ekphrasis^[27] introduit, d'une façon explicite, le thème du Graal. « Œuvre merveilleuse et singulière » (*ibidem*), elle peint l'opéra wagnérien, la souffrance d'Amfortas dont le

²⁶ « (...) s'approchait pour Albert l'heure maintenant fatale de son départ, car *il ne pouvait plus* se séparer d'Herminien, et toutes les forces de son esprit appelaient comme le déluge d'une eau rafraîchissante la catastrophe qui mettrait en question sa vie ou sa mort, (...) » (*idem* : 87).

²⁷ Dans « Une visite » du roman *Le Rivage des Syrtes*, une autre ekphrasis apparaît : « Bien que le tableau restât très sombre et fût passé d'abord seulement en ombre vague sur le coin très oblique de l'œil, une sensation violente de *jamais vu* qui me coula sur les épaules fit que je rallumai les lumières, de la même main brutale dont on démasque un espion derrière une tenture. » (*idem* : 644-645).

flanc est touché par la lance mystique de l'écu Parsifal, la réussite de la quête, le rayonnement du Graal et le rachat du monde traduit par l'expression « Rédemption au Rédempteur » (dernière phrase de *Parsifal*).

Au centre même d'un temple aux proportions gigantesques, d'une architecture lourde, violente et convulsive comme celle des œuvres du Piranèse, [...] Parsifal touchait de la lance mystique le flanc du roi déchu, et les visages des chevaliers ensevelis dans leurs longues robes s'illuminaient au seuil même du miracle d'une surnaturelle exaltation. La confusion délicieuse de Kundry, la joie grave de Gurnemanz, l'artiste avait su les peindre avec naïveté et vérité. [...] la figure du divin sauveur pâlisait en présence de la blessure secrète de laquelle il avait pour jamais tiré son charme et son ardeur. [...] il était clair que l'artiste [...] avait tiré du sang même d'Amfortas, qui tachait les dalles de ses flagues lourdes, la matière rutilante qui ruisselait dans le Graal, et que c'était de sa blessure même que jaillissaient de toutes parts les rayons d'un feu impossible à tarir, et dont l'ardeur desséchait la gorge comme une soif inextinguible. (1989 : 84-85).

Toutefois, et comme le souligne Bernhild Boie, le peintre, par une utilisation étrange de la couleur – la fusion dans une même lumière du sang de la blessure et de l'éclat du Graal –, a perverti le sens symbolique du texte-tableau-opéra wagnérien (1989 : 1245). En d'autres termes, la blessure, chez Wagner, est signe de damnation et de salut à la fois, tandis que chez Gracq elle n'est que le stigmaté du désir ; de même, l'apaisement de ce dernier et l'accomplissement de la quête dans l'opéra de Wagner semblent s'opposer à la permanence du désir et à l'éternel recommencement de la promesse dans le récit de Gracq. L'explication réside, justement, dans le refus gracquien de la transcendance wagnérienne, car, selon Allan (*Un beau ténébreux*), « La quête du Graal fut une aventure terrestre. Cette coupe existait, ce sang ruisselait, de la vue duquel les chevaliers avaient faim et soif. Tout cela on pouvait le voir. » (Gracq, 1989 : 148). Cette affirmation peut être corroborée par l'« Avant-propos » de *Le Roi pêcheur* : « Wagner est un magicien noir – c'est un mancenillier à l'ombre mortelle – des forêts sombres prises à la glu de sa musique il semble que ne puisse plus s'envoler après lui aucun oiseau. [...] Si peu d'intérêt qu'en définitive cela représente, je tiens tout de même à dire que c'est Kundry qui porte mes couleurs. »

(*idem* : 331-333). En outre, la réécriture qu'est *Le Roi pêcheur* (d'où sont absents les sortilèges de Clingsor et les fastes de la cérémonie du Graal) ne vient que confirmer le refus de la dimension transcendantale déjà évidente dans la réinterprétation que constitue *Au château d'Argol*. L'*explicit* de la pièce de théâtre est, de ce point de vue, significatif : tandis que Wagner montre le Graal dans toute sa splendeur, Gracq s'entête à l'occulter, à ne faire apparaître qu'indirectement son éclat aux yeux de Kaylet, qui, sous les instructions de Kundry, grimpe à une fenêtre afin de devenir le témoin, privilégié et caché, de l'épiphanie.

Kaylet : Kundry ! c'est le Graal... Mes yeux me brûlent.

Kundry : N'aie pas peur, pauvre singe ! Il n'aveugle plus personne...
Regarde !

Kaylet : Je ne peux pas. Je ne l'ose plus.

Il se retourne vers Kundry en se cachant les yeux de la main. (idem : 395).

À vrai dire, selon Amfortas – puni par son indignité qui constitue une énigme pour Perceval (*idem* : 368) -, pour qui « Tout ce qui est pur aveugle comme le soleil, et brûle comme le fer rouge » (*idem* : 377), « La parole est sans ressource... Il [le Graal] est lumière, musique, parfum et nourriture.. » (*idem* : 391). Ce qui devient à tous les niveaux curieux c'est le dénouement ouvert : Perceval part et l'attente continue...

Kundry : Il [Perceval] était le plus pur de tous ! Il était celui que nous attendions.

Amfortas : Non, Kundry. Celui que Montsalvage attendait – c'était un simple. (*Il lui pose la main sur le front.*) Ne pleure pas. La folie du Graal n'est pas éteinte... Un autre viendra...

Voix du premier veilleur, *au-dehors* : Espérance dans le Sauveur !

Voix du second veilleur : Rédemption à Montsalvage.

Fanfares. (idem : 396).

Outre la transposition thématique, voire l'inversion, du mythe matriciel^[28], nous découvrons, dans le récit et dans la pièce de théâtre

²⁸ Rappelons, à ce propos, *Le Roman de l'estoire du Graal* de Robert de Baron et *Perceval ou le roman du Graal* de Chrétien de Troyes.

de Gracq, quelques références à l'œuvre wagnérienne. Par rapport à la caractérisation de Heide, le narrateur ne s'empêche pas d'affirmer que « c'était à la musique seule que l'on demandait instinctivement des éléments de comparaison pour cette figure [...] c'était à certains contours mélodiques rares et profondément ambigus, et particulièrement à certaines phrases presque incantatoires de *Lohengrin* (...) » (*idem* : 29). Encore dans ce contexte, Heide apparaît « plus disponible que la Walkyrie. (...) » (*idem* : 70)^[29]. De même, les pensées d'Albert, transcrites en discours indirect libre, s'extériorisent et mettent à nu la légende de Siegfried – « Qu'il eût goûté le sang du dragon, et compris le langage des oiseaux. » (*idem* : 67) -, reprise dans le deuxième acte de *Le Roi pêcheur* : « Pour qui le voit [le Graal], ses yeux s'ouvrent et ses oreilles entendent, il comprend le chœur des mondes et le langage des oiseaux. »^[30] (*idem* : 355). En vérité, le Graal est « possession et ravissement » (*ibidem*).

Conclusion

Il est temps, toutefois, d'en tirer quelques conclusions :

1. L'empreinte ou l'empire, comme on dirait aujourd'hui, Wagner, dont l'ambition a consisté à développer une forme nouvelle de théâtre lyrique, a profondément touché Baudelaire, Proust et Gracq, dont les innovations esthético-littéraires ne peuvent pas passer sous silence.
2. Chacun à sa manière, Baudelaire et Proust se sont reconnus dans l'ambitieux projet wagnérien qui répondait à leurs désirs les plus intimes : le premier a privilégié l'analogie universelle, les correspondances horizontales et verticales, l'architecture rigoureuse et la misère

²⁹ Il s'agit de la deuxième partie de la *Tétralogie*. Sa première représentation eut lieu à Munich le 26 juin 1870 et à Paris en 1893. Wotan, pour punir Brunnhilde, sa fille (et fille d'Erda), d'avoir transgressé ses ordres, la dépouille de sa divinité et l'encercle dans une mer de feu, d'où Siegfried la sauvera dans la troisième partie éponyme, représentée pour la première fois à Bayreuth en 1878 (1984 : 148).

³⁰ Si, dans la Scène II de l'Acte II Siegfried enfonce l'épée dans la poitrine du dragon, qui n'est autre que Fafner (géant constructeur de Walhall), et comprend le langage de l'oiseau qui lui dit de prendre le heaume qui rend invisible et l'anneau de toute-puissance, dans la Scène IV du même Acte l'oiseau l'avertit de se garder de Mime. (1984 : 158-159).

de l'homme tiraillé entre deux pôles antagoniques insusceptibles d'être unifiés ; le second a donné la primauté au Temps, véhiculant l'inachèvement et l'incomplétude de l'œuvre, et la priorité à l'importance de la mémoire et de la passion, thèmes majeurs de la *Recherche*.

3. Quant à la perception musicale de Charles Baudelaire et de Marcel Proust, elle détient plusieurs affinités et s'inscrit, d'une façon fragmentaire, dans le Temps ou, plutôt, dans la durée : d'abord, c'est la réjouissance, le plaisir d'écouter, les impressions suggestives suscitées par l'audition ; ensuite, et par la voie de la mémoire, c'est l'assimilation graduelle débouchant sur la compréhension partielle ; finalement, l'intelligence comble les lacunes et annule la fluidité. De même, les impressions musicales apparaissent mêlées à un univers marin, qui émerge et submerge, dont les flots s'agitent ou s'apaisent, dans un magma liquide et sonore où tout est fondu.
4. Quant à Gracq, il faut souligner l'impact wagnérien sur ses premières œuvres : si *Au château d'Argol* est une réinterprétation du mythe, *Le Roi pêcheur* en est une réécriture. Cependant, Gracq, qui a refusé le prix Goncourt en 1951, réfute la dimension transcendante évidente chez Wagner, en se penchant sur les promesses terrestres.
5. Un cas intéressant est, sans aucun doute, celui de Nietzsche qui, admirateur de Wagner dans une première phase, lui déclare ultérieurement la guerre, à cause de son idéal de décadence, de sa modernité et, surtout, de son culte de la rédemption. Nous ne résistons pas à la tentation de citer un extrait de *Le cas Wagner* : « C'était aux funérailles de Wagner ; la première société wagnérienne d'Allemagne, celle de Munich, déposa sur sa tombe une couronne, dont l'inscription devint aussitôt célèbre. 'Rédemption au Rédempteur' disait-elle. Chacun admira l'inspiration élevée qui avait dicté cette inscription [...] mais beaucoup aussi [...] y faisaient cette petite correction : 'Rédemption du Rédempteur !' On respira » (1993 : 922).

Voilà un exemple du *pouvoir* du discours et de la musique...

Références Bibliographiques

- BAUDELAIRE, Charles (1980). *Œuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- ELMALEH, Elie (1976). *Éléments d'analyse du texte poétique*. Paris : Nizet.
- GOUX, Jean-Paul (2007). La vie rêvée de l'adolescence. *magazine littéraire. Julien Gracq le dernier des classiques*, 465, 43-44.
- GRACQ, Julien [Louis POIRIER] (1989). *Œuvres Complètes*. Édition établie par Bernhild BOIE. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- LONCKE, Joycelynn (1975). *Baudelaire et la Musique*. Paris : Éditions A.-G. Nizet.
- MACEDO, Joaquim de (s/d). *As Grandes Sinfonias*. Porto : Edições Sousa & Almeida, Lda., coll. « Origem », vol.4.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1999). *Proust musicien*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, deuxième édition revue et corrigée.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2000). Le septuor de Wagner. *magazine littéraire. Le siècle de Proust, de la Belle Époque à l'an 2000*, Hors-Série. 2, 84-85.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993). *Œuvres*. Édition dirigée par Jean LACOSTE et Jacques LE RIDER. Paris : Robert Laffont.
- PÉLADAN, Joséphin (1984). *Le Théâtre Complet de Wagner*. Paris-Genève : Ressources.
- PROUST, Marcel (1984). *À la recherche du temps perdu*. Édition établie par Pierre CLARAC et André FERRÉ. Préface d'André MAUROIS (de l'Académie Française). Paris: Gallimard, nrf, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", I.
- PROUST, Marcel (1983a). *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, nrf, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", II.
- PROUST, Marcel (1983b). *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", III.
- ROUDAUT, Jean (1981). L'écrivain au travail. Entretien avec Julien Gracq. *magazine littéraire. Julien Gracq*, 179, 17-25.
- SZERSNOVIEZ, Patrick (2007). Quand la musique crée l'univers. *Le Monde de la Musique. L'empreinte Wagner de Proust à Yoda*, 324, 38-40.

MÚSICA DISCURSO PODER

Coordenação: Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos | Elisa Maria Maia da Silva Lessa

Direcção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão, V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Setembro 2012

Depósito legal: 347151/12

ISBN 978-989-8549-18-1

Nunca tanto como hoje em dia a ‘palavra de ordem’ se tornou interdisciplinaridade ou, mais bem dito, transdisciplinaridade.

Com efeito, as ‘disciplinas’ oficialmente instituídas que, ao longo dos tempos, haviam reivindicado redutos e métodos inexpugnáveis, foram gradualmente anuindo a uma contaminação salutar e imbricação salvífica (mercê da exploração denodada de ‘zonas de porosidade’, passíveis de alargamento dos respetivos horizontes epistemológicos). A literatura enveredou pelo comparativismo, ao pedir de empréstimo à pintura a magia da cor, ao cinema o virtuosismo da imagem e à música o sortilégio do ritmo. E se a psicanálise se sentiu em dívida para com a literatura, esta última não deixou de ser devedora à sociologia, à estética, à história, à filosofia e às ciências políticas, firmando os “Cultural Studies” um processo de longo curso.

Foi este amplo quadro teórico intercultural que serviu de tela de fundo ao Colóquio Internacional *MÚSICA DISCURSO PODER*, cujos contributos, oriundos de variegadas e híbridas áreas do saber (literatura comparada, estudos culturais e musicologia, para mais não citar), se dão agora ao prelo.

9 789898 549181

ISBN 978-989-8549-18-1