

Édipo, tragédia do saber

António Pinho Vargas - antoniopinhovargas@gmail.com

que me interessa no Édipo ?
o pai e a mãe ? Sim, sim mas isso está em todos
Mais importante é o saber tornado poder e logo
arrogância, ignorância e logo cegueira.
O saber está em permanente fluidez, transforma-se
rápidamente em não-saber.
Depois os homens tentaram tudo para evitar que se
cumprisse o oráculo.
Ah, mas as pessoas tomaram decisões imprevisíveis
e as coisas não se passaram como era suposto. O
que, aliás, está sempre a acontecer...
A música só pode derivar do texto,
nunca substituí-lo.

(Outubro de 1995)

O meu pai era um apreciador de ópera italiana e por isso durante a minha adolescência ouvi bastante alguma dessa música. Não gostava muito, com duas ou três exceções, e rapidamente formulei a opinião de que a ópera era um espectáculo cheio de convenções absurdas e, além disso, o mais evidentemente ligado ao poder político e à sua ostentação. Ainda não tinha percebido que todos os espectáculos têm convenções, que o poder se infiltra onde quer que seja, e, se o meu pai gostava era natural eu querer gostar de outras coisas, não é assim ? (o famoso complexo !)

As minhas convicções sofreram um abalo quando um dia fui levado quase à força a uma Traviata e depois de bastante tempo de protestos interiores contra o que via e ouvia, senti uma emoção indescritível quando os dois protagonistas se encontram perto do final e cantam notas no registo agudo enquanto dão um abraço.

O que é que me teria comovido ? O facto de ela estar perto da morte e finalmente poder abraçar o seu amado depois de muitos obstáculos ao amor entre um jovem respeitável e uma mulher de má fama ? A condução musical das duas vozes ? Pensei finalmente que se fosse **só** teatro não seria a mesma coisa e se fosse **só** música também não, e pela primeira vez pus em dúvida a justeza da opinião de Pierre Boulez de que "era preciso fazer explodir os teatros de ópera" !

Quando, quinze ou vinte anos mais tarde, Lisboa 94 me convidou para compor uma ópera, não hesito, mas sou obrigado a desistir mais tarde, por várias razões.

O texto de Pedro Paixão.

Depois de algumas peripécias, quando o projecto foi retomado pela CulturGest, tinha ficado da ideia inicial o mito de Édipo. Propus ao Pedro Paixão que escrevesse um texto sobre o tema para a ópera. Gradualmente fui recebendo vários textos que poderiam ser agrupados em três tipos 1) uma sinópse do mito, pré e pós-Sófocles, 2) um longo e belo poema e 3) fragmentos do texto de Sófocles escolhidos e traduzidos por Paixão. Fui trabalhando sobre esses textos, de que gostei imediatamente, distribuindo pelos personagens e pelo coro com funções diversas, sobretudo no caso de Creonte e do Coro. Mais tarde, depois de uma troca de leituras de Nietzsche e Deleuze-Guattari (Mille Plateaux) Pedro Paixão escreveu mais dois textos que constituem o final e o epílogo.

A estrutura do libreto (à falta de melhor uso esta palavra para designar a forma como organizei e dividi o texto de Paixão) e os subtítulos são da minha responsabilidade. Todas as palavras do texto propriamente dito são de Pedro Paixão.

Organizei o texto em 8 partes : **Prólogo, 1. O poder 2. A ignorância 3. A hipótese errada 4.A descoberta 5. O desenlace rápido 6. Monólogo modernista e Epílogo**. Esta divisão de carácter formal foi inicialmente motivada pela leitura do texto mas progressivamente o própria música " *organizou* " o texto. Schoenberg , citado por George Steiner, diz a propósito de Moisés e Aarão : " *it is only while I'm composing that the text becomes definite , sometimes even after composition* " .

Édipo, um dos mitos fundadores da cultura ocidental, foi pretexto para numerosos comentários e releituras ao longo dos séculos e constitui dado fundamental para o edifício teórico da psicanálise freudiana. O Édipo da tragédia grega tem uma *nuance* diferente do Édipo tornado popular (?) por Freud. Durante a acção da peça Édipo não tem nenhum complexo de Édipo ! (a não ser na medida em que todos teremos). O que inspira Freud na adopção do termo é a culpa que Édipo sente desesperadamente depois de perceber que caiu na armadilha dos deuses, apesar de todos os esforços dos humanos para impedir que os oráculos se consumassem. Esta culpa, que em Édipo não é neurótica, porque, enfim, a coisa aconteceu mesmo, será sentida pela criança quando de alguma forma sente uma espécie de desejo em relação à mãe e vontade de eliminar o pai, obstáculo à realização do desejo. Não interessa aprofundar aqui esta questão, deveras complexa, mas passo por ela porque se torna necessário explicar o meu subtítulo " **tragédia de saber** ". A questão do saber está no centro do problema . Primeiro, porque Édipo sobe ao trono de Tebas por decifrou o enigma da Esfinge, " *porque vê o que os outros não veem* ". É-lhe atribuído o poder por via do saber. Face à nova doença da cidade- metáfora de todas as doenças de hoje?- Édipo desencadeia uma processo para saber o que se passou. Quando os primeiros indícios lhe desagradam desconfia de uma conspiração para lhe retirar o poder, mas continua a querer saber como as coisas se passaram. Finalmente face à tragédia arranca os olhos para não ver. O processo do conhecimento tornou-se um processo de auto-conhecimento intolerável. " *Pensar o impensável* " diz Carlos Amaral Dias. " *Não há palavras* " diz Pedro Paixão

O Édipo de Sófocles tem tudo. Nenhum dos aspectos desta obra está ausente da problemática do texto grego. Mas a selecção de frases dispersas feita por Pedro Paixão permitiu-me fazer uma leitura que sublinha a arrogância inicial de Édipo , a sua excessiva auto-confiança. Uma vez tendo decifrado o enigma da Esfinge, toma como certo que novamente será capaz de salvar a cidade. Não salvou da maneira que esperava. O que aliás sucede frequentemente aos políticos quando se tomam por providenciais. Mas , na sua queda, é obrigado a lançar um olhar sobre si próprio, a pensar o impensável " *os meus olhos viram o que não deviam ver* ", e nesse momento a dimensão política da sua arrogância esbate-se face à dimensão humana (demasiado humana ...) dos seus limites. Apesar do saber.

Sobre a música

Escrevi para o programa do S. Carlos a propósito da minha peça 8 Canções de António Ramos Rosa um texto que passo a transcrever :

Nos últimos anos para cada peça que componho, faço uma pequena teoria. Não é elaborada antes nem depois mas durante a própria composição. Precisando melhor. Existe alguma teoria antes mas diz respeito principalmente a algumas ideias sobre o estado actual da criação musical e o seu contexto. Há alguma teoria depois mas no sentido de reunir e formular globalmente o conjunto dos princípios que informaram a peça. Este texto pertence a esta última categoria (teoria- depois)

Começo pela teoria-antes. Penso que hoje (1996) existem à disposição dos compositores objectos musicais de todo o tipo. Um acorde perfeito tem um passado historicamente circunscrito , uma série dodecafónica igualmente, um ritmo irracional

idem, uma pulsação regular aspas e por aí fora. Penso que não há hoje razões sustentáveis para só utilizar uma parte destes objectos em nome de qualquer "ideia de futuro" da música. Por isso utilizo os que me parecem melhor em cada momento. O sistema tonal tal como existiu nos séculos XVIII e XIX não é reconstituível. Mas os seus objectos, ligados à existência inexorável da série dos harmónicos podem na minha perspectiva ser utilizados como quaisquer outros. A ideia de esgotamento, qual boomerang, regressa sempre atingindo as novas linguagens tornando-as rapidamente velhas. O problema para mim é o discurso não o vocabulário. Não estou sózinho nesta convicção, mas não penso que seja a uma única possível.

(...)

Uma peça musical é apenas uma peça musical. Não transporta consigo o peso do futuro da humanidade, nem o seu destino. À parte isso "tem todos os sonhos do mundo".

Isto foi escrito em Março de 1996, já depois de ter terminado a composição de "Édipo, tragédia de saber", e aplica-se integralmente ao meu trabalho nesta obra.

A sobreposição de texto e música provoca suplementos de sentido. No capítulo da teoria-durante, fui percebendo que tinha famílias de acordes e intervalos diferentes. Assim o acorde inicial, formado por sobreposição de terceiras de fá a fa #, o segundo acorde estruturante, formado pelas quatro notas pretas que faltam, mas distribuídos em intervalos de quarta ou quinta, dividem o espaço sonoro de maneira clara. Alban Berg utiliza frequentemente procedimentos desse tipo, nomeadamente nas séries de Lulu, mas aqui estou longe desse método e dessa capacidade. Mas, para todos os efeitos, posso afirmar que o coro em segundas maiores "no cruzamento dos três caminhos", tem sempre um carácter muito diferente do coro "édipo deixa que te diga" em dó menor, ou do coro "quem és édipo" organizado em acordes mistos (terceiras maiores e quinta no meio) ou no acorde da cena falada entre Jocasta e Creonte e do final (trítonos e quinta no meio). O trítono é o intervalo de "a cidade está doente" e o intervalo para que tende a orgulhosa quarta perfeita ascendente da primeira intervenção de Édipo (D. Giovanni do comendador ...). A música de **A hipótese errada**, quando são enunciados os atributos semidivinos de Tirésias "de sete vidas humanas" foi associada por mim, através de uma figura em septinas, ao que me parece ter sido uma hipótese errada sobre o futuro da música

(...)

A escrita vocal de Jocasta tem os maiores saltos e muito mais melismas que as outras partes vocais. Tentei aqui realizar uma contradição entre um texto claro, que conta uma versão da história bastante verosímil mas, infelizmente, falsa. O sentido do texto é por assim dizer desfigurado e angustiado pela música.

(...)

O desenlace rápido é a secção mais complexa e concentrada da ópera: ouvem-se quase todas as músicas da ópera, e há várias sobreposições de texto.

(...)

O Coro e Creonte são personagens ambíguas. Parte do texto do Coro pertence ao Coro de Sófocles, parte ao poema de Paixão, parte ainda à sinopse do mito. Idem com Creonte. Tanto estão antes como depois. Ou dentro como fora.

(...)

A arte, como o saber, está em permanente transformação. Aquilo que num dado momento se pode tomar como verdadeiro, seja uma verdade científica, ou uma linha estética considerada justa, ou mesmo uma simples ideia acerca de nós próprios, muito facilmente se pode desmoronar colocando-nos no limiar duma sensação de catástrofe.

A vantagem da arte é a de poder existir por vezes mesmo para além desse limite.

Novembro 1996

Encomenda da Culturgest

* **António Pinho Vargas** nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1951. Licenciou-se em História pela Faculdade de Letras do Porto. Diplomou-se em Composição no Conservatório de Roterdão em 1990, onde estudou 3 anos com o compositor Klaas de Vries, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi condecorado pelo Presidente de República Portuguesa com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique, em 1995. É professor de Composição na Escola Superior de Música de Lisboa desde 1991. Frequentou cursos e seminários de composição com Emmanuel Nunes em Portugal, John Cage e Louis Andriessen na Holanda, Gyorgy Ligeti na Hungria e Franco Donatoni em Itália. Desempenhou as funções de assessor na Fundação de Serralves (Porto), entre 1994 e 2000, e no Centro Cultural de Belém, entre 1996 e 1998.

Ligado ao jazz vários anos, gravou 7 discos com dezenas de composições originais e tocou em muitos países da Europa e nos EUA, com músicos como Kenny Wheeler, Steve Potts, Paolo Fresu, Arild Andersen, Jon Christensen e Adam Rudolph. Com o seu grupo de jazz apresentou-se em Espanha, França, Itália, Alemanha, Bélgica, Holanda, Reino Unido, ex-Jugoslávia, Estados Unidos, Cabo Verde, África do Sul e Macau. Gravou **Outros Lugares** (1983), **Cores e Aromas** (1985), **As Folhas Novas Mudam de Cor** (1987), **Os Jogos do Mundo** (1989) **Selos e Borboletas** (1991), **A Luz e a Escuridão** (1996), e a colectânea **As Mãos** (1998). Recebeu por três vezes o Prémio de Imprensa Sete de Ouro para o melhor disco instrumental do ano. Compõe também música para teatro e cinema, nomeadamente para os filmes de João Botelho: *Tempos Difíceis* (1988) - Prémio I.P.C. para a melhor música de Cinema - e *Aqui na Terra* (1993); *Cinco Dias, Cinco Noites* (1996), de José Fonseca e Costa - Prémio da melhor música do Festival de Cinema de Gramado (Brasil) e *Quem és tu?* de João Botelho (2001) e para as peças de William Shakespeare *Hamlet* (1987) e *Ricardo II* (1995), encenadas por Carlos Avilez.

Sobretudo a partir da sua estada na Holanda, António Pinho Vargas tem-se dedicado principalmente à composição erudita contemporânea, ocupando lugar de relevo no actual panorama português. Algumas das suas obras foram executadas em França, Alemanha, Holanda, Bélgica, Polónia, Hungria, Suécia, Espanha, Brasil, Inglaterra e EUA.

As suas obras têm sido encomendadas por instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, a Culturgest, Lisboa 94, a Expo 98, a Comissão dos Descobrimentos, o Teatro Nacional de São Carlos, a Câmara Municipal do Porto, Porto 2001 e vários Festivais de Música. Na obra de António Pinho Vargas encontram-se composições para *música de câmara e instrumentos solo*, como **Mirrors** (para piano, estreada em Amesterdão em 1990, por Paul Prenen e, mais tarde, tocada pelos pianistas Ronald Brautigam, Madalena Soveral, Francisco Monteiro, Tania Achat, Gloria Chen-Chocran, Volker Banfield, Miguel Henriques, entre outros), **Três Versos de Caeiro** (Ensemble Nuova Sincronia, Northern Sinfonia, Orchestutopica, Remix Ensemble); composições para *orquestr*: **Acting Out**, (dir. António Saiote, J.R. Encinar e Martin André); **A Impaciência de Mahler**, (dir. Michael Zilm e Martin André); para *coro e orquestra*: **Judas secundum Lucam, Joannem, Matthaeum et Marco**, (dir. Fernando Eldoro); e as *óperas* **Édipo**, **Tragédia de Saber** e **Os Dias Levantados** (dir. João Paulo Santos).

Participou no Festival **Other Minds V** organizado por Charles AmirKhanian em S.Francisco, EUA, em Março de 1999; no International Music Theatre Workshop de 1999 na Oper-am-Rhein, em Dusseldorf, com a apresentação-video de **Os Dias Levantados** e obteve em 2001 uma Bolsa da Fundação Rockefeller para uma estadia no Bellagio Study and Conference Center, em Itália.

Foi editado em 1995 pela EMI Classics o CD **Monodia**, com o apoio de Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura. O quarteto de cordas *Monodia-quasi un requiem* foi tocado em 1998 pelo Quarteto Artis de Viena, e incluído no CD do Arditti String Quartet **Portuguese Chamber Music** na Etcetera Records. Em 2001 foi editado pela Strauss, com o apoio do IPAE, o CD **Versos**. Tem edição prevista para 2003, o CD com a gravação da ópera **Os Dias Levantados**, realizada 6 de Março de 2002 na Culturgest.

A **Culturgest** organizou um Festival António Pinho Vargas em Fevereiro e Março de 2002 com a maior parte da sua obra. Encomendado pela Culturgest, LxFilmes e RTP, foi realizado por Manuel Mozos e Luís Correia o documentário *António Pinho Vargas, notas de um compositor*. Saiu em 2002, editado pela Afrontamento, o livro **Sobre Música**, com sete ensaios e uma recolha de textos e entrevistas.

É membro fundador da direcção artística da **OrchestrUtópica**.

António Pinho Vargas *

Pianista/compositor

E-mail: antoniopinhovargas@gmail.com

Website: www.antoniopinhovargas.com