

**Recensão: Luigi Nono, *Escritos e entrevistas*, editado por Paulo de Assis,
prefácio de Mário Vieira de Carvalho, traduzido por Artur Morão
(Porto, Casa da Música - CESEM, 2015), 378 pp.
ISBN: 978-989-20-5403-2**

Bruno Monteiro

Instituto de Sociologia
Universidade do Porto
bjrmonteiro@gmail.com

NO ANO PASSADO, CUMPRIRAM-SE VINTE E CINCO ANOS do falecimento de Luigi Nono (8 de Maio de 1990). Numa espécie de homenagem tão excepcional, como singular para o nosso contexto editorial nacional, tomou forma o presente volume de entrevistas e textos que retêm a palavra do compositor italiano. A escolha e a tradução dos textos foram realizadas, respectivamente, por Paulo de Assis (que traduz, como excepção, «O erro como necessidade») e por Artur Morão a partir das colectâneas italiana, alemã e francesa, publicadas entretanto. De uma só vez, fica o leitor municiado com um conjunto de textos muito variados (que incluem homenagens a outros compositores, conferências públicas, reflexões pedagógicas sobre técnica musical ou mesmo o relatório de uma viagem pela América Latina escrito para o Partido Comunista Italiano) e, por acréscimo, com um significativo panorama cronológico das exposições verbais de Nono produzidas por ocasião de entrevistas suas a órgãos de comunicação, especializados ou não em matérias musicais, para o período compreendido entre 1951 e 1988. Aliás, entre as peças mais impressionantes, temos a vantagem de ver aqui, pela primeira vez, publicada por escrito uma entrevista ao compositor italiano, realizada em Fevereiro de 1975 por Mário Vieira de Carvalho, que também escreve o prefácio para esta edição. O corpo de textos que constituem a primeira parte do livro surge tematicamente alinhado em secções que incluem as tentativas de proclamação e explicitação da linguagem musical empregue por Luigi Nono (1) e o seu contínuo esforço para alargar os horizontes que circunscrevem as técnicas de composição e as rotinas de escuta (5), as suas propostas para pensar a equação entre texto e música, em particular para conceber e produzir um «novo teatro musical» (2), uma interrogação sobre as relações complexas e tensas entre as práticas

de criação musical e o empenhamento político dos músicos (3), e uma recolha de recordações e homenagens a outros protagonistas da composição e crítica (4). Na segunda parte do livro, lidamos com uma compilação de entrevistas que percorrem a evolução das opiniões do compositor ao longo de praticamente quatro décadas. Neste texto, iremos tentar mais do que a radiografia que nos fornece este sumário inicial. Vendo esta súpula da produção textual e oral de Nono, torna-se possível perscrutar as linhas que cosem transversalmente o tecido textual em que surgem integradas as suas intervenções musicais e políticas – termos aqui separados por uma conjunção copulativa que, em Nono, tem de ser tomada no seu sentido forte.

Numa conferência que, nesses dias, causou tribulação e escândalo entre os meios musicais da época («Presença histórica na música de hoje», em 1959), Luigi Nono vai mostrar a sua propensão a implodir consensos, em particular os que caracterizam a «linguagem técnico-estrutural» da música, que não está imune, nem sequer entre os seus praticantes aparentemente mais iconoclastas (leia-se: «vanguardas»), a lógicas de rotinização ou a hegemonias culturais. Entre outros pontos de ataque, as suas críticas apontam negativamente a progressiva cristalização de um novo cânone entre o circuito musical de vanguarda, que iria completar o encerramento do músico nesse círculo encantado em que a música se pensa «em si e por si, como fim para si mesmo» (p. 30). Neste plano, Nono vai acusar certas versões da música moderna de incorrerem, umas, num «medievalismo dos sistemas dogmáticos» que correm a «buscar um refúgio abstrato num princípio científico ou numa relação matemática», tendo em vista a instauração de uma monocultura musical de natureza universal e intemporal («logocentrismo»); outras, cingem-se a uma «repetitividade» ou, como também ocorre, um «revivalismo» ou uma reacção no sentido do «classicismo». Determinadas versões, por seu lado, caem numa resignação perante a aleatoriedade («a apatia resignada do ‘é tudo a mesma coisa’ que se esconde pela idolatria do ‘acaso’») e perante a especulação retratada como «improvisação» («a sua ‘liberdade’ é a opressão exercida sobre a razão pelo instinto: a sua liberdade é um suicídio espiritual»), com enorme prejuízo da «responsabilidade» do músico que implica, para começar, o «conhecimento consciente e responsável da matéria [musical] por meio do espírito» (p. 34). Outras ainda, limitam-se a uma «colagem» de elementos musicais de outras culturas, numa atitude que mimetiza procedimentos desse «pensamento colonialista» que explora em seu proveito, usando-o como «ornamento», o «fascínio que emana do exotismo» (p. 35). Nem leis intemporais ou sistemas pré-programados, como acontece com a «restauração» e o «modo de ver clássico» que se solidifica numa «escola» ou com a procura de refúgio junto a uma noção absoluta de «belo»; nem crença nas virtudes do «pastiche» e do «acaso»; nem tentações imperialistas (tipicamente «eurocêntricas») de apropriação cultural do património musical de outras paragens, que podem incluir o «povo» nacional, a que se vai procurar simples elementos de folclore (pp. 193, 207).

Para Nono, como explica numa entrevista a José Antonio Alcaraz (1964), sempre contou menos a «teoria da composição» do que «uma mentalidade compositiva, que não conhece a limitação académica» (p. 186), que se concretiza nesse «momento» em que a intenção consciente e o trabalho de rigor do compositor se cruzam com a matéria-prima sonora. Só com este requisito pode a composição inaugurar e explorar criativamente novas possibilidades de manipulação e expressão musical, seja em termos composicionais, seja em termos estritamente tecnológicos. Na entrevista de Walter Prati e Renato Garavaglia, por esta ordem, Nono vai mesmo realçar que a «transgressão» que acompanha «a incessante busca do inédito» não tem, de maneira nenhuma, um significado patológico (p. 310); pela mesma razão, o «erro» cumpre, segundo ele, uma função positiva ao proporcionar «a ruptura que abre espaços até então impensáveis» (p. 303). Na última entrevista recolhida para esta colectânea, realizada por Lothar Knessl (1988), o compositor vai insistir sobre o papel que cumpre a crítica e a historiografia para a fixação de convenções e modelos, relevando que a «música integralmente organizada é uma invenção da ciência e da crítica musical» (p. 352).

Ao mesmo tempo, Nono vai apontar às convenções mais profundas que pautam os papéis sacralizados da música europeia, a saber, «a partitura», «a sala de concerto», «o compositor» ou «o público», todos eles tradicionalmente configurados para funções que têm que cumprir placidamente nos eventos musicais. Desde logo, a intangibilidade e o isolamento do compositor vão ser postos em causa, em especial pela sua insistência em contestar a concepção individualista e socialmente privilegiada do lugar do «criador», uma contestação que impede a perpetuação da «figura do intelectual intérprete das massas, do intelectual culto, especializado, perito capaz de oferecer um contributo às massas na base da confiança que nele têm». Não obstante, isso não equivale, como certos intelectuais pensam na sua boa-vontade populista, a simplificar a música erudita para «o povo», nem num voluntarismo mimético que consiste em procurar a sua «confiança», que é, lembra Nono, um «conceito paternalista» (p. 244). Exige-se, isso sim, ter «consciência» do potencial activo dos ouvintes: talvez seja mais produtivo, por vezes, escrever «para forçar os outros, que não compreendem, a interessar-se, a estudar e a aprofundar» (p. 306). Daí que sejam sistematicamente contestados os «hábitos de escuta» hegemónicos, a que se foi conferindo a natureza do «ouvido musical». Vamos, assim, encontrar tentativas intencionais para chocar os limiares de sensibilidade do ouvinte, os que recortam o prazer ou a aversão dos sentidos perante um som, e para interrogar a função do evento musical enquanto somente um «divertimento para a burguesia», que se teria que reverenciar passivamente e com ligeireza. A este respeito, Nono trabalha numa música que solicita uma «percepção atenta, múltipla», uma «escuta problemática» que recupere a intriga, a surpresa e a inquietude que o ouvinte perde sempre que «o que é dito já está gasto» e que, por outro lado, contrarie a «escuta de tipo fideísta» que ocorre frequentemente no «campo político» (p. 296).

Desta maneira, Nono interroga, sem as separar, as condições de produção da música e, por outro lado, as suas condições de recepção e consumo. As primeiras, segundo Nono, compreendem a existência de criadores musicais tidos por «excepcionais» (investidos com um estatuto simbólico de «artistas», e não simples «empregados», e com um regime de vocação baseado na «inspiração»), de um cânone cristalizado e «naturalizado» (que circunscreve os limites do pensável e executável em termos musicais) e de um mercado musical orientado para o «ócio», isto é, a disseminação de bens aprazíveis e conspícuos. Por outro lado, as condições de recepção e consumo dessa música implicam, em correspondência com as particularidades da sua criação, que as composições musicais são tratadas, nas sociedades contemporâneas, como «produtos que se podem consumir como mercadorias no supermercado da indústria cultural» (p. 207). Para Nono, até a organização espacial (e social) da sala de concerto, a começar pela ideia de executar a música numa sala fechada e solene e num ritual de escuta contemplativa (p. 222), visa estes propósitos. Seguindo estes trilhos, Nono vai propor uma integração da espacialidade como vector crucial para a composição e para a execução da sua música que pode, inclusive, passar pela invenção de «novos espaços». A este propósito, vale a pena mencionar a sua colaboração com o arquitecto Renzo Piano para a construção de uma «caixa harmónica» para a estreia da ópera *Prometeo* (leia-se a transcrição de conversas com Klaus Kropfinger incluída neste livro, pp. 336-46).

A leitura das entrevistas coligidas constitui uma oportunidade excepcional para averiguar, ao mesmo tempo, a inserção do compositor entre o contexto histórico mais amplo e, em particular, entre o mundo da música moderna europeia. Escrevendo e falando num contexto internacional pautado pelo clima de *Guerra Fria*, Luigi Nono terá a sua posição particular sobre o campo musical marcada não só pelas linhas de força trazidas por essa conjuntura económica e política mais vasta, mas também pela situação peculiar que caracterizava o campo musical europeu contemporâneo, em especial pelas tensões internas que o polarizavam entre a tentativa de independentizar (e, para usar outro neologismo, *passivizar*) o cosmos musical em relação ao seu entorno histórico, ainda que servindo, por vezes, para esconder as interferências de outros princípios de heteronomia como o mercado e as instâncias burocrático-estatais, por um lado, e as variedades de (auto-)responsabilização do músico e da linguagem musical perante o mundo, impelidos assim a prestar «testemunho» pelo reconhecimento da sua «presença histórica», por outro. O lugar de Nono vai estar constantemente marcado por essa tensão, razão pela qual as suas tomadas de posição, sejam os seus textos técnicos e políticos, sejam as suas próprias obras musicais, têm que ser inscritos sobre essas tramas de relações de significado e poder para se mostrarem plenamente inteligíveis. À semelhança do que sucede noutros territórios de criação cultural, esta vinculação histórica toma no interior do mundo da música, em particular, o carácter de uma competição em termos fortemente personalizados pelo nome dos seus protagonistas, pela *singularização*, quer

dizer, pelos investimentos dos criadores na distinção e na demarcação das suas criações (apreciadas, por exemplo, por termos como «originalidade», «ruptura» ou «superação») por contraste com as dos seus concorrentes. Não por acaso, Pierre Bourdieu caracteriza, em *Les règles de l'art* por exemplo, os «campos de produção cultural», onde importa sobretudo o «reconhecimento» outorgado pelos pares e pelas instâncias de consagração (crítica especializada, programas e programações, prémios, etc.), como estando internamente animados pela necessidade e pulsão sentidas pelos criadores de uma afirmação recíproca do «valor distintivo» das suas obras. A título de exemplo podem ler-se, neste livro, as implicações (em todas as acepções da palavra) que Nono revela em relação a outros protagonistas do panorama musical da segunda metade do século XX, como Karlheinz Stockhausen, John Cage ou Krzysztof Penderecki, iluminadas em várias entrevistas (como numa passagem da conversa com Leonardo Pinzauti, 1970, p. 219) por intermédio das acusações e críticas que lhes aponta em termos musicais. Ou pela sua cartografia do mosaico de posturas políticas então vigentes entre os compositores musicais (os cinco tipos de «posições» que elenca no seu texto «O poder musical» (1969), nas pp. 132-6), onde aproveita para valorizar ou estigmatizar as posturas cívicas dos compositores, em complementaridade com as suas competências técnicas. Estas e aquelas são verbalizadas segundo a perspectiva peculiar de Luigi Nono sobre o mundo da música, ou seja, elas estão suportadas no ponto de vista particular que ele ocupa no campo musical europeu desse momento.

A terminar, façamos apenas menção de passagem ao prefácio escrito por Mário Vieira de Carvalho, que merecia, por si só, um extenso tratamento nesta recensão. Além de facilmente mobilizar a carga de conhecimentos que o elevaram a reputado musicólogo à escala internacional, Mário Vieira de Carvalho vai mostrar a pertinência de recuperar a inquietação de Nono para os tempos de hoje. Desde logo, ter-se-á tornado de novo pertinente verificar, nos termos do próprio Nono, as implicações que tem «o acto político de despolitizar a música» e, em termos mais amplos, a cultura. Trata-se de rever, portanto, não só a leitura apolítica mais imediata, em que se retira à música a capacidade de ser usada como instrumento de transformação sobre o mundo e «as massas», mas também a visão imanentista que menospreza ou elimina a intervenção humana sobre a linguagem e o material como princípio fundamental da criação musical, para a pensar apenas «por via autopoietica, a partir de uma série ou do livre jogo do acaso» (p. 12). «De ‘apolítico’ só pode mascarar-se quem é indiferente à falta de sentido de uma ‘economia que mata’; à dor da grande maioria que sofre as atrocidades da violência, da fome, da miséria, da exclusão social, do escravagismo ou do semi-escravagismo, do racismo, do genocídio, do tráfico humano, dos perseguidos de todos os fundamentalismos, dos espoliados de todos os direitos, dos condenados à exploração mais vil, dos desapossados da sua identidade, das suas raízes, do seu habitat; à dor dos que não têm acesso à saúde, à educação, ao desenvolvimento humano» (p. 9). Nestes tempos,

escreve Mário Vieira de Carvalho, levantam-se novos monstros que é preciso exorcizar (esta passagem do prefaciador remete-nos para a peça de Nono, *Guai ai gelidi monstri*, de 1983). Hoje, somos confrontados com uma «ditadura da especulação financeira» e, todavia, temos que nos contentar com um Estado que se liquida a si mesmo e que, reduzido ao «mínimo», se mostra incapaz de contrariar a sua subalternidade perante a lógica do mercado. «A educação não serve para educar, nem a saúde para curar, nem a segurança social para assegurar pensões na proporção dos descontos. Não. Tudo isso se destina apenas a potenciar os ganhos dos fundos de investimento» (pp. 10-1). Neste texto introdutório de Mário Vieira de Carvalho, entrando pela secção das curiosidades históricas, ficamos também a saber que Luigi Nono, que tinha permitido que certas passagens da sua obra *Al gran sole carico d'amore* fossem mostradas na FIL durante a primeira *Festa do Avante*, em 1976, tinha intenção de regressar no ano seguinte – projecto irrealizado, a que, certamente, não foi estranha a circunstância da célula dos músicos do PCP ser conhecida, «ironica, mas não hostilmente», por *Berlinguer Ensemble* (p. 13).

Bruno Monteiro é sociólogo e bolseiro de pós-doutoramento (FCT: SFRH / BPD / 85086 / 2012). É membro do Instituto de Sociologia (Universidade do Porto). Foi investigador convidado na Albert-Ludwigs-Universität (Freiburg-im-Breisgau, Alemanha), na cátedra UNESCO SSIMM / IUAV (Veneza, Itália) e no centro SAGE (Universidade de Estrasburgo, França). Organizou recentemente, em colaboração com Virgílio Borges Pereira, o volume colectivo *Intelectuais Europeus no século XX. Exercícios de objectivação sócio-histórica* (Porto, Edições Afrontamento, 2014).