

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE UM ARTISTA* – O TEMPO E O PODER DO SAGRADO NOS DONS DA CRIAÇÃO MUSICAL

por

Henrique Luís Gomes de Araújo*

Resumo: O objectivo deste texto é o de revelar o processo pelo qual a expressão musical surge como a expressão formal de um dom.

Palavras-chave: Artista; identidade; temporalidade; dom.

Abstract: The main of this paper is to reveal the process by wich the musical expression appear as a formal expressiom of a gift.

Key-words: Artist; identity; temporality; gift.

Introdução

O ponto de vista deste texto é o da antropologia da arte ou, mais, precisamente, o da antropologia da música, o qual pretende esclarecer, à luz dos contextos em que se plasma a vida do compositor e dos seus intérpretes, o significado simbólico da sua obra.

Este ponto de vista não é pacífico, na medida em que o próprio artista tende a rejeitá-lo, já que sente que o antropólogo subvaloriza ou mesmo despreza, não só a própria especificidade da expressão musical, como o dom excepcional, o “génio” (maior ou menor) do artista, que aparece aqui “explicado”, simplificada e prosaicamente, a partir dos contextos da produção e da fruição da obra daquele. No entanto, a realidade epistemológica é outra.

Se é verdade que a antropologia possui a linguagem analítica, digital, diacrónica e sintagmática da ciência, é também cada vez mais evidente que ela está também dotada da linguagem sintética, analógica, sincrónica e metafórica da arte. Em resumo: a antropologia

* Texto redigido a partir da comunicação apresentada ao IV Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia (9 a 11 de Setembro de 2009).

** Antropólogo. Professor convidado da Universidade Católica Portuguesa. Investigador, na situação de integrado, do CITAR – Research Center Science and Tecnology in Art.

não é só uma ciência social e cultural, é também, ela própria, arte¹. E em que é que se traduz a vantagem desta dupla valência?

Se a primeira, dominante na história da antropologia, tende a criar um discurso “objectivo” sobre o artista como actor e sobre a sua obra tomados como um “outro” distante, a segunda procura criar uma compreensão (com+preensão) do seu ser como um “próximo”.

1. A Problemática

Por que processos a música pura ou de programa, adquire significado na sua interacção com os contextos (naturais – cósmicos incluídos, psico-sócio-culturais, histórico – políticos) da sua criação e interpretação? Esta é a problemática teórica deste texto.

Por um lado, a valência científica da antropologia permite-nos explicar como ela acaba por adquirir realmente significado, num primeiro tempo, para o intérprete, no(s) contexto(s) em que é préformada pelo compositor e, num segundo, para o ouvinte, pela recontextualização que a audição da interpretação da obra experimenta.

Ou seja: aquela valência permite objectivamente analisar em dois contextos o significado que a obra musical não tem, mas acaba por adquirir: o da sua criação e o da sua interpretação.

Mas, por outro, só a sua segunda valência, a artística, pode compreender o músico e a sua obra como um “próximo”, a partir da sua linguagem interna, a linguagem musical.

De facto, ao sublinhar acima o termo como, pretendi sublinhar a natureza temporal da interacção dos três actores – o compositor, o intérprete e o ouvinte –, com os seus respectivos contextos. Na verdade, podemos dizer que é na temporalidade desta interacção que a música, através dos símbolos criados e partilhados, adquire significado.

Em síntese: a obra musical que em si mesma, no estado puro, não significa nada, acaba por constituir naquela intercontextualidade um objecto significativo para o musicólogo e o antropólogo, simultaneamente distanciado e próximo, explicável e compreensível.

É, pois, do tempo musical, desse tempo simultaneamente matemático e sensível, de que estamos a falar. Pretendo com isto dizer que não são só aqueles como actores que estão em jogo de interacção na criação do sentido musical. São também eles, mas agora mais medularmente como seres, portadores de uma linguagem própria, temporal, intrínseca a eles enquanto seres: a linguagem musical.

2. A Hipótese

Não diria, assim, Heidegger, acerca do tempo musical que, também este é um como (*Wie*), uma mudança que acontece no ser-aí (*Dasein*) de cada um daqueles actores, todos eles seres-no-mundo (*in der-Welt-sein*) e, nessa medida, seres-uns-com-os-outros (*Mit-einander-sein*)²?

¹ Leach, Edmund, ob. cit., vol. 5, pp. 123-124, 132-133.

² “Das Dasein als dieses In-der-Welt-sein ist eins damit *Mit-einander-sein*, mit Anderen sein: mit Anderen dieselbe Welt dehaben, einander begegnen, miteinander sein in der Weise des Fur-einander-seins.” Heidegger, Martin, ob. cit., p. 36.

Estamos aqui perante três formas do “tempo vivido”³, na medida em que elas perspassam pelo compositor, pelo(s) intérprete(s) e pelo(s) ouvinte(s)⁴. E, para além deste tempo matemático, vivido pela consciência dos sujeitos, não há um “tempo cósmico”⁵, independente dessa mesma consciência?

E não será entre estes dois tempos – o “vivido” e o “cósmico” – que se gera sempre a tensão entre o humano e o divino, o temporal e o eterno que faz com que “a música se abra para o mistério”⁶ e que nela “ouvimos o indizível de nós e do mundo” e que “só ela é uma expressão que não exprime nada”⁷.

Não é nesta tensão que a música existe como “projecto de duração onde o músico se manifesta como *ser-no-mundo, ser-com-o-outro e ser-diante-do-mistério?*”⁸. Não nos oferece ela “uma ordem (misteriosa) entre nós e o tempo”⁹, esse tempo “que nos destrói e nos inventa”¹⁰?

A hipótese que aqui formulo é a de que o poder do artista no seu processo criativo e na construção da sua identidade junto dos seus intérpretes e ouvintes, reside, no caso em apreço, num tempo eterno (fora dos tempos “cósmico” e “vivido”) que graças aos seus dons artísticos e ao muito trabalho de composição, se presentifica no instante de cada tempo da obra musical.

2. Um projecto de duração

Faz parte da memória da família que numa manhã outonal o menino tenha sido transportado ao colo de sua mãe da casa de quinta no Minho, onde nascera a 25 de Setembro de 1879, num carro de bois rangente, por caminhos vicinais, coleantes ao longo da pendente do monte, até à Igreja da paróquia, onde foi baptizado¹¹. Nos verões, mais tarde, ali regressava. E quer ali, quer na Alemanha onde continuou os seus estudos a expensas do seu tio, com casa na freguesia vizinha, fazia longas caminhadas pela natureza. O artista que caminhava pelos campos e pelas florestas alemãs ou pela paisagem minhota, “crescia” interiormente na e com a paisagem, como ser humano e como artista.

³ Ladrière, Jean, *idem*.

⁴ Sem dúvida que o podemos perceber segundo a dimensão individual (o “tempo psicológico”, o “tempo biográfico”) e numa dimensão sociológica e histórica (o “tempo familiar”, o “tempo social”, o “tempo histórico”). Mas mais importante é compreender, um pouco à maneira de Franco Ferrarotti que o “tempo social” e “histórico” é interiorizado, destruturado e reestruturado no “tempo psicológico” e “biográfico” de cada sujeito (vide ob. cit., p. 50). Uma interrogação surge: como se processa esta conversão dos primeiros nos segundos? Segundo dois eixos, seria a minha resposta, como sugere Vítor Turner (ob. cit., p. 193): o vertical, da “estrutura” (a harmonia, em música, por analogia) e o horizontal, da “comunidade” (a melodia em música, também por analogia). E por quê segundo estes dois eixos? Porque eles são estruturantes de todas as culturas e das suas linguagens (vide Leach, Edmundo, ob. cit.) Se quanto ao primeiro, que chama a atenção é a sua articulação, dada a sua diversificação, o que é problemático no segundo, é a sua identificação, dada a sua fragmentação.

⁵ Ladrière, Jean, ob. cit., p. 293-329.

⁶ Gil, Fernando, ob. cit., pp. 22.

⁷ Lourenço, Eduardo, “Da Música”, ob. cit., pp. 191-193.

⁸ Emery, Enrique, ob. cit., p. 638.

⁹ *idem*, p. 643.

¹⁰ Lourenço, Eduardo, ob. cit., p. 192.

¹¹ Sempre os mesmos caminhos – é bom lembrá-lo –, de peregrinação à Senhora da Saúde, no dia 15 de Agosto de cada ano.

A figura do compositor caminhante na e com a paisagem, condensa uma tripla imagem visual e sonora: a da própria “paisagem icónica e sonora”, cujas formas e sons são gerados por múltiplos movimentos de seres inanimados (lentos) e animados (rápidos, incluindo os dos seres humanos); a do próprio artista que iterativamente percorre essa mesma paisagem temporalizada¹², observando-a e ouvindo-a; e a da sua música cujas formas e sons acabam por ir expressar, junto dos ouvintes e através dos seus intérpretes, a ordem lúdica, entre o compositor e o tempo, que essa “paisagem icónica e sonora” lhe inspirou. Doutro modo: o compositor transpõe, a seu modo, para a escrita musical, a ressonância¹³ que a paisagem repercutiu nele¹⁴.

Uma antiga aluna do músico¹⁵, escreveu um dia o seguinte testemunho: “(o compositor) nutria um profundo culto pela natureza. Aconselhava aos seus alunos grandes passeios pelos bosques e pelos campos, escutando o vento nas searas, o canto das aves, o murmúrio das fontes e todos os sons do mundo campestre que atravessando montes e vales podiam alimentar a inspiração do artista.”

Que paisagem era esta, do Baixo Minho, dos finais do século XIX até meados do século XX? Era uma terra de água, de searas e de vinhas¹⁶. Foi cantada por poetas como António Correia de Oliveira¹⁷, como foi objecto de matéria descritiva de escritores como Antero de Figueiredo¹⁸ que deixou-nos do Minho por volta de 1918, retratos “por dentro” como este: “O Minho, pequenino e meigo (...) é todo fofo de verduras de milheirais, de feijoais, de hortas, de prados húmidos abeberados em água às lascas, lisa e brilhante, como a prata das salvas (...) Nas pequenas herdades vêm-se, por entre latadas, branquejar casais modestos, tendo junto eiras postas ao sol, ao lado de medas de palhas miúdas, trigas e centeias, com suas cimeiras cruces de colmo, as quais, com as de granito no topo dos canastros e dos portões de telhados de duas águas, protegem todo o casal cristão: – gentes e gados.”¹⁹. Miguel Torga falava, em contraponto, em finais da primeira metade do século XX, como transmontano que era, desta “folhagem de caramanchão, onde só nasce e cresce a louva-a-deus modesta, incapaz de conceber as formas da rebelião (...) e da realidade de

¹² vide o capítulo “Temporalising the Landscape”, Ingold, Tim, ob. cit., pp. 198-201.

¹³ Ingold, na ob. cit. define o conceito de “resonance as the rhythmic harmonisation of mutual attention” (p. 199).

¹⁴ Como sabemos Ferrarotti na obra citada, define as estruturas psicológicas como o resultado da interiorização, destruturação e reestruturação, das estruturas sociais. Do meu ponto de vista, as estruturas psicológicas bem como as sociais, são formas no tempo, são formas temporalizadas, ou seja, estruturas que não são fixadas no tempo, estando elas próprias em movimento. Com os conceitos mais abrangentes de “paisagem” e de “ressonância”, Ingold, não nos dirá que essas estruturas são as da própria paisagem temporalizada e não simplesmente, as sociais?

¹⁵ A Prof. Maria Teresa de Macedo, actualmente acessora da Escola das Artes do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa.

¹⁶ Leite de Vasconcelos, J., ob. cit., vol. III, pp. 54-56; Sampaio, Alberto ob. cit.; Ribeiro, Orlando, ob. cit., pp. 11-114; Guichard, François, ob. cit., p. 92. A socióloga Karin Wall caracterizou bem a mudança em duas freguesias do Baixo Minho (Gondifelos e Lemenhe), nos meados do séc. XX (vide ob. cit. pp. 13), vizinhas das supracitadas.

¹⁷ Foram editadas pela Fermata Editora (Porto) em 2001 *Roda do Moinho*, op. 4 (1915), *O Sobreiro*, op. 4 (1915) e *Os Salgueiros*, op. 7 (anos 30), obras do compositor para canto e piano, com letras deste poeta de quem era amigo.

¹⁸ Antero de Figueiredo, bem como Carlos Ramos (tio), Joaquim Costa, director da Biblioteca Municipal do Porto, João Batreira e sua esposa, vindos de Lisboa ou ainda Maria Elisa de Sousa Pedroso, também de Lisboa, eram visitas, aos serões, da família.

¹⁹ Figueiredo, Antero de, ob. cit., p. 13.

um vizinho pequenino, dançarino, limitado física e psicologicamente pelos muros do seu quintal. Queria mostrá-lo ao país limpo das nódoas da desconfiança, do beatério e da mesquinhez. Queria-o descomunal na alma e no corpo”²⁰. E lembro-me de Ferreira de Castro me ter dito – ele que, como a minha família, frequentava as Caldas das Taipas nos verões dos anos 50 e 60, – como sentia a paisagem minhota “humilde” (sic) – o que, dito pelo autor da *Selva* ganhava ainda uma outra expressividade comparativa.

Críticos e musicólogos parecem convergir num ponto: o carácter “bucólico”, “nostálgico” ou “melancólico” de muita da música pura e de programa deste compositor, argumentando com o amor do compositor à natureza como fonte de inspiração dessas suas obras. Este é o ponto de chegada deles.

Como antropólogo, este é para mim, o ponto de partida para uma questão mais geral: como é que a música do artista adquire sentido para os seus intérpretes e para os seus ouvintes? Só pelo seu amor à natureza da sua terra natal?

4. As metáforas da paisagem na música do artista

Uma nota ressalta desta paisagem, assim diversamente descrita: a sua temporalização não é só geológica, biológica, histórica, económico e social, mas também religiosa. Incorporados nela não estão só formas (casais, eiras, etc.) e sons (balidos, cantar de pássaros, cantares, etc.) profanos, mas também formas (igrejas) e sons (toques de ave-marias, etc.), valores e símbolos (cruzes, etc.) sagrados, ou seja: a ressonância da paisagem do Baixo Minho, no contexto histórico em referência, no compositor, é também religiosa, na medida em que aquela está intimamente impregnada das metáforas bíblicas da água, do pão, da videira e do vinho que informaram a sua educação religiosa.

Se a primeira, na fonte, “aparece como elemento propriamente criador e também como símbolo de fertilidade, de maternidade (...), simboliza “no sacramento, a terra mãe, a Santa Igreja que acolhe em si a criação e a representa” e em que “a fé em Jesus é o modo como se bebe da vida que nunca mais é ameaçada pela morte”²¹.

O pão, por seu lado, “exprime a bondade da criação e do Criador, mas simultaneamente representa a humildade da vida simples (...): o pão pressupõe que a semente (...) seja lançada à terra, “morra” e, a partir desta morte, cresça depois nova espiga. O pão terreno pode tornar-se veículo portador da presença de Cristo, já que traz em si mesmo o mistério da paixão, une em si a morte e a ressurreição” (idem).

O vinho “pelo contrário, exprime a festa. Permite ao homem experimentar o esplendor da criação. Por isso faz parte dos rituais do sábado, da Páscoa e das núpcias (...). A videira deve produzir boas uvas, das quais se extrai, mediante o processo da vindima, do esmagamento e da fermentação, um vinho generoso (idem)”

E quando Cristo conta a parábola da videira no Discurso da Despedida, dizendo “Eu sou a verdadeira videira” (...), o que ele agora nos oferece é o vinho nascido da sua paixão, do seu amor até ao fim (idem)”. Por isso “rezar no nome de Jesus não significa pedir uma coisa qualquer, mas pedir o dom essencial” a que chama nesse Discurso, “a alegria” enquanto Lucas o designa Espírito Santo (Lc 11, 13) – o que no fundo, é a mesma coisa” (idem).

²⁰ Torga, Miguel, ob. cit., p. 13.

²¹ Ratzinger, Joseph, ob. cit. pp. 302-341.

5. O poder do sagrado na criação musical

Acerca da canção e do canto “no Ocidente”, Tim Ingold, escreve:

“(…) the musical phrase is envisaged as a feeling shaped in sound, the verbal utterance as the representation of a thought. One is visceral, the other cerebral; one is experienced directly, the other presupposes a mental processing of received sound to extract the “message”. In music (and more obviously in dance) the body resonates with the world, in language one mind communicates with another.” (2000: 410).

Já noutras ocasiões fizemos a crítica do modelo racionalista antropológico de Descartes que aqui parece pré-figurar-se. Mas outra observação nos merece este trecho de Ingold: aquilo que ele diz da linguagem verbal da canção e do canto (na forma *lied*, por exemplo, da música erudita ocidental), não poderá aplicar-se à própria linguagem musical escrita, vertida para a partitura?

Mas voltemos à contextualização do processo criativo do compositor caminhante numa natureza temporalizada e sacralizada. E aí uma aproximação a Ingold parece possível no sentido em que aquele experimenta sensações (“the body resonates with the world”), e comunica o seu pensamento aos potenciais intérpretes da sua obra (“in language one mind communicates with another”), através do seu domínio da linguagem musical.

O processo criativo pelo qual se vai construindo a identidade do artista, acontece assim na aliança da memória oral de uma paisagem temporalizada e sacralizada que ressoa no seu corpo e no seu espírito e do saber erudito da composição musical adquirido no Conservatório.

O poder do sagrado na criação musical manifesta-se, assim, quer através da primeira, quer, em última análise, pelo segundo²². Há uma eternidade que criativamente acontece presentificar-se em cada tempo de uma obra musical que, ela própria tem por vocação, a sua eternização.

FONTES:

BIOGRÁFICAS

Correspondência do Arquivo de Família

Entradas no: 1956 *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, Lisboa: Editorial Cosmos.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. By Stanley Sadie.

BIBLIOGRÁFICAS

Leach, Edmund 1985 “Cultura / Culturas” in *Enciclopédia Einaudi*, vol 5, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Gil, Fernando, 2005, *A 4 Mãos. Schumann, Eichendorff e Outras Notas*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge de Freitas (eds.) 2003 *Vozes do Povo. A folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.

²² Goody Jack, ob. Cit., pp. 45-86 e Iturra, Raul, ob. Cit., pp. 139-142.

- Nazaré, João Ranita 1984 *Prolegomenes à l'Etnomusicologie de la Musique*, Paris: Centre Culturel Portugais.
- Lourenço, Eduardo, "Da Música" in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 46, 191-193.
- Heidegger, Martin (1989) 1995 / 2003, *Der Begriff der Zeit / O Conceito de Tempo*, Tübingen / Lisboa: Max Niemeyer Verlag / Edições Fim de Século.
- Ladrière, Jean "Approche Philosophique du Concept de Temps – Le Temps Cosmique et le Temps Vécu" in *Temps et Devenir*, Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, 1984, 293-329.
- Ferrarotti, Franco (1983) 1990 *Histoire et Histoires de Vie. La méthode biographique dans les Sciences Sociales* Paris: Librairie des Méridiens.
- Emery Enrique, 1998 *Temps et Musique*, Lausanne: L'Age d' Homme.
- Turner, Victor 1969 *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Hammondsworth: Pinguin Books.
- Ingold, Tim 2000 *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill* London: Routledge.
- Iturra, Raul 1987, resenha crítica sobre obra cit. De Jack Goody in *Ler História*, 12, 139-142.
- Leite de Vasconcelos, J., 1933-1985, *Etnografia Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (9 vol.s).
- Sampaio, Alberto, 1923 *Estudos Históricos e Económicos* (2 vol.s), sobretudo 1898 "As vilas de Portugal".
- Ribeiro, Orlando (1947) 1986 *Portugal. O Mediterrâneo e o Atlântico*, Lisboa: Editora Sá da Costa, 4ª ed..
- Guichard, François 1990 *Geographie du Portugal*, Paris, Masson.
- Figueiredo, Antero de, 1918 *Jornadas em Portugal*.
- Torga, Miguel (1950) 2007 *Portugal*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Wall, Karin (1985) 1998 *Famílias no Campo*, Lisboa: Publicações Dom Quixote (col. *Portugal de Perto*).
- Ratzinger, Joseph, Bento XVI 2007 *Jesus de Nazaré*, Lisboa: Esfera dos Livros.
- Gomes de Araújo, Henrique Luís 2006 "Music and Utopia" in *Nascimento, Sofrimento, Amor e Morte*, Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e de Etnologia.
- Goody, Jack, 1986 *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press.

DISCOGRÁFICAS

- s/d. Prelúdio nº 4 in *Intervalo Musical*, Zyma Nyon (Valentim de Carvalho), por Helena Sá e Costa
s/d *Music of Portugal* – " (Prelúdios, op. 9, nº 1, 2, 3, 4, 6; Cachoeiras da Serra, de Cenários, op. 13, Roda o Vento nas Searas – de Telas Campesinas, op. 6; Pelos Montes Fora, Campanários de Poemas do Monte, op. 3; Estudos (Oitavas), op. 10, nº 2 por Helena Sá e Costa; Sonatina para flauta e piano, op. 23. Movimentos, 1,2,3 por Luis de Moura e Castro e Ralph R. Guenther e Variações e Fuga por Luís de Moura e Castro), Califórnia: Educo, Lisbon: Gulbenkian Foundation.
1995. *Música da Câmara* (Sonata para Violoncelo e Piano, op. 11; Sonatina para Viola e Piano, op. 19; Trio para Piano, Violino e Violoncelo, em dó m), Numérica, por Anabela Chaves, Frank Reich, Gerardo Ribeiro, José Augusto Pereira de Sousa, Olga Prats, Pedro Burmester. (texto de Maria Teresa de Macedo).
- 1999 "(Três Prelúdios, op. 9)" in *Compositores Portugueses Contemporâneos*, Numérica, por Sofia Lourenço (texto de Sofia Lourenço).
- 2000 *Le Piano Portugais*. (Fiandeira, op. 2, Drei Klaverstucke, op. 1, Poemas do Monte, op. 3, Danças Rústicas, op. 17, Telas Campesinas, op. 6, Prelúdios op. 9, Cenários, op. 13) por Bruno Belthoise, Disques Coriolan (texto de Bruno Caseirão).
- 2001 "(Três Peças, op. 1, Fiandeira, op. 2, Poemas do Monte, op. 3, Oito Prelúdios, op. 9, Sonata em fá m)", Numérica, por Luís Pipa (texto de José Manuel Freitas).
- 2008 "(Três Danças Rústicas, op. 17)" in *20th Century Iberian Piano Works*, Memórias, por Manuela Gouveia (RM?).