

Música e Conflito: A Superação do Trauma através da obra de Arte em Cândido Lima e Iannis Xenakis

Music and Conflict: Overcoming Trauma through the work of Art in Cândido Lima and Iannis Xenakis

Helena Maria da Silva Santana

Universidade de Aveiro, Inet-MD
hsantana@ua.pt
ORCID: 0000-0002-9258-6410

Maria do Rosário da Silva Santana

Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda
rosariosantana@ipg.pt
ORCID: 0000-0002-4010-1426

Palavras-chave: Cândido Lima; Iannis Xenakis; Guerra Colonial; II Guerra Mundial; Memórias de Guerra; Superação.

Keywords: Cândido Lima; Iannis Xenakis; Colonial War; II World War; War Memoirs; Resilience.

Introdução

A fuga inexorável do tempo presente na imensidão da paisagem africana e a realidade vivencial de uma experiência traumática como foi a da Guerra Colonial, surgem na obra de arte musical do compositor Cândido Lima de uma forma subtil, premente e eficaz. A percepção dos tempos e lugares, alterados pela vivência exclusiva dos ritmos de vida daquele continente, bem como a violência, revolta, trauma e superação dos conflitos vivenciais e emocionais causados a cada ação perpetrada no âmbito do conflito bélico, interferem com a percepção dos espaços e tempos, homens e vidas, daquele e de outros lugares, transmitindo-se nos modos de fazer e dizer a sua arte. Na vivência do conflito e do trauma encontramos um manancial de formas e modos de se percecionarem o ser e o ter, a vida e a morte, de modo a que o resultado de uma sua percepção se manifeste em arte¹. Nestes

¹ O homem nunca sai indiferente de uma presença e ação em espaços de conflito sejam eles bélicos, ou não.

tempos e lugares, um outro sentir e viver emergem, um sentir e viver pautados por uma diferente percepção do homem, da vida e da arte, consubstanciando-se, num e outro caso, nos sons e espaços, nas densidades e cores que se descobrem na obra dos dois autores: Cândido Lima e Iannis Xenakis. Passo a passo, conseguimos identificar um existir de tempos e ações vividas e que, de modo consentido, ou não, se revelam arte.

Presos num tempo e espaço violento e traumático, os compositores, alterando inevitavelmente a sua percepção das coisas, usam os elementos dessas suas vivências, para enformar a sua arte. A obra que destes elementos sobressai, de modo a sobreviver aos percalços de uma guerra e resistência impostas, castradoras das liberdades de um e outro lado, surge como ação libertadora. No caso de Cândido Lima, a sua permanência em África, sendo imposta, permitiu-lhe enformar uma outra percepção da vida, do som e da arte, uma percepção que se traduz inevitavelmente em manifestações artísticas de inegável valor técnico, estilístico e estético. Iannis Xenakis, um ser que desde sempre se encontra violentado pela vida, sobrevive numa contínua superação de si a nível físico e psicológico, superação essa que exige àqueles que lhe pautam a existência, nomeadamente familiares e amigos, colaboradores e intérpretes. Consequentemente, essa superação transparece nos objetos de arte que delineia ao longo da sua existência, transparecendo ainda uma constante subtileza e gentileza no modo de interagir com o outro de modo a contrariar os efeitos da violência, do conflito e do trauma que sempre pairaram sobre si, toldando-lhes de alguma forma, corpo e espírito.

De modo a descrever os elementos que evidenciarão os factos narrados propomo-nos agora a uma viagem sobre as suas obras, realizada a partir de eixos da identificação de elementos que refletem o modo como se apresentam no seu modo de criar, revelando a superação de traumas e conflitos, como sejam as texturas e as formas, as técnicas e os meios, as cores e os timbres, as designações e as formas, de formar e enformar o seu sonoro.

1. Música e Conflito

Neste nosso trabalho não pretendemos abordar a música e a criação musical como meio de corrigir, estancar ou evidenciar, conflitos e traumas, mas sim, mostrar como a música e a criação musical podem ser um meio de os superar pelo viés do compositor. Assim, não entraremos nas áreas de estudo da Música e Conflito pelo olhar mais tradicional do musicólogo ou etnomusicólogo (O'Connell & Castelo-Branco, 2010), pois o nosso enfoque será olhar a criação musical de dois compositores maiores do século XX, que viveram a realidade da guerra, intentando compreender o modo como a sua obra se mostra, nos elementos que dissemina, um meio de superação dos traumas e conflitos vividos, e encrostados nos seus corpos físicos, emocionais e espirituais. Se ao longo da história do mundo ocidental diversas guerras ocorreram, no decorrer do século anterior duas grandes guerras assolaram a Europa e o mundo. Acresce o conjunto de conflitos decorrentes de um processo de colonização e descolonização encetados por diversos países da Europa e do Mundo.

Com o fim da II Guerra Mundial, uma nova agenda marca a Ordem Internacional, particularmente a da Organização das Nações Unidas que, na sua Resolução N°1514 (XV) da Assembleia Geral, “Proclama solenemente a necessidade de pôr rápida e incondicionalmente fim ao colonialismo sob todas as suas formas e em todas as suas manifestações” (Fati, 2021). Neste contexto,

Nos anos 1960, o reconhecimento do direito à autodeterminação dos povos pelas Nações Unidas, associado ao esforço clandestino dos movimentos de libertação nos territórios ultramarinos da Guiné-Portuguesa e congêneres, numa altura em que a maior parte das potências coloniais já se vergavam perante os ventos de mudança que provinham das respectivas colónias, revelaram-se determinantes para o sucesso dos movimentos de libertação. Contudo, em Portugal, o regime de Salazar mantinha-se irredutível na preservação da integridade do ultramar, desafiando a nova postura internacional face a questão colonial. (Fati, 2021, s.p.).

Porque o processo de autodeterminação dos povos colonizados se faz cada vez maior e mais presente, os conflitos surgem um pouco por toda a parte nos territórios de África, sobretudo na África Colonial. A guerra de independência na Guiné começou em 23 de janeiro de 1963, com o início das ações de guerrilha na região de Tite. Ao contrário do que aconteceu com a guerra em Angola, desde o início que as forças portuguesas constataram estar diante de um adversário bem organizado e eficiente. Neste sentido, dá-se início a uma das guerras mais traumáticas da nossa história, impondo aos jovens portugueses uma missão por terras de um continente desconhecido, ao abrigo de um recrutamento obrigatório para todos aqueles que estavam em condições de integrar os exércitos portugueses de modo a alimentar a máquina de guerra².

1.1. A Superação do Trauma através da obra de Arte em Cândido Lima

No caso de Cândido Lima, a sua permanência no continente africano permitiu-lhe, para além da concretização das suas funções enquanto militar, a vivência de uma outra verdade musical - a guineense -, tanto na sua vertente social, como ritual, criativa e artística. A proliferação de manifestações sonoras, tanto de forma simultânea como individual, a riqueza rítmica, harmónica e melódica que possuem, deslumbra o compositor que, inundado por essa outra realidade, se vê impregnado de um compulsivo espírito criativo³. Surge a necessidade de

² Muitos foram os traumas causados nos que iam e nos que ficavam. Muitas feridas ficaram por sarar nos corpos e nos espíritos de muitos homens e mulheres de um e outro lado do conflito.

³ O transe que nelas percebemos presente, o encantatório do som, da cor, da dança, do grupo; a riqueza timbrica, gestual e gutural de algumas manifestações sonoras com que a música africana o premeia, nomeadamente a que vivencia em Bolama na Guiné-Bissau, tornar-se-ão realidades que nunca mais esquecerá e que se exteriorizarão, seja clara, seja subliminarmente, em muitas das suas obras.

O próprio compositor assume esta e outras influências. A multiplicidade é uma constante da sua obra encontrando-se na sua vida, no seu pensar e existir de maneiras diversas. As realidades e vivências que assume nesta fase podem não ser unicamente musicais. A maneira como a socie-

as memorar e registrar sendo que, a energia de algumas das manifestações sonoras que desvela ao longo da sua produção artística, anuncia não só estas ações e influências, como algumas premissas construtivas de uma realidade cultural, artística e musical afro-guineense.

Concretizando os seus conteúdos artísticos de modo a revelar o seu sonoro, e as influências da cultura africana, mas também da guerra e do conflito social e humano a ela adstritos, revela ainda, “[...] o Outro e a ideia de Máscara [em obras como] *Nô, African Rhythms, Ritos de África, Missa Mandinga, 4 Canções de Timor, Canções de Ur, Ncãncôa, Nanghê...* essa máscara que esconde o verdadeiro [artista] (Azevedo, 2002, p. 14). A obra serve então para afrontar as forças criativas e impositivas de uma *catarsis* mais ou menos velada, servindo para que o compositor afrente uma realidade que o transmuta de modo violento e mordaz.

No que concerne as influências, percebemos que não só a realidade afro-guineense se manifesta na sua obra. A influência da sua terra natal, as vivências culturais de um existir rural e, simultaneamente, marítimo, os estudos no seminário, as leituras e os estudos de filosofia que enceta, se mostram numa multiplicidade de abordagens que teima fazer sobressair ao longo dos seus ciclos criativos. A sonoridade da terra e das suas gentes, o som da língua portuguesa e da linguagem do norte de Portugal predominam.

Talvez pela multiplicidade de significados e de ligações, pela sonoridade (palavra-chave!) das várias línguas que espelham as vivências de Cândido Lima, quer as vivências pessoais, como a francesa, talvez a sua segunda *alma-mater*, quer as vivências puramente artísticas, como a admiração pela concepção Nietzscheana do fenómeno musical e do mundo, a *Weltanschauung* alemã (Azevedo, 2002, p. 13),

a sua obra se faz diferente, combativa e audaz. A influência decorrente de uma permanência em França de modo a completar os seus estudos musicais e a realização do seu Doutorado, permite-lhe o contacto com Iannis Xenakis. Desse contacto surge uma amizade que perdurará até ao final da vida deste último, em 2001.

A língua portuguesa, mas também os dialetos africanos, os significados e os artifícios de uma linguagem própria, brotam na designação das suas obras. O compositor permite ao ouvinte

criar o seu universo pessoal a partir das pistas que os deuses se dignaram deixar-lhe: *Ryt(hm)mos* [do compositor,] isola o H e o M de Homem e Mulher, a duplicidade da condição humana para os rodear do Ritmo e dos Ritos que em todas as culturas acompanham e celebram a união carnal do casal (Azevedo, 2002, p. 15).

A noção de grupo, na sua dissemelhança, leva à diversidade, revelando-se fator de enriquecimento mútuo. O processo de criação, precedido, ou não, de

dade se organiza, o viver se processa, as hierarquias se instalam, os costumes se demarcam, está presente de forma subliminar no seu discurso, pois a manifestação da arte revela e desvela o homem e o artista criador de forma nem sempre direta, mas sempre, poética.

momentos de forte inspiração, traduz-se em imagens e sons, na cor e no calor dos corpos e das formas de um continente, onde a dança e a sedução, se combinam, buscando a perfeição⁴. Os sons, as texturas, as denominações que escolhe contêm em si mesmos o gérmen de vários saberes e agitações; o gérmen de uma recordação ou a expressão de uma dor, exprimindo um conflito interno sem par. As texturas, os padrões, as escutas; os medos, os tempos, as fontes; os timbres, os diques ou as pontes, criam naturezas colorísticas e sonoras que fogem à norma de escuta e fruição do homem ocidental, contribuindo para o enformar de uma nova atitude face ao som e ao sonoro⁵.

Para Lima, integrar estilos, linguagens, semânticas, fonemas, culturas, num todo que continue a fazer coerência sem “saltos” estilísticos que coloquem problemas de linguagem é o seu objectivo. Coloca-se neste particular [...] numa descendência mais xenakiana ou bouleziana que stockhausiana, e objectos como a *Sinfonia* ou o *Recital for Cathy* de Berio são-lhe aparentemente estranhos. Existem excepções, como sempre, que só confirmam a regra. Algumas dessas excepções são a música inspirada pelos quadros e técnicas do pintor espanhol Tapiès, na versão que possuo intitulada *Tape Music Yes* (no original *Música dos Objectos e do Acaso - Resíduos*, 1990), ou as abrangentes *Músicas da Terra* para fita magnética, uma colagem de 14’ de músicas étnicas de variadíssimas proveniências, composta para as séries televisivas “Fronteiras da Música” e “No Ventre da Música”, séries que o compositor criou e apresentou entre 1982 e 1983. Obras como a 4ª *Sinfonia* de Ives, a *Sinfonia* de Berio ou os *Hymnen* de Stockhausen são parentes próximos de *Músicas da Terra*, de *Polifonias de Notre-Mer* ou dos *Polígonos em Som e Azul* [...]” (Azevedo, 2002, p. 29).

Os padrões, as cores, os lugares; os olhares, os sentires e os querereres, relevam os recortes dos padrões dos tecidos, dos materiais e texturas da terra. E histórias se contam, se revelam no olhar e nos quadros que se afiguram. Da inspiração a obra nasce, qual tapeçaria que se tece, fio a fio, traço a traço, junção de cores e de formas, de traços e gestos, que conduzem ao aconchego da obra feita e à delícia do olhar. É o gérmen da obra que, engendrada na infindável complexidade da mente humana, se afigura ao ouvinte nas escutas e nas leituras, objeto de inspiração onde homem e artista se encontram, se fundem, originando um só.

⁴ No continente africano, sabemos da presença constante de uma vivência em grupo e para o grupo, o contacto regular com instrumentos tradicionais particulares na sua ergonomia e timbre, e que autorizam a criação de obras de carácter exclusivo e ao mesmo tempo universal.

⁵ Identicamente ao expresso na atitude criativa de Iannis Xenakis, Cândido Lima começa a pensar em compor o som, e não, unicamente, com os sons. Diferentes na essência e no carácter, as obras de cada um são criadas segundo o seu sentir particular, seres que se encontram ausentes numa paisagem adulterada pelo espaço e tempo de uma guerra e de um conflito que os redefina nos modos de ver e olhar o mundo. Surgem ainda alterados pela passagem indelével do tempo, manietada pela presença tormentosa dos espaços, tanto físicos como mentais, que toldam o pensar de cada um. Estes espaços e formas de se esculpirem som, encontram-se ainda desfigurados pelo calor dos amores e desamores que invadem a alma e toldam o espírito.

A integração de estilos, técnicas, linguagens, diferentes arquétipos semióticos que coexistem num todo, nessas obras particulares que mudam de paradigma, tudo isso exige para Cândido Lima algum processo de união, um “cimento” que agregue de forma a que não sobressaia os aspectos exteriores dos objectos usados e somente os aspectos mais profundos, insondáveis (arquetípicos) da matéria em jogo. *Vozes à Luz* pode fornecer um ótimo exemplo daquilo que Cândido Lima se propõe atingir. [...] Como o agitar da água num lago produz uma imagem difusa, assim os trémulos nos acordes produziam essa mesma imagem sonora difusa, onírica, que é característica de toda a música de Cândido Lima. “Déjà-vu”...? O animar da matéria inerte através do trémulo, que na versão definitiva (a que está gravada) percorre praticamente toda a obra, é, pois, o que caracteriza o “envelope” tímbrico e textural de *Vozes à Luz* (Azevedo, 2002, pp. 31-32),

e porque não, de muitas outras obras do autor onde, fruto das suas experiências, a noção de tempo também se altera.

Tempo real, tempo metronómico, tempo psicológico, tempo onírico, são noções amplamente trabalhadas e presentes na música do século vinte, e alteradas no sentir e fruir das paisagens africanas. Cândido Lima, cuja passagem por África fica marcada pela música e pela paisagem particular deste continente, revela essa influência nos ritmos e nos tempos da sua obra de arte. Agregando as texturas musicais e as texturas dos tecidos e dos materiais próprios do continente africano, vislumbramos a utilização de numerosas técnicas de composição que conduzem à criação de obras que revelam esta influência. O corte e a continuidade, a sobreposição e a sequenciação, a colagem e a interpolação, denotam os cortes de uma paisagem envolta num nevoeiro que tolda o espírito e a matéria. Texturas em *patchwork* aparecem em música, numa construção particular dos universos de som, no uso e combinatória dos instrumentos de forma diversa da tradicional, e no seu posicionamento espacial. Os sons e os ritmos que advém da utilização da percussão em roda e dos instrumentos tais que os *djambés* e os *mburis* sobressaem ainda neste universo de som. O corpo, elemento de audácia, de movimento e de ritmo, pleno de atividade, revela-se na cadência constante e convulsa do seu discurso musical. Este frenesim, apresentado ao homem ocidental através da sobreposição de linhas rítmicas de reconhecida dificuldade de execução e que fogem à quadratura do sistema métrico tradicional, são difíceis de traduzir em notação musical⁶.

Pese embora a feliz coincidência dos temas que debatemos, toda a panóplia de materiais e sons que dissemina em obra, tem também raízes na sua infância, das experiências em tarefas da lavoura, na passagem pelo Seminário Bracarense e dos estudos de filosofia que aí enceta. A terra, nunca esquecida, surge diletta na obra que nasce, na obra que sai dolorosa e saudosa do corpo e da alma de quem cria, a obra que transpira dos poros e contornos de corpos e almas sofridas, em esperas e levas constantes. Neste contexto o compositor assevera que:

⁶ Sendo que o compositor várias vezes refere um episódio de transcrição de ritmos em roda, em que ele mesmo se propõe a anotar em notação convencional, tendo para isso se deparado com inmensuráveis dificuldades face a durações que não estão sujeitas a qualquer lógica da quadratura tradicional.

De algumas recordações sonoras de infância [lembra] pequenos tubos de ervas, de arbustos, de cana, harmônicas de boca rudimentares que foram as primeiras experiências para obter sons. Os timbres do saxofone, do acordeão, do banjo, do violino “à Heifetz”, das vozes e corais de vozes masculinas (cantos de marinheiros), da França ou da América dos anos 1930, o piano, das *Jazz-band* dos anos 1930/40, em discos de 78 rotações, numa grafonola à manivela, de família de emigrante francês dos anos 1940, colocada um dia de surpresa em cima da mesa de cozinha de aldeia, são das mais emocionantes memórias de adolescência. Até aí eram apenas vozes. Vozes dos campos e dos montes, de romarias, outras tantas vivências de juventude do mundo rural. Também o velho órgão de tubos da aldeia, há anos em ruínas, músicas da liturgia clássica e minhota. Ecos de canto gregoriano, de repertório litúrgico e renascentista da juventude académica, os “ecos” de Orlando di Lasso, reminiscências das clausuras colegiais urbanas vieram alargar estas vivências inesquecíveis, fundamentos últimos das músicas deste livro, irrelevantes perante o que a imaginação, a técnica e o génio dos maiores de todas as culturas nos legaram! Não sei se me maravilharam mais aquelas vivências de infância, adolescências e de juventude, se as vivências futuras das grandes salas de concertos ou dos sofisticados e hipnóticos estúdios de tecnologias nas mãos do compositor! (Lima, 2003, s.p.).

Memórias que se transportam na vida, memórias que nos mantêm vivos lá onde o olhar se perde em áridas paisagens, significados atrozes de vidas que não queremos. Cortes, recortes, socalcos, paisagens, um Minho de cores, odores, sabores e ardores contidos na mente e no imaginário do autor, um Minho onde o trabalho da terra se traduz na obra do autor, em elementos de som e cor flamejantes. Mas não será o conjunto da obra de arte de um mesmo autor, recriações de uma mesma matéria, um outro dizer da obra primeira, uma outra determinação de um mesmo estado, uma nova tentativa de superação de si mesmo?

1.2. A Superação do Trauma através da obra de Arte em Iannis Xenakis

No caso de Iannis Xenakis, sabemos da sua ação enquanto membro da Resistência grega aquando da tentativa de ocupação do país por parte das tropas italianas e alemãs ao longo da II Guerra Mundial (Machê, 2001). A II Guerra Mundial começou, no continente europeu, em setembro de 1939, quando a Alemanha nazi invadiu a Polónia. Foi um dos maiores e mais sangrentos conflitos que assolou a Europa no século XX. Na Grécia morreram cerca de 250 mil pessoas. Desde setembro de 1939 que os ataques encetados de surpresa por parte da máquina de guerra alemã provocaram a destruição de muitas das forças de defesa de vários países da Europa. No caso da Grécia e de outros países situados na região dos Balcãs tornou-se ainda mais delicado, pois o interesse estratégico proclamado pela Itália fascista de Benito Mussolini e a Alemanha nazi de Adolfo Hitler era óbvio.

O ataque à Grécia tem início em outubro de 1940. No entanto, foi o conflito intitulado de Batalha da Grécia, ocorrido em Abril de 1941, aquele que resultou dos mais sangrentos e basilares para o desfecho da invasão. Iannis Xenakis tinha então 19 anos. Com a conquista da Grécia e a sua ocupação, os nazis, com o auxílio dos italianos, passaram a dominar toda a Europa Ocidental, com exceção da Grã-Bretanha. A Grécia permaneceu ocupada até o ano de 1944, quando

ocorreram as batalhas decisivas empreendidas pelos aliados com vista à libertação da Europa. Entretanto, nos anos em que esteve ocupada, muitas calamidades ocorreram e muitos civis morreram de fome e outras atrocidades decorrentes da invasão. Iannis Xenakis, um jovem na altura, de modo a ajudar o seu país, entra em diversas ações da Resistência grega, não saindo intacto, do ponto de vista físico e psicológico. De modo a salvar-se, porque é condenado à morte, foge, sendo que a arte, e a música em particular, surgirá como um meio de sobrevivência e superação.

Enquanto criação humana, a arte sempre fomenta uma compreensão mais profunda do mundo que nos rodeia. Como atividade, revela a vontade do homem em se elevar e estruturar nos diferentes domínios da experiência humana, sendo a sua emanção, consequência direta de uma manifestação da vivência do seu criador. A evolução da arte, a ambição em se exprimir, em criar do novo, dando uma nova imagem de si ao mundo, transmitindo os seus ideais a cada obra, será sempre a intenção de Iannis Xenakis. Através da criação de um conjunto de obras que relevam o som, o compositor enceta um caminho de superação de si e dos meios mais tradicionais do fazer e fruir arte.

Sendo que,

L'une des révolutions majeures, sinon la plus importante, du XXe siècle musical aura été l'émergence du son. Des accords-timbres de Debussy à la musique contemporaine récente, du rock'n roll à la techno, l'histoire des musiques savantes comme des musiques populaires s'est, dans une certaine mesure, progressivement centrée sur le fondement même de la musique, le son. Xenakis occupe une place de choix dans cette histoire où, pour simplifier, la composition *du* son tend à se substituer à la composition *avec des sons*. Dès les années 1950, avec des œuvres instrumentales comme *Le Sacrifice* (1953), *Metastasis* (1953-1954) ou *Pithoprakta* (1955-1956), et ses pièces électroacoustiques telles que *Diamorphoses* (1957) ou *Concret P.H.* (1958), il s'est engagé dans une conception de la composition que se focalise sur le son à tel point que, se le terme n'était pas utilisé pour désigner une pratique artistique interdisciplinaire récente, il pourrait être qualifié de "sculpteur sonore" (Solomos, 2001, p. 133).

A escultura do som e das massas de som será o resultado de uma necessidade de transmitir os universos de som que memorizou a cada vivência da infância e juventude, da guerra e das ações que encetou enquanto elemento da Resistência grega⁷. Acresce ainda a fruição dos espaços sonoros que nos oferece o mundo natural, espaços de som que continuamente sobressaem na sua obra⁸. Neste sentido, podemos referir não só *Metastaseis* (1953-54), como as obras *Terretektorh* (1965) e *Nomos Gama* (1967), por exemplo. Em um e outro caso, o domínio das

⁷ E aquando da consequente Guerra Civil.

⁸ "Cette ambition de sculpter le son pour ainsi dire directement dans la masse, sans passer par les combinatoires issues de l'écriture, lui a valu le même genre d'attaques dont, en leur temps, Berlioz ou Moussorgsky avaient également été victimes, dénoncés par les scolastiques comme incompetents" (Mâche, 2001, p. 117).

técnicas e a procura do equilíbrio entre todas as forças criadoras conduzem-no à composição da obra de arte perfeita.

Ao viver os horrores de uma guerra e das suas formas de resistência, surge constrangido por uma vivência de conflitos e traumas. A forma como aborda a composição musical, como utiliza diversos processos matemáticos na organização do seu universo sonoro, e a forma como emprega e concebe o som e o fenómeno sonoro, fazem dele um caso paradigmático da composição musical, denotando todas estas influências e aquelas de uma proveniência de um dos países mais importantes e relevantes na construção do conhecimento humanístico, científico e artístico, desde a antiguidade: a Grécia. A sua obra surge reveladora de uma estética da razão e da liberdade (Candé, 1981).

Pour aimer la musique de Xenakis, pour saisir son dessein esthétique, sans doute faut-il s'efforcer de ne pas se référer au préjugé de l'expérience auditive, qui privilégie l'élément temporel, et concevoir que, si la musique se manifeste dans le temps, si elle appartient, en tant qu'événement, à la catégorie temporelle, rien ne lui interdit de se référer à des architectures hors-temps, source d'hédonisme contemplatif. Rationnel et combinatoire, l'art de Xenakis n'est pas « sentimental » ; mais il est sensuel (Candé, 1981, pp. 27-28)

Enquanto compositor, o seu esforço em

réduire certaines sensations sonores, d'en comprendre les causes logiques, de les dominer, puis de s'en servir dans des constructions voulues; l'effort de matérialiser les mouvements de la pensée à l'aide de sons, puis de les expérimenter dans des compositions [...]; l'effort de faire de "l'art" tout en "géométrisant", c'est-à-dire en lui donnant un appui raisonné moins périssable que l'impulsion du moment, donc plus sérieux, plus digne de la haute lutte que livre dans tous les autres domaines de l'intelligence humaine" (Xenakis, 1963, p. 9), conduzem-no à formalização estrita do ato de compor. Para Xenakis compor significa "exprimer l'intelligence humaine par des moyens sonores. Intelligence dans son sens le plus large qui comprend non seulement les cheminements de la logique pure, mais aussi ceux de la logique des affectivités et de l'intuition (Xenakis, 1963, p. 211).

Formalizando de modo estrito o processo criativo e compositivo, o compositor detém o controlo total da sua obra, dos seus elementos formais e discursivos, intentando assim, a obra de arte bela e perfeita, objetivo primeiro da sua criação.

A manifestação da inteligência humana e a superação de si e dos traumas vividos desde a infância, percorrerá todas os dias e as ações da sua vida, brotando no seu sonoro. Como exemplo podemos falar de uma das suas primeiras obras para orquestra: *Metastaseis*. Criada no Festival de Donaueschingen em 1955 sob a direção de Hans Roubaud e dedicada a Maurice Le Roux, *Metastaseis* inova na forma como o compositor utiliza a orquestra: *divisi* ao extremo; e na forma como organiza o material musical. A natureza deste material provém na sua origem de uma lembrança do compositor, uma memória de guerra que exprime através da música. Estava em Atenas

une manifestation antinazie, des centaines de milliers de personnes en train de psalmodier un slogan qui se répète à la façon d'un rythme gigantesque. Puis, le combat contre l'ennemi. Le rythme éclate en un chaos énorme de sons aigus; le sifflement des balles le crépitement des mitrailleuses. Les sons commencent à se raréfier. Peu à peu, le silence retombe (Matossian, 1981, p. 70).

As memórias dessa guerra e das ações que dirigiu enquanto membro da Resistência grega levam-no a uma vivência traumática que não esquece: o desfigurar do seu rosto, a perda de um olho e, mais traumático ainda, a morte do seu melhor amigo⁹.

Mas o homem não é um ser individual, a comunicação é necessária sendo que a vida instiga a uma vivência em grupo. A sociabilidade, o ser e existir da arte, exigem uma presença constante e contínua do outro para que o seu fazer e vivenciar seja alcançado. Sem o outro, sem a vontade de existir e de se manifestar no, e pelo outro, o objecto de arte, o artista, o criador, não atingem certamente alguns dos objetivos intrínsecos ao ato de criar. O mundo, apresentando-se ao homem como o conjunto de todas as coisas, onde sensibilidade, intuição e inteligência se unem, será sempre motivo de superação, conflito e trauma. No caso de Iannis Xenakis, e nas palavras da sua esposa:

Xenakis n'a jamais été grec avec les Grecs, ni français avec les Français. Fracassé à vie, à six ans, par la mort de sa mère laissant trois fils grecs dans une ville roumaine où ils vivaient. Le père, sûr qu'il faisait bien, a confié ses trois enfants à trois nurses: une Anglaise, une Française, une Allemande. On permutait les enfants chaque semaine.

À dix ans, il est devenu pensionnaire à l'école de Spetsai, en Grèce, où l'éducation était anglaise. Il n'est arrivé bachelier à Athènes (1940) que pour se plonger dans les études à l'École Polytechnique, quand elle était ouverte, car c'était la guerre, e il s'est engagé très vite dans la Résistance puis dans la guerre civile. Désormais solitaire à vie, et dote, pour survivre, d'une sauvagerie orgueilleuse, Xenakis n'a appartenu à un groupe que lors de la Résistance, qui se battit là-bas d'abord contre les Italiens, les Allemands, puis les Anglais et d'autres Grecs. Le jour où il a été défiguré, son amie est morte à côté de lui, il savait que ses chefs étaient loin, partis, eux, déjà en exil, et que cet ordre de reprendre ce pâté de maisons à Athènes était inutile, dérisoire – il y a eu onze morts de part et d'autre-, cela a dû être l'une de ses rares obéissances, en tout cas ce fut la dernière (Xenakis, 2001, pp. 11-12).

O facto moldará a sua personalidade revelando-se ao longo de toda a sua vida quer nos pequenos como nos grandes atos e feitos, da sua ação enquanto homem e criador.

Confrontado diversas vezes com a repulsa e a recusa por parte dos intérpretes, em executar a sua obra, Xenakis não cede aos seus intentos criativos. A dificuldade de notação e execução promana igualmente da obra de Iannis Xenakis.

⁹ Equivalem às memórias mais ou menos conscientes que sobrevoam a vida e a obra de Cândido Lima, pois ninguém sai indiferente, ou ileso, de uma vivência de conflito ou guerra.

Exigeantes, les pièces pour instruments solistes ou pour très petits formations le sont davantage encore, souvent écrites à l'intention d'interprètes précis, que le compositeur aimait mettre au défi en les sollicitant au-delà de leurs limites. [...] Comme Michel Gielen le disait il y a bien des années déjà à propos des Soldats de Bernd Aloys Zimmermann, « les œuvres inexécutables deviennent exécutables avec le temps », de même que les records olympiques progressent sans cesse. [...] Beethoven : c'est à lui que je pense plus qu'à tout autre en écoutent les grandes pages de Xenakis, qui en retrouve la rude et grandiose puissance, le souverain refus de tout confort sonore ou interprétatif qui irait à l'encontre de l'intransigeante radicalité du propos. [...] Cependant cette musique [de Xenakis], si âpre, si peu sensuelle, retrouve la puissance d'émotion fraternelle, bouleversante, du vieux sourd dans l'expression d'une immense compassion devant la souffrance des hommes et la précarité de leur condition » (Halbreich 2001, pp. 130-131).

Como qualquer outro grande compositor, prossegue o seu caminho intentando a superação e a perfeição. Numa exigência de superação constante, transpõe essa exigência para os outros. Contudo a sua natureza é a de um homem doce e sensível, que se revela unicamente no seio familiar. A sua obra mostra este lado também, pois quando não cede ou obedece a elementos externos a si, revela a sensibilidade e respeito que tem por si, mas essencialmente pelo outro. “... lâche dans la bergerie post webernienne, le loup Xenakis ne pouvait que s'attirer la peur et l'hostilité des chiens en assurant la garde...” (Halbreich, 2001, p. 126)

A natureza sempre inspiradora também sobressai. Desde criança que os fenómenos naturais o atraem não só enquanto evento científico ao qual quer conhecer as regras, os fundamentos e as leis, como enquanto fenómeno sonoro. O som bruto capta a sua atenção de modo imediato. Desse facto decorre a sua admiração por Edgar Varèse mas também pela tentativa constante de o formar e esculpir a partir do formar e enformar das suas massas de som.

La nature pour Xenakis est un aimant par la minutie de son ordre autant que la magnificence de son chaos. Certains de ses tout premiers souvenirs d'enfance se concentrent autour d'expériences liées à la nature, à la mer, aux étoiles, au bruit des forêts de pins dans les montagnes des Carpathes et des tempêtes sur la Méditerranée (Matossian, 1981, p. 45).

De modo a ilustrar esse feito, e a concretização plena das suas intenções criativas, pois que de positivo se fazem, transcrevemos uma parte do discurso de receção do compositor no Instituto de França por Olivier Messiaen.

Me trouvant, il y a quelques années, en Suisse, au petit village de Lauterbrunnen, je m'apprêtais à prendre le téléphérique pour monter tout en haut de la Jungfrau et admirer à loisir les neiges éternelles. Un brouillard épais s'étant abattu sur les montagnes et sur la vallée, on m'a conseillé d'aller visiter les chutes du Trümmelbach. C'est un gigantesque torrent souterrain, bondissant dans une terrifiante succession de marmites d'érosion. Le bruit de l'eau qui s'élance et tourbillonne au milieu des parois rocheuses est un fortissimo énorme, assourdissant, mais que l'on peut entendre longtemps sans lassitude : ce bruit terrible est harmonieux, ses résonances semblent toujours nouvelles. J'ai longuement écouté le torrent. Et,

tout d'un coup, une comparaison m'est venue à l'esprit, je me suis écrié : « C'est du Xenakis ! » (Messiaen, 2001, p. 86).

E a obra surge de uma reflexão pausada e longa sobre os tempos e os lugares, a vida e a morte, a permanência e a impermanência de si em obra de inegável supremacia técnica, estética, mas também emotiva e expressiva.

Chegado a França, intentando juntar-se ao seu irmão que já se encontrava nos Estados Unidos da América, numa fase de incomensurável expectativa face ao outro e ao desconhecido, face ao novo mundo que se desenrola diante de si, submisso ao destino cruel de um tempo que não retoma, que não esquece, que não se apaga das memórias que vivemos, é o compositor obrigado a dar forma ao indizível, a dar forma ao pensamento latente e latejante, ao processo inerente à criação, vómito agonizante, *catarsis* expectante, resultando, por vezes, aterrador. A terra mãe não a esquece. Como refere Olivier Messiaen (2001, p. 84):

Vous êtes grec. Né à Braïla (Roumanie), de parents grecs, maintenant naturalisé français, vous êtes grec, corps et âme. Vous avez hérité de vos ancêtres grecs ce souci de la logique, du raisonnement progressif, de la preuve par l'absurde aussi. Mais les Grecs antiques n'étaient pas seulement architectes et mathématiciens, ils avaient encore le goût du théâtre, et les sujets atroces qu'ils ont choisis ne sont possibles que parce que les personnages y sont traités avec folie. [...] Cette folie, elle existe dans les grandes forces de la Nature : en vrai Grec, vous avez su la capter et la reprendre dans vos orchestrations. *Terretektorh*, créé au Festival de Royan en 1966, et *Jonchais*, créé par l'Orchestre nation de Radio-France en 1977, sont deux exemples de cette musique tellurique, si proche des torrents, de la foudre, de la grêle, et qui sursaute comme une mer déchaînée.

Valem os sons e os poemas. Os sons da música e os sons das palavras, os sons que nos embalam o pensamento e nos conduzem a obras onde o calor das palavras se sobrepõem ao calor e sabor dos sons. Onde sabor e saber se confrontam, onde a lógica não encontra expressão a não ser na emoção de um olhar, no sentir inexprimível do coração, na saudade que não se explica quando longe se está.

Breve Reflexão

É neste e em muitos outros contextos, onde o ver e o olhar se cruzam, que as obras, por vezes, nascem envoltas em mistérios e enigmas que não são mais do que sentires diversos, pulsares e pulsações de um corpo que se movimenta sobre crepúsculos onde terra e mar se cruzam, onde terra e mar se fundem em linhas de horizontes que, quiçá, não existem. E a interrogação surge, a inquietação aparece e a obra nasce, pois que mais não pode esperar. Ficam para depois as explicações, as justificações técnicas e gramaticais, as opções estéticas que musicólogos exigem dos autores, que de inspiração se servem para justificar a transpiração exausta que a obra lhes subtrai ao corpo e à mente depauperados. Neste sentido,

As palavras ditas à volta destas obras, mesmo neste contexto, são o menos importante, porque nenhuma chave há-de revelar o último sopro de uma obra de arte,

por mais modesta que seja. Estas palavras podem orientar, mas nunca substituirão a própria essência da criação musical, a natureza da sensibilidade, da emotividade, da “situação” e da “circunstância” do emissor e do receptor, do compositor e do ouvinte. Nenhuma ferramenta de análise o conseguirá! (Lima, 2003, p. 23).

Longe do olhar atento e presciente de compositor, jorram rios de som, palavras imensas de inauditos e múltiplos significados. “Somos todos feitos de inocência, de espontaneidade, de ignorância, de ingenuidade, de curiosidade e de ânsia na procura de espaços, inquietos e curiosos na busca da surpresa e do desconhecido. O músico, o compositor, o poeta, o escultor também o são” (Lima, 2003, p. 23). São, pois, os sons, a atmosfera que inspiram. São eles que conduzem no limite à libertação do espírito e à criação da obra de arte. É o ritmo dos lugares, da vida, das palavras que condiciona por vezes o surgimento da obra. É o conflito inenarrável de um espírito toldado pelos horrores de uma guerra. É a *catarsis* necessária.

A liberdade, presente nos modos de ser e estar dos dois autores, e na criação de um autor tão prolífico como Cândido Lima, permite que as diversas realidades históricas, sociais, étnicas e artísticas dos universos português e africano concorram para a realização de um universo imagético e sonoro de características próprias, e revelador de um ser que sofre as suas mais directas influências. Como diz o compositor:

Gostaria que estas páginas deixassem ver que criar, para mim, é um acto puro de liberdade e de responsabilidade, onde os limites se estabelecem por códigos de ética pura e de princípios normativos impostos pelos próprios mecanismos da linguagem e do comportamento psicológico do indivíduo. Para mim, compor, não é um acto de combate público, é um acto de combate interior. Compor, como acto de competição ou de concorrência, valor tão impregnado no ser humano, está nos antípodas do caminho que foi, e será, o meu acto criativo. Se a minha natureza produz arte que pode gerar conflito, será da sua essência provocá-lo por forças de trajecto interior do indivíduo e do trajecto exterior dos que rodeiam esse trajecto interior. A expressão musical é, para mim, um acto livre que não se submete às construções e normas da sociedade, quaisquer que elas sejam: tendências, escolas, instituições, grupos, círculos, sistemas, políticas, pressões, censuras, economias, mecenas, protectores (encomendadores...): o risco da liberdade inata e das fronteiras entre a essência do indivíduo e a existência do indivíduo (Lima, 2003, s.p.).

São os percursos de vida, percursos raros e inexplicáveis, só possíveis em contextos acessíveis na lógica do mundo global, que levam o criador a aceder a lugares onde vidas se cruzam e entrecruzam, não deixando de se influenciar. De incansável criatividade, Cândido Lima transmuda-se constantemente na obra de arte. Se olharmos ao conjunto da sua obra, a diversidade e multiplicidade de formas e cores apresenta-se também nas diversas formas que utiliza para disseminar o seu pensamento. A este facto não é alheia também a obra de Iannis Xenakis sendo que, não só de construção musical vive o homem. O seu lado de compositor coabita com o seu lado de comunicante e de pedagogo, servindo-se destas actividades para impregnar as suas formas de pensar e sentir, viver e conviver, fruir e desvelar num contínuo processo de revelação de si, pois que a música

surge sempre do contínuo conflito do homem consigo próprio, e da necessidade de constante superação das suas fragilidades e medos, angústias e emoções.

Referências Bibliográficas

- Azevedo, S. (2002). Cândido Lima: vers une Gesamtkunstwerk? Ensaio quasi una fantasia. *Cândido Lima*. Porto: Atelier de Composição.
- Candé, R. (1981). Une esthétique de la raison et de la liberté. *Regards sur Iannis Xenakis* (pp. 26-29). Paris: Éditions Stock.
- Fati, S. (2021). Início da Luta de Libertação Nacional 1963: Uma Visão Guineense. *Revista Portuguesa de História Militar*. Ano 1. N.º 1. URL: <https://www.defesa.gov.pt/pt/defesa/organizacao/comissoes/cphm/rphm/edicoes/ano1/n12021/visaoguine>
- Halbreich, H. (2001). Iannis Xenakis: un loup parmi les chiens. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Lima, C. (2003). *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea. Música em Som e Imagem*. Porto: Instituto Politécnico do Porto.
- Mâche, Fr.-B. (2001). Iannis Xenakis en son temps. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Matossian, N. (1981). *Iannis Xenakis*. Coleção “Musiciens d’aujourd’hui”. Paris: Fayard/Fondation Sacem.
- Matossian, N. (1981). L’artisan de la nature. *Regards sur Iannis Xenakis* (pp. 44-51). Paris: Éditions Stock.
- Messiaen, O. (2001). Discours de reception à l’Institut de France Mercredi 2 mai 1984. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- O’Connell, J. M. & Castelo-Branco, S. (2010). *Music and Conflict*. Urbana, Chicago / Springfield: University of Illinois Press.
- Solomos, M. (2001). Sculpter le son. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Xenakis, Fr. (2001). *Ce que je sais de lui*. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Xenakis, I. (1963). *Musiques Formelles*. Paris: Richard-Masse.

Resumo

Sabendo que Cândido Lima vive a realidade da Guerra Colonial e Iannis Xenakis, a da II Guerra Mundial, pretendemos mostrar de que forma algumas das suas obras revelam, nos seus conteúdos técnicos, estéticos e imagísticos, a influência destas vivências, bem como a superação de traumas e conflitos. No caso de Cândido Lima, a sua permanência no continente africano, na Guiné-Bissau, permitiu-lhe o contato com uma outra realidade musical, tanto na sua vertente criativa como interpretativa. A proliferação de manifestações sonoras, a riqueza rítmica, harmónica e melódica que apresentam, deslumbra o compositor. O próprio assume esta e outras influências, nomeadamente a de Iannis Xenakis. Neste sentido, os títulos que empresta às suas criações, de que são exemplo *Nô*, *African Rhythms*, *Ritos de África*, *Missa Mandinga*, *Ncâncôa* ou *Nanghé*, mostram um universo imbuído de conteúdos imagísticos onde as estruturas sonoras que desenvolve retratam África e a Guerra Colonial. No caso de Iannis Xenakis, a superação do conflito e do trauma faz-se na contínua superação de si, bem como na exigência técnica, interpretativa e expressiva que impõe aos seus intérpretes. A arte surgindo como meio de se alienar dos traumas e conflitos de uma vida de superação.

Neste texto, mostraremos de que forma os universos português (minhoto) e africano (guineense), concorrem para a realização de um universo imagético-sonoro singular na obra musical do compositor português Cândido Lima, bem como os universos greco-francês (científico, filosófico e cultural) e bélico (II Guerra Mundial e Resistência), se encontram presentes na obra

de Iannis Xenakis. Mostraremos também como os compositores intentam superar o conflito e o trauma que da vivência de uma guerra resulta, através da criação artística, e da concepção de um conjunto de obras musicais de inegável valor artístico, estético e musical.

Abstract

Cândido Lima and Iannis Xenakis lived, both, the reality of the war. Lima has the experience of the Colonial War and Xenakis that of World War II. Those experiences influence their technical, aesthetic and imagistic contents, as well as the overcoming of the trauma and conflict. In the case of Cândido Lima, his stay on the African continent, in Guinea-Bissau, allowed him to come into contact with another musical reality, both in its creative and interpretative aspects. The proliferation of sound manifestations, the rhythmic, harmonic and melodic richness they present, dazzles the composer. He assumes this and other influences, namely that of Iannis Xenakis. In this sense, the titles he lends to his creations, such as *Nô*, *African Rhythms*, *Ritos de África*, *Missa Mandinga*, *Ncàncôa* or *Nanghê*, show a universe imbued with imagery content where the structures and techniques he develops portray Africa and the Colonial War. In the case of Iannis Xenakis, overcoming conflict and trauma is done by continually overcoming himself, as well as the technical, interpretive and expressive demands that he imposes to his performers. For Xenakis, Art is a meaning of alienating himself from the traumas of a lifetime. In this text, we will show how the Portuguese (Minhoto) and African (Guinean) universes contribute to the creation of a singular sound-image universe in the musical work of the Portuguese composer Cândido Lima, as well as the Greco-French universes (scientific, philosophical and cultural) and military (World War II and Resistance), are present in the work of Iannis Xenakis. We will also show how composers try to overcome the conflict and trauma resulting from the experience of war, through artistic creation, and the conception of a set of musical works of undeniable artistic, aesthetic and musical value.

