

Falar Piano  
e Tocar Francês

Martim Sousa Tavares

# Falar Piano e Tocar Francês

ARTE, CULTURA E HUMANISMO  
NA ERA DOS MEMES

# Índice

1. Ler nas entrelinhas	9
2. A beleza está no olhar de quem vê	17
3. Escrever sobre Veneza	26
4. A casa da senhora Bruni	34
5. Viver em Évora	39
6. Os museus de Bilbao — primeira parte	45
7. Os museus de Bilbao — segunda parte	66
8. A mais antiga tradição	76
9. Breve história da pimenta	84
10. Cabeça fria e coração quente	90
11. O senhor que era radical e conservador ao mesmo tempo	96
12. Como preparar uma salada	109
13. Tão mau que é bom	116
14. Tudo o que é bom é feito devagar	134
15. Detesto dizê-lo, mas é verdade	142
16. Em defesa das bactérias	150
17. Conclusão: Jesus está no TikTok	158
Agradecimentos	170
Legendas e créditos	172
Índice onomástico	173

© 2024, Livros Zigurate e Martim Sousa Tavares

## Livros Zigurate

Av. 5 de Outubro, 42, 1.º Esq.  
1050-057 Lisboa

livroszigurate@zigurate.pt

Título: *Falar Piano e Tocar Francês: Arte, cultura e humanismo na era dos memes*

Autor: Martim Sousa Tavares

Revisão: GoodSpell

Composição e capa: Pedro Serpa

Fotografia da capa: © EGEAC — Teatro São Luiz, Estelle Valente [agradecemos ao Teatro São Luiz a cedência da fotografia da capa]

Salvo indicado em contrário,  
todas as traduções são do autor.

1.ª edição: Abril de 2024

ISBN 978-989-35478-5-4

Depósito Legal n.º 529008/24

*«Se o mundo fosse claro, a arte não existiria.»*

Albert Camus, em 1942

1.

## Ler nas entrelinhas

Há um momento no filme *Recordações da Casa Amarela* que me comove sempre. É de uma beleza trágica, cruel, até, que não se esperaria encontrar num filme que tem como subtítulo *Uma comédia lusitana*.

Nessa cena, que não dura mais do que uns poucos minutos, assistimos ao encontro entre a personagem principal, João de Deus, e a mãe.

João, sempre famélico, sempre à cata, faz uma visita furtiva à velha senhora, empregada num prédio lisboeta onde esfrega, curvada, o soalho de uma escadaria setecentista. A cena começa vista de cima, com a subida indecisa e degrau a degrau de João de Deus, acompanhada por uma música que se vai dando a ouvir em crescendo.

João veio visitar a mãe, que trabalha para se sustentar na velhice, com o único intuito de lhe extorquir dinheiro.

Mãe é mãe, e esta é a mãe de Deus. Não lhe sabemos o nome de baptismo e é assim mesmo que João César Monteiro a inscreve no guião do filme:

Cena 16.

Interior / Dia.

Personagens: João e Madre de Deus.

— Mãe...

O filho chama a mulher ajoelhada, que, ao ouvir-lhe a voz, pára de esfregar.

— Estás mais magro, João — responde ela, mãos no regaço e olhar consolado por voltar a ver o filho há muito desaparecido.

A música não deixa de se ouvir e instala-se na cena como um pano de fundo. É lenta e triste, com uma voz de contralto que canta, pesarosa. João diz à mãe que se deixe

de lamechices quando esta lhe pede um beijo e promete visitá-la «um dia destes». Tão depressa como entrou, o filho sai porta fora, com trezentos escudos em notas e uns trocados no bolso. Vira as costas a uma mãe que é tanto ofendida quanto imediata no perdão. O amor pelo filho lê-se-lhe na expressão de todo o corpo, dos olhos à linha das costas. É um momento tocante, interpretado por Maria Ângela de Oliveira.

Para exacerbar o golpe emocional e a frieza de João de Deus, que carrega o pecado do mundo, e para acentuar o amor da Madre de Deus, que paga os pecados do filho com a moeda da bondade, a cena termina de forma abrupta com uma passagem para o exterior, onde vemos a fachada do velho Animatógrafo do Rossio e ouvimos, em *off*, um diálogo obsceno que parece vir de um filme pornográfico.

A cena da mãe e do filho é forte quanto baste, nas imagens e no texto, para causar a comoção do espectador. Basta a relação que se lê entre as personagens no pouco que se dizem. A solidão de cada um, quebrada por um brevíssimo e frio reencontro. A medida do vazio de João em contraste com a bondade da mãe. O negativo do amor-próprio projectado sobre o amor pelo próximo. É uma lição de concisão narrativa e harmonia estética oferecida por João César Monteiro, e não seria preciso nada mais para nos sentirmos tocados por estes poucos minutos de cinema.

No entanto, há ainda muito que pode ser lido nas entrelinhas. Acima de tudo, parece-me evidente a metáfora cristã: João de Deus é o filho perdido a quem tudo acontece e cujo sofrimento terreno há-de um dia aliviar os pecados do mundo. A sua conquista da escada, primeiro hesitante e depois resoluto, é como a subida ao monte Calvário, sendo a cruz que João carrega a da sua própria culpa. Lemos-lhe a indiferença por tudo e todos quando chega, a fumar, e esmaga a beata com o pé no mesmo chão que vê a mãe lavar.

Ao vencer o primeiro lanço de escadas, surge a um canto um arcanjo de madeira que segura uma vela e nos situa no plano celestial, onde o filho de Deus se vai reencontrar com a mãe. A mãe ajoelhada, por sua vez, é conhecida de toda



a iconografia cristã: é a cena da *Pietà*. A mãe que recebe o filho para sempre perdido, a mãe em lágrimas.

Eis, portanto, uma leitura que se pode fazer sobre este momento: trata-se de uma encenação cristã, suportada através de símbolos que não interferem com a narrativa e estão lá, bem visíveis, para simplesmente reforçar o significado.

E depois há a música. Curiosamente, quando escreveu o guião, João César Monteiro imaginou que a cena iria ter como pano de fundo música — não especificada — de Johann Sebastian Bach. No entanto, a que acabou por lhe servir de banda sonora é o primeiro andamento do *Stabat Mater* de Antonio Vivaldi, e é aqui, se dúvidas houvesse, que se revela a intenção do autor e o significado que quer dar a este momento.

Stabat mater, dolorosa  
Juxta crucem, lacrimosa  
Dum pendebat filius.

Estes são os versos cantados, que ouvimos como se fizessem parte do guião, sendo a palavra seguinte — um chamamento — proferida duas vezes por João de Deus: *Mãe. Mãe.*

Estava a mãe, em dores  
Chorando, junto à cruz  
Donde pendia o filho.

É este o significado do latim que se ouve, acompanhado pelo contraponto hipersensível dos violinos de Vivaldi, e são estas as palavras que, como uma didascália, enquadram a cena.

Banda sonora setecentista num cenário setecentista. Música religiosa para uma cena religiosa. Assistimos a uma mãe de coração ferido que recebe o filho, enquanto uma voz de anjo nos canta isso mesmo.

A simbiose entre os elementos é perfeita, sobretudo porque estas camadas de significado estão lá apenas para servir o propósito da narrativa. Nada se impõe de forma encriptada e mesmo o espectador que não sabe que música é esta, que não distingue um painel de azulejos barroco de um papel de parede de pechisbeque, que desconhece os principais episódios da vida e da morte de Cristo, até esse espectador tem ao seu alcance a chave da cena: é a história de um filho desnaturado e egoísta que se aproveita, sem mágoa, de uma mãe bondosa e dorida de saudade.

Este momento comove-me porque é imensamente triste. Porque me enche de remorsos por todas as vezes que, em retrospectiva, me revejo no filho desnaturado. Porque me dá uma pena infinita pelo errante João de Deus e pelos seus enganos. Porque a bondade é sempre tocante. E, enfim, porque basta isto para uma pessoa gostar de uma cena de um filme, de uma passagem de um livro ou de uma música. Somos levados às lágrimas e não precisamos de saber mais nada. Rendemo-nos às emoções.

Contudo, estabelecer uma correlação de significados entre estes elementos é muito recompensador, não há como o negar. Ao ler esta prosa, é natural que o leitor sinta vontade de assistir à cena e comprovar que aquilo que leu é verdade, que está tudo lá e que as teorias fazem sentido. «Esta música esteve aqui todo este tempo e eu não fazia ideia do que queria dizer!»

É como se, agora, a cena valesse ainda mais na nossa apreciação.

\*

A minha profissão tem sido, através dos meios ao meu alcance, uma tentativa em acto contínuo de enriquecer a experiência de quem se cruza com a música, as artes e todas as formas de beleza criada pelo Homem que conheço. Sei que não sou necessário — a beleza é superior às minhas palavras —, mas também sei porque sou chamado a cumprir esta missão. As pessoas querem sempre saber mais sobre as coisas de que gostam e merecem-no, sobretudo quando procuram expandir a sua compreensão a fim de serem capazes de gostar mais ou até de gostar melhor.

Tantas vezes me perguntam: «Porque é que o *Requiem* de Mozart é tão bonito?», ou «O que faz com que o *Adagietto* da Quinta Sinfonia de Mahler seja tão comovente?», como se eu tivesse a chave para uma compreensão mais esclarecida destas obras-primas e pudesse partilhá-la em poucas palavras. Como se eu fosse alguém que, num plano intermédio entre a música e os ouvintes, pudesse servir de ponte, fazendo com que as partes se comuniquem.

Chama-se a isto mediar. É o verbo-chave nesta história, e o livro que o leitor tem em mãos não é mais do que a materialização da minha intenção de mediar entre algumas formas de beleza que há no mundo e aqueles que as procuram. A mediação é, hoje em dia, uma acção cada vez mais reconhecida e valorizada, que podemos encontrar em museus, teatros ou salas de concerto. Pode ter muitos nomes e os mais diversos formatos, apresentando-se como programas de fomento de públicos, *outreach*, «museu de portas abertas», «guia de audição» ou «encontro com os artistas». A intenção é sempre criar um lugar-comum, um plano onde tudo se cruza e onde todos se encontram, numa experiência da qual cada pessoa pode retirar um sentido e sair recompensada. Se consigo que alguém descubra, se apaixone ou aprenda a gostar ainda mais do *Requiem* de Mozart, o dia está ganho. Se sou bem-sucedido a transmitir um pouco do espírito que se vivia na Viena burguesa da alvorada do século xx através do *Adagietto* de Mahler, vou para casa satisfeito.

Todavia, o acto de mediar também subtrai algo de muito valioso à experiência da fruição, uma vez que, quando é descrita e explicada por mim, a beleza do *Requiem* deixa de ser *imediate* — no verdadeiro sentido da palavra, que significa «sem mediação» — e passa a estar filtrada pela minha lente de mediador.

Sabendo que há muitas maneiras de olhar o mesmo objecto, optei por descrever a cena entre mãe e filho de *Recordações da Casa Amarela* como uma metáfora religiosa e, com isso, aceitei o risco de condicionar a percepção do leitor conforme tenha sido mais ou menos convincente na minha exposição. No fundo, fiz de guia através de um percurso que eu próprio imaginei, conduzindo o leitor de A até B.

O que fiz foi pessoal e subjectivo. Interpretei, e não há possibilidade de conclusões absolutas ao alcance de quem interpreta, nem mesmo quando o objecto observado é imutável. É por isso que os *Nocturnos* de Chopin são diferentes quando tocados por Maria João Pires ou por Maurizio Pollini. É por isso que a minha tarte sai diferente da que está no livro de receitas. É por isso que o catolicismo tem tantas ramificações. A interpretação é rica em medida igual à da diversidade humana.

Perante isto, não falta quem prefira a experiência da beleza imediata à intervenção racional e subjectiva da interpretação. Gostar de algo porque é belo e ponto final. Não pensar no porquê, não procurar explicações. Gostar e pronto, ao estilo de Alberto Caeiro:

A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe  
Que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão.  
Não significa nada.\*

Ou, como disse alguém, «escrever sobre música é como dançar sobre arquitectura». E assim se poderia chutar para canto, declarada inútil, qualquer tentativa de mediação. Por isso sei bem que estas páginas correm o risco de ser supinamente inúteis, visto que estão cheias de tentativas, através de palavras, metáforas, explicações e algumas

\* Alberto Caeiro, «Fingimento», *O Guardador de Rebanhos*, 1911.

imagens, de conduzir o leitor a novas formas de saborear os sons de uma sinfonia ou os matizes de uma tela. Para além do mais, é ingrato — oh, quantas vezes! — tentar verbalizar porque é que certa música me toca tanto.

Por último, seria errado pensar que pretendo que o leitor passe a ouvir música como eu, embora por vezes possa parecer que assim é, como nos casos em que fico eu próprio emocionado com a beleza daquilo que estou a tentar demonstrar. Acontece-me com alguma frequência — mas faço o melhor para o esconder — ficar com a voz travada durante uma apresentação porque algo é simplesmente tão bonito que só com muito esforço sou capaz de refrear as emoções.

Desde 2018 faço um ciclo de palestras na Temporada de Música em São Roque\*, onde certa vez umas duas centenas de pessoas encheram o Convento de São Pedro de Alcântara, no final de um dia de semana, para me ouvir falar de música do século XVIII. Tinha à disposição um piano, onde volta e meia me sentava a tocar excertos, separando os vários elementos da música, ora isolando uma melodia, ora demonstrando de que forma uma escala ascendente serve determinado propósito.

Nesse dia, quis sublinhar um momento que acontece perto do fim da Sinfonia n.º 40 de Mozart, a mais-que-famosa, cujos compassos iniciais todos conhecemos. Trata-se de uma passagem que surge do nada e que é tão bonita, tão tocante e tão fugaz que me dá vontade de ficar nela para sempre, no abandono daqueles poucos segundos a ouvi-la uma e outra vez. Sentei-me então ao piano para a tocar e revelar algumas das razões que justificam os adjectivos que lhe dei: a redução súbita na textura musical, que antecede algo especial. A melodia, que faz duas tentativas, ambas frustradas, de ascender. As harmonias que escorrem em sentido contrário, impedindo os violinos de alcançar a salvação. As leves dissonâncias e desencontros harmónicos. À medida que dizia coisas assim, entre

\* A partir de 2020, devido à pandemia, o formato passou a ser digital, com a realização de Adriana Romero. O arquivo, que à data contém mais de 40 episódios, encontra-se alojado na plataforma RTP Palco e chama-se «Ouidos para a Música».

o técnico e o poético, ia demonstrando cada uma, até que pressenti a voz a embargar-se e tive de me calar e parar de tocar; já as lágrimas estavam prontas e, se falasse mais, ia soluçar à frente daquela gente toda. Impressionou-me a rapidez com que a beleza da música aniquilou a minha tentativa de a analisar e falar sobre ela. Foi uma lição sobre como, muitas vezes — todas as vezes? —, o melhor mesmo é ficar calado e simplesmente receber o milagre da beleza.

Também não esqueço um episódio narrado pelo compositor Morton Feldman em que o seu amigo, o poeta Frank O'Hara, estava a dar uma palestra sobre a pintura de Mark Rothko. A certa altura, perante a reprodução de uma tela sobre a qual deveria falar, O'Hara ficou em silêncio e apenas foi capaz de soltar um longo suspiro e dizer: «Ah... é tão bonito... Próximo *slide*, por favor.»

Uma senhora na plateia ficou indignada. Morton Feldman regista o seguinte diálogo:

— Então eu vim de propósito de Los Angeles a Nova Iorque para assistir à conferência, e tudo o que este senhor tem para dizer sobre um dos quadros é que «é tão bonito»?

— Gostou da pintura em questão? — pergunta o compositor.

— Não.

Feldman dá o assunto por encerrado e devidamente explicado: se a senhora tivesse gostado daquele quadro, provavelmente teria apreciado a incapacidade na expressão de O'Hara, ou pelo menos tê-la-ia compreendido. Pessoalmente, acho deliciosa a reacção de O'Hara, mas sou daqueles que gostam da pintura de Rothko e compreendo que o poeta não tenha encontrado palavras à altura, mesmo quando a sua única função era falar.

Pensamentos invulgares para quem escreve um livro que não é mais do que uma sucessão de reflexões sobre tantas e tão diferentes formas de beleza, quase todas providas do mundo da arte.

Esqueça o leitor, se preferir, tudo o que disse sobre aquela cena do filme. É vê-la simplesmente porque é bonita.

2.

## A beleza está no olhar de quem vê

Em Janeiro de 1972, a BBC ofereceu aos seus espectadores um presente. Ao mesmo tempo que se estreava na televisão pública inglesa *Ways of Seeing*, uma mini-série em quatro episódios escrita e apresentada por John Berger, publicava-se também um livro homónimo com os guiões e as imagens mais importantes.

*Ways of Seeing*, ou *Modos de Ver*, passaram mais de cinquenta anos, continua fresco enquanto exercício desempoeirado sobre a forma como olhamos para uma obra de arte. O programa de Berger coloca o poder da atribuição de beleza na pessoa que observa e não no objecto observado, fazendo com que este não tenha determinado valor absoluto e intrínseco. Por outras palavras, «a beleza está no olhar de quem vê».

Isto significa que, se não considero determinada pintura bonita, mesmo que esteja exposta no mais importante museu do planeta, ninguém pode afirmar que não tenho razão na minha opinião. Tudo o que Berger queria era simplesmente contribuir para que as pessoas fossem capazes de olhar melhor e encontrar beleza onde antes não a viam, quer fosse num subúrbio escuro de Londres ou numa tela impressionista. Mas, é claro, quem vê John Berger compreende que este homem fazia o seu jogo com cartas poderosas, através de um poder de sugestão e persuasão enormes: em primeiro lugar, porque o entusiasmo lhe transborda da face, jorrando através daqueles olhos vívidos e generosos; depois, há a autoridade do conhecimento, a eloquência e a capacidade de estabelecer pontes improváveis, que realmente nos fazem ir de A a B de uma forma tão inteligente e tão bem achada que sentimos que, sozinhos, jamais lá teríamos chegado. A sabedoria, a história da arte, o sentido de humor, a abertura de espírito,



tudo se conjuga numa pessoa cujo mundo queremos que seja também o nosso, estando até dispostos a gostar das mesmas coisas de que ele gosta só para o acompanharmos na sua viagem.

E quantas vezes não gostamos de algo por interposta pessoa?

Entre os *literati*, há um quadro de Vermeer que vale mais do que os restantes, por ter sido imortalizado no incontornável *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Trata-se de *Vista de Delft* e é o quadro que causa a pataleta do pobre escritor Bergotte, personagem que, à vista da *Vista de Delft* — permitam-me a expressão —, estica o pernil.

Para os fãs de Harry Potter, a estação de King's Cross também se destaca sobre todas as outras estações londrinas. Para os fãs do cinema de Visconti, o *Adagietto* da Quinta Sinfonia de Mahler é o *non plus ultra* da música. Para os amantes de mistério, a rota do Expresso do Oriente será sempre a viagem de comboio mais sedutora. São alguns exemplos de objectos materiais ou imateriais de que tanta gente gosta por interposta pessoa, porque alguém os incluiu na sua história ou os elevou a uma condição superior de beleza. Se Agatha Christie tivesse escolhido o Transiberiano, ou o Expresso da Patagónia... mas não, foi o Expresso do Oriente. Se o comboio para Hogwarts saísse de Paddington ou de Victoria... mas não, J.K. Rowling quis que fosse de King's Cross.

Há nestes casos uma mão que faz com que certos objectos sobressaiam sobre os seus semelhantes. Um toque de Midas, se quisermos, que os torna mais interessantes e

dignos do nosso fascínio e da nossa admiração. Um gesto que confere significado e beleza.

No fundo, o que estas pessoas fizeram foi a mediação entre nós, leitores, ouvintes ou telespectadores, e esses objectos que já existiam antes, que se calhar até sabíamos que existiam, mas que nunca teriam captado o nosso interesse se não tivesse sido pela acção destas interpostas pessoas.

Consigo pensar em tantos casos em que, através de alguém, passei a gostar de coisas que nunca tinha imaginado que é difícil focar-me apenas num. Escolho com prazer o seguinte exemplo, que é uma memória muito estimada que tenho.

Entre 2013 e 2016 frequentei o Conservatório de Música de Brescia, no Norte de Itália, onde estudei direcção de orquestra com Gilberto Serembe, a quem ainda hoje chamo *maestro*. Serembe ensinava as duas disciplinas mais importantes do curso: a direcção de orquestra propriamente dita e a disciplina de orquestração, na qual tínhamos de analisar e reproduzir a forma como diferentes compositores se serviram da orquestra ao longo dos séculos. Por outras palavras, aprendíamos a forma como a orquestra enquanto instrumento multiforme foi evoluindo, graças às exigências sempre renovadas dos compositores, mas também as novas possibilidades dadas pelos construtores de instrumentos, a técnica dos instrumentistas ou o gosto de cada época. Aprendemos assim a identificar as sutilezas técnicas que distinguem a escrita orquestral de Beethoven da de Schubert ou o que é diferente entre Brahms e Tchaikovsky.

Contudo, havia uma terceira disciplina, na verdade igualmente fundamental, chamada leitura de partituras. Tratava-se de interpretar ao piano obras originalmente escritas para orquestra, no intuito de desenvolver uma leitura eficaz e capaz de processar grandes quantidades de informação visual, pois há páginas orquestrais com dezenas de pentagramas alinhados na vertical, correspondentes a cada instrumento da orquestra, sendo o desafio do aluno transformar tudo aquilo em algo que se pudesse

tocar com os dez dedos das mãos e que, ao mesmo tempo, soasse reconhecível e completo ao ouvido.

O professor que ensinava esta disciplina também era maestro e chamava-se Umberto Benedetti Michelangeli. Os melómanos poderão suspeitar de algum parentesco com o pianista Arturo Benedetti Michelangeli, para muitos o mais nobre príncipe do piano do século xx. Não estarão enganados, pois Arturo era seu tio e Umberto cresceu numa família de músicos prodigiosos, tendo como pai um lendário violinista que no pós-guerra liderava uma orquestra de virtuosos em Milão, entretanto extinta, onde se dizia que era capaz de saber qual dos violinistas do seu naipe é que estava a tocar desafinado ou no ponto errado do arco mesmo sem se voltar para trás na cadeira.

A família Benedetti Michelangeli tem raízes em Brescia e a praça onde fica o conservatório chama-se, nem de propósito, Piazza Arturo Benedetti Michelangeli, em homenagem ao filho dilecto da cidade, que foi ele mesmo aluno desse conservatório. Por conseguinte, o nosso professor dava aulas numa morada que tinha o seu próprio apelido.

Havia para ele um estatuto especial dentro da escola: todos os outros professores, mesmo que fossem músicos no activo com carreiras em ebulição, tinham de arranjar forma de conjugar os seus concertos e projectos pessoais com as horas de aulas que lhes competia dar aos alunos semana após semana. Já Michelangeli, como lhe chamávamos, não era assim. Tinha muita actividade enquanto maestro e podiam decorrer um ou dois meses sem que pusesse os pés em Brescia. Durante semanas a fio, ninguém o via no conservatório e a sala número 102, onde dois pianos de cauda lado a lado sobre um tapete persa aguardavam a vinda do mestre, não era mais do que uma porta fechada no corredor do primeiro andar. Até que, certo dia, sentia-se no ar o cheiro a cachimbo ou a charutos toscanos, sinal de que ele tinha voltado. Um a um, Michelangeli encontrava os seus alunos pelos corredores do conservatório ou nos cafés da rua, quais ovelhas tresmalhadas, e fazia a todos uma intimação: «Quero ouvir-vos.»

Isto queria dizer que, a partir do dia ou da semana seguinte, conforme a moratória, os alunos visados tinham

de comparecer na sua sala todos os dias enquanto durasse a estadia de Michelangeli, para uma espécie de *lectio magistralis* contínua à volta da sua pessoa. Sabíamos que podíamos ir a qualquer hora do dia e ficar quantas horas quiséssemos. O importante era ir todos os dias, sem desculpas, e ficar o máximo possível.

— *Vieni, tanto si parla di musica!* — insistia Michelangeli, numa tentativa de convencer os alunos que respondiam que não podiam passar ali tantas horas de seguida ou que não estavam preparados. «Vem, de qualquer forma fala-se de música!»

Uma vez reunidos na sala 102, abriam-se as janelas e Michelangeli fumava à vontade. Foi assim que o vi acender e bafejar um cachimbo dentro da sala de aula de uma instituição pública de ensino em pleno século XXI. As regras não se lhe aplicavam: Michelangeli era Michelangeli, e o leitor depressa saberá porquê.

A um de nós, aprendizes de maestro ou compositor — os únicos a quem se aplicava a obrigatoriedade de passar a cada ano à sua cadeira —, além de alguns instrumentistas que se atreviam a inscrever-se, Michelangeli ordenava que descesse à biblioteca do conservatório e «pilhasse» determinada partitura. Acontecia serem invariavelmente obras de duas naturezas: ou se tratava da música que Michelangeli mais amava e melhor conhecia, estudando-a e praticando-a em permanência na sua esfera privada, ou então eram as sinfonias ou óperas que ele tinha estado a dirigir nas semanas em que estivera ausente e que estavam por isso mais frescas na sua mente.

Foi assim que, certo dia, desci à biblioteca e regressi com um grosso volume de capa dura que fazia parte de uma colecção de composições de Claudio Monteverdi. Michelangeli queria dar-nos a conhecer o *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, obra que pertencia ao primeiro grupo: a música de toda a sua vida.

Um ou dois alunos ao piano faziam o melhor que podiam para tocar a parte instrumental à primeira vista, passando para um as harmonias de baixo contínuo e para outro as linhas dos violinos, enquanto os restantes, de pé atrás de quem tocava, espreitavam a partitura por cima

dos seus ombros e trauteavam as partes vocais desta composição de 1624.

Pessoalmente, nunca tinha prestado grande atenção à música de Monteverdi, que considerava demasiado antiga para a função do maestro tal como eu a conhecia e imaginava. Para mim, toda a música anterior ao século XVIII era uma peça de museu, raras vezes escutada ou procurada. A minha dieta musical era de Bach e Händel em diante, pelo que foi com cepticismo e até desilusão que recebi a ordem de ir buscar esta partitura.

Michelangeli ia forçando pausas na nossa leitura desastrosa e desatenta para indicar aspectos que estávamos a desprezar e que, na sua opinião, eram fundamentais. Apon-tava elementos não apenas musicais mas também poéticos, fazendo-nos mergulhar nas palavras de Torquato Tasso e nos fonemas maravilhosos de uma língua com centenas de anos, até porque naquela classe havia alunos de várias nacionalidades, para quem o italiano não era a língua materna. A certa altura, acabava invariavelmente por nos enxotar para fora do piano — embora fossem dois os pianos à disposição, toda a acção se desenrolava à volta daquele onde estivesse aberta a partitura — e assumia ele próprio a condução musical. Este era o momento que todos mais esperávamos desde o início da aula, pois libertava-nos da tarefa inglória da leitura incómoda ao piano e remetia-nos para a posição de assistentes, cuja única função era virar-lhe as páginas à medida que ia tocando.

Michelangeli tinha uma fenomenal leitura à primeira vista, que, aliada ao ouvido absoluto e a um intuito harmónico prodigioso, era capaz de preencher correctamente todo o recheio de qualquer composição, de Palestrina a Debussy, sendo igualmente impressionante na rapina com que detectava erros. A partir daqui, era uma delícia seguir no enalço do seu raciocínio e desvendar riquezas atrás de riquezas, reveladas pelo seu toque de Midas. Nunca esquecerei dois acordes de sétima, vindos do nada, que me pareceram tão chocantes e audazes em 1624 como se nesse ano Monteverdi tivesse escrito o tema de *Giant Steps*. No fundo, eram duas harmonias dissonantes e não preparadas, que é como quem diz inesperadas, que refor-

çavam o poder expressivo do texto, tal como o escuro e as sombras de Caravaggio conferem intensidade às figuras representadas.

Fiquei tão impressionado com aquelas passagens que, no fim desse dia, assim que cheguei ao meu quarto, a primeira coisa que fiz foi ouvir aquela mesma peça na expectativa de encontrar de novo essas estupendas dissonâncias, agora porém numa gravação tocada por um agrupamento barroco como Deus manda.

Noutra ocasião, a tarefa que tínhamos era ler ao piano as mais juvenis sinfonias de Haydn. Franz Joseph Haydn, compositor que assinou mais de uma centena de sinfonias ao longo do século XVIII, tem na recta final do seu catálogo as mais conhecidas e importantes de todas. Tal como um bom vinho, Haydn foi amadurecendo de forma irreprensível e, a partir dos seus sessenta anos, quanto mais vivesse tanto melhor lhe parecia sair a música.

No entanto, o que dizer daquele vinho novo que são as suas incipientes tentativas na forma sinfónica? Quem pode dizer sem mentir que ouve regularmente e com prazer a Sinfonia n.º 2 ou n.º 5 de Haydn? Pois era precisamente desse lote que Michelangeli queria dar-nos a ouvir e, uma vez mais, com que prazer descobríamos uma frescura melódica inesperada, detalhes deliciosos na escrita instrumental e incontáveis características que nos faziam pasmar e perguntar: «Como é que esta sinfonia não é mais conhecida?»

Chegado ao meu quarto na residência de estudantes, os passos eram os mesmos: atirava-me ao YouTube, onde há vídeos que têm a música sincronizada com a partitura, e esperava deliciar-me com a versão orquestral daquilo que tinha ouvido Michelangeli tocar algumas horas antes ao piano.

Quer fosse com Monteverdi, com Haydn ou com qualquer outro compositor, a experiência da escuta por minha conta era sempre decepcionante. Os acordes de sétima não tinham o mesmo picante e a sinfonia juvenil sabia a exercício de aprendiz de compositor.

A beleza estava no toque de Michelangeli, numa variação sobre a máxima de John Berger.

Há pessoas assim: como Prometeu, roubam o fogo aos deuses para iluminar a humanidade. Michelangeli tinha acesso a esse fogo e a beleza estava com ele. Foi este homem a interposta pessoa que mediou entre mim e tanta música, e sei que sem o seu rasgo eu não teria sido tocado por formas de beleza que nem sabia que existiam.

Ele podia ser um caos do ponto de vista administrativo e um estereótipo de más práticas na função pública, mas, no plano pedagógico, transmitir beleza é o mais importante que pode fazer um professor. Neste aspecto, Michelangeli foi insuperável.

A humanidade sempre procurou mediadores, à volta dos quais se formam invariavelmente círculos de seguidores. Todo aquele que é capaz de gerar sentido a partir do desconhecido é um líder para a sua comunidade, e seja na exegese dos mandamentos de Deus ou na compreensão da arte, está na natureza humana seguir aqueles que encontraram um caminho e têm a capacidade de persuasão necessária para não irem sozinhos por ele.

Dentro de muitas formas de liderança, liderar pela beleza é certamente uma das mais nobres que existem. Mais do que a intimidação ou a astúcia, a beleza é uma forma irresistível de conduzir as almas, e tanto há beleza na mediação feita por Jesus ou António Vieira como há na de John Berger ou Leonard Bernstein.

Em Paris, de 1904 até 1979, o salão privado de Nadia Boulanger foi um centro de disseminação de beleza a partir dos seus ensinamentos. Esta mulher extraordinária foi possivelmente a mais importante e procurada pedagoga em toda a história da música, tendo sido fundamental para o percurso de largas centenas de músicos e artistas que a procuraram vindos de todas as partes do mundo. O seu método foi sempre o mesmo ao longo de sete décadas: uma vez por semana, às quartas-feiras, Madame Boulanger abria as portas de sua casa, onde, à volta de um piano de meia cauda, chegavam a estar mais de cem pessoas sequiosas de ouvir, aprender e compreender. O poeta Paul Valéry, que esteve presente em vários desses encontros, afirmou que, no salão de Nadia Boulanger, até ele era capaz de entender a música.

No fundo, a formidável mediadora tinha a chave para infinitas portas de beleza, que abriu para aqueles que a procuraram. Embora tenha passado à história como pedagoga, Boulanger foi mais do que isso, visto que na arte não se ensina aquilo que se sabe, mas sim aquilo que se é. Nadia Boulanger foi a personificação da beleza, e incontáveis pessoas de todo o mundo seguiram-na por essa razão.

## Legendas e créditos

- p. 11** Quatro *frames* de *Recordações da Casa Amarela* (1989)
- p. 18** Dois *frames* de *Ways of Seeing*
- p. 32** Monumento a Joseph Brodsky na Fondamenta degli Incurabili, Veneza. Fotografia do autor
- p. 37** *A Vocação de São Mateus*, Caravaggio, Igreja de São Luís dos Franceses, Roma
- p. 41** Detalhe da Rua do Imaginário em Évora. Depois de tirar inúmeras fotografias a esta esquina, apanhei um fragmento da conversa de duas comadres que assistiram a toda a cena: «Deve ter achado esquisito o nome da rua!»
- p. 56** *Puppy*, de Jeff Koons, uma das esculturas no espaço exterior do Museu Guggenheim de Bilbao. Fotografia do autor
- p. 56** *Tulips*, de Jeff Koons
- p. 63** *Love is in the bin*, a rebaptizada obra de Banksy após o falhanço altamente lucrativo no leilão da Sotheby's
- p. 63** Estilhaços da escultura de Jeff Koons na Feira de Arte de Miami de 2023. Fotografia publicada no Twitter pelo colecionador Stephen Gramson
- p. 69** Sala do Vazio, Museu de Belas-Artes de Bilbao. Fotografia do autor
- p. 78** Detalhe do *Juízo Final*, na Capela Sistina, em que Miguel Ângelo representa Biagio da Cesena
- p. 86** Vista de Malaca. Gravura portuguesa do século XVI. Não deixa de ser impressionante pensar que o destino e a fortuna de meio mundo passavam pelo domínio de um entreposto tão pequeno
- p. 94** Sujeito desconhecido a fumar um cigarro, finais do século XIX. Pelas semelhanças que aparenta com o compositor, acreditou-se durante muitas décadas que esta fosse a última fotografia de Tchaikovsky em vida, tendo o seu aspecto soturno contribuído para alimentar a teoria do suicídio forçado.
- p. 101** Emmanuel Nunes no Teatro Nacional de São Carlos durante os trabalhos para a apresentação de *Das Märchen*. © JN, 2008
- p. 104** Pierre Boulez dirige um *Rug Concert* com a Filarmónica de Nova Iorque em 1973. © por Jack Mitchell / Getty Images
- p. 111** Pierre Boulez prepara uma salada na sua casa de campo nos Alpes da Alta Provença, alheio à agitação que se vivia então em Paris. Maio de 1968. © Jack Garofalo / Paris Match
- p. 125** Cartaz do filme *Valerio's Day Out*
- p. 139** Fotografia de Albert Cossery no Café de Flore, no Boulevard Saint-Germain, onde o escritor passava tardes inteiras, dia após dia e por anos a fio © The Paris Review
- p. 145** Leonard Bernstein e Glenn Gould. © Don Hunstein, 1957
- p. 154** Carnegie Hall, em Nova Iorque, antes de um dos *Young People's Concerts* dirigidos por Leonard Bernstein. © Don Hunstein, 1958
- p. 161** Três edifícios residenciais em Lisboa e Algés, como tantos outros que há pelo país fora. Fotografias do autor
- p. 168** *Frame* do filme *Dot.com*, de Luís Galvão Teles

## Índice onomástico

- 4'33" 42, 79
- Abakanowicz, Magdalena 59
- Adams, John 76
- Adorno, Theodor 79
- Amarante 48
- Anderson, Wes 76
- Andresen, Sophia de Mello Breyner 42-43, 160
- Arcos, Michael 123-124, 134, 163
- Aristóteles 82
- Aschenbach, Gustav von (personagem) 30, 128
- Assis, São Francisco de 42, 43
- Babbitt, Milton 106, 107
- Bach, Johann Sebastian 11, 22, 149
- Bacon, Francis 44, 81
- Baffo, Giorgio 27, 28
- Banksy 62, 63
- Barthes, Roland 98
- Basquiat, Jean-Michel 44
- Beauvoir, Simone de 99
- Beethoven, Ludwig van 19, 34, 77, 79, 81, 94, 111-112, 120-121, 143
- Benedetti Michelangeli, Arturo 20
- Benedetti Michelangeli, Umberto 20-24, 74
- Berger, John 17, 23-24, 72-74, 78, 148
- Bergotte (personagem) 18
- Bernstein, Leonard 24, 73-74, 83, 93-94, 103, 128, 144-145, 153-154, 172
- Beuys, Joseph 67
- Bilbao 45, 51-54, 56, 58-59, 66-67, 70, 74-75, 81, 86, 172
- Boulanger, Nadia 24, 25
- Boulez, Pierre 96-100, 102-107, 109-110, 112, 114, 172
- Brahms, Johannes 19, 145, 166
- Branca de Neve* 77, 78
- Brescia 19, 20
- Breton, André 99
- Britten, Benjamin 113
- Brodsky, Joseph 29, 30, 32, 33, 34, 41, 74, 172
- Bruni, Prudenzia 36
- Bruno, David 162, 163
- Cabo Finisterra 45, 46
- Cadernos do Subterrâneo* 81
- Caeiro, Alberto 14
- Cage, John 35, 38, 41-43, 79, 102-103, 148
- Calder, Alexander 59
- Calle, Mónica 119, 131
- Camões, Luís Vaz de 88, 117, 118, 151
- Camus, Albert 7
- Cântico das Criaturas* 43
- Capela dos Ossos 40
- Caravaggio 23, 35, 36, 81, 172
- Carrasco, Ludwig 48
- Carvalho, Mário Vieira de 78, 89, 90
- Casa da Música 53, 87
- Celibidache, Sergiu 81, 92, 142-143
- Chailly, Riccardo 112
- Chicago 47-48, 58-59, 113, 158
- Chirico, Giorgio de 26
- Chopin, Frédéric 14, 134
- Christie, Agatha 18
- Cinematca Portuguesa 78
- Combattimento di Tancredi e Clorinda* 21
- Concerto para Clarinete de Mozart 49
- Conservatório de Música de Brescia 19
- Conservatório Nacional Superior de Paris 100
- Constantinopla 27
- Convento de São Pedro de Alcântara 15
- Copland, Aaron 80
- Coriolano* de Beethoven 34, 35
- Correia, José Álvaro 120
- Corto Maltese (personagem) 27
- Corunha 47, 52
- Costa, João Bénard da 78
- Coutinho, Gonçalo 117
- Covilhã 49
- Croácia 27

- d'Almeida, António  
Victorino **73, 74, 88**  
*Das Märchen* **77, 87, 108**  
Debord, Guy **99**  
Debray, Régis **33**  
Debussy, Claude **22, 129, 134**  
De Kooning **65**  
Deus, João de (personagem) **9-12**  
Dickens, Charles **71, 73, 81**  
Disneylândia **53, 54**  
Disney, Walt **77**  
Dostoiévski, Fiódor **80, 81**  
Duras, Marguerite **99**  
Dutilleux, Henri **105**
- Ellington, Duke **34-35**  
*Em Busca do Tempo Perdido* **18**  
Encontros Gulbenkian de Música  
Contemporânea **100**  
Escola Politécnica de Paris **96**  
Escola Profissional de Artes  
da Beira Interior **49**  
Escola Superior de Música e  
Artes do Espectáculo **47**  
Évora **39, 40, 44, 172**
- Feldman, Morton **16, 102, 166**  
Ford, John **76**  
Foreman, Richard **131**  
Freud, Sigmund **126, 127, 128**  
Fundão **49**
- Gama, Vasco da **85**  
*Game of Thrones* **50**  
Gamson, Stephen **63**  
Gauguin, Paul **67**  
Gehry, Frank **53, 59**  
Génova **27**  
Gesualdo, Carlo **119, 128**  
*Giant Steps* **22**  
Glass, Philip **102, 130-133, 142,**  
**146-147, 158-159, 166**  
Goldin, Nan **81**  
Goldoni, Carlo **27, 28**  
Gould, Glenn **142**  
Gradgrind, Thomas (personagem) **71**  
Guardi, Francesco **26**
- Han, Byung-Chul **54-55, 58, 60, 65**  
Händel, Georg Friedrich **22**  
Haring, Keith **61**  
Haydn, Franz Joseph **23**  
Hegel, Friedrich **64**  
Hockney, David **80**  
Holzer, Jenny **56-57, 63**
- Ibsen, Henrik **38**  
Idanha-a-Nova **49-50**  
*Idiota (O)* **80, 81**  
Igreja de Sant'Ana **117**  
Institut de Recherche et Coordination  
Acoustique/Musique **99**  
Instituto de Pesquisa e Coordenação  
Acústico-Musical **99**
- Jesus **24, 68, 158, 167**  
Joy, Geneviève **105**
- Kabalevsky, Dmitri **80**  
Kafka, Franz **84**  
Kandinsky, Vassili **80**  
Kapoor, Anish **58-61, 76**  
Karajan, Herbert von **142**  
Katz, Alex **59, 65**  
Kerouac, Jack **118**  
King's Cross **18**  
Kleiber, Carlos **34-35, 38, 41**  
Koons, Jeff **54-55, 60-**  
**-61, 63, 65, 76, 82, 172**  
Kundera, Milan **80**
- Lacan, Jacques **98**  
Lameiras, Alcina **133**  
Leizarraga, Joanes **66**  
Lisboa **39-40, 45, 52, 88, 90-**  
**-91, 107, 117, 137-138, 172**  
Londres **17, 107**  
Lopes, Adília **129**  
Lopes-Graça, Fernando **90**  
Los Angeles **16, 49**  
Loyola, Inácio de **42**
- Madre de Deus (personagem) **9-10**  
Magris, Claudio **31**  
Mahler, Gustav **13, 18, 30,**  
**74, 81, 124-128, 166**  
Mälzel, Johann **111**  
Mann, Thomas **27, 30, 166**  
Marshall, Amanda **48**  
Matisse, Henri **72**  
*Matrix* **57**  
Matvejević, Predrag **31-34, 41, 74**  
Ministério da Cultura **86**  
Miró, Juan **59**  
*Modos de Ver (Ways of Seeing)* **17**  
Monteiro, João César **9,**  
**10, 11, 77, 118**  
Monteverdi, Claudio **21, 22, 23**  
Moore, Henry **59**  
Morris, Jan **28, 29, 32, 33, 34, 41, 74**  
*Morte em Veneza* **30, 128**
- Mosteiro de San Juan de  
Gaztelugatxe **50**  
Mozart, Wolfgang Amadeus **13,**  
**15, 38, 49, 74, 76, 138, 144**  
Munch, Edvard **61**  
Murillo, Bartolomé Esteban **68**  
Museu Correr **26**  
Museu de Belas-Artes de  
Bilbau **66, 70, 74, 75, 172**  
Museu Guggenheim de Bilbau **52,**  
**53, 56, 59, 81, 86, 172**  
Muti, Riccardo **113, 114**
- Nevelson, Louise **59**  
Nijinsky, Vaslav **77**  
*Nocturnos* de Chopin **14**  
Noguchi, Isamu **59**  
Nogueira, Bruno **108**  
Nova Iorque **16, 49, 103,**  
**114, 130, 144, 153, 172**  
Nunes, Emmanuel **77-78, 86-**  
**-89, 100-101, 107**
- O'Hara, Frank **16, 72**  
Oldenburg, Claes **59**  
Oliveira, Manoel de **101**  
Oliveira, Maria Ângela de **10**  
Orquestra do Gewandhaus  
de Leipzig **112**  
Orquestra Filarmónica  
de Berlim **142**  
Orquestra Filarmónica de  
Nova Iorque **114**  
Orquestra Sem Fronteiras **49, 50**  
Orquestra Sinfónica do México **49**  
Orviz, Rodrigo **47**  
Oteiza, Jorge **68**  
Oviedo **47, 48, 49**
- Pacheco, António Jorge **87**  
Pacheco, Luiz **118, 128**  
Palazzo Manfrin **59**  
Parténon **54**  
Pasolini, Pier Paolo **91, 167**  
Pastor, Artur **81**  
Perec, Georges **65**  
Piazza Borghese **35**  
Picasso, Pablo **59**  
*Pierrot Lunaire* **97**  
Pires, Maria João **14, 167**  
Pires, Tomé **85**  
Plínio, o Velho **84**  
Pollini, Maurizio **14**  
Ponte de Rialto **35**  
Porto **45, 47-48, 160**
- Potter, Harry (personagem) **18**  
Praça de São Marcos **26, 35**  
Pratt, Hugo **27**  
Príncipe Míshkin (personagem) **81**  
Proust, Marcel **18**
- Quinta Sinfonia de Mahler **13, 18, 30**
- Rachmaninov, Sergei **97**  
Rautavaara, Einojuhani **123**  
Ravel, Maurice **113-114, 146**  
*Recordações da Casa Amarela* **9, 14, 172**  
Régnier, Henri de **27**  
Remix Ensemble da Casa  
da Música **87, 108**  
*Requiem* de Mozart **13**  
Resnais, Alain **99**  
Rodin, Auguste **61**  
Roma **35-36, 38, 44, 57, 172**  
Rossini, Gioachino **113**  
Rothko, Mark **16, 56-57, 72, 149**  
Rowling, J.K. **18**  
Rua do Imaginário **40**  
Rundel, Peter **108**  
Ruskin, John **27, 28**
- Sackville-West, Vita **41**  
*Sagração da Primavera*  
(A) **77, 110, 114**  
Salónica **27**  
San Sebastián **51-52**  
Santos, Joly Braga **80**  
Saramago, José **101**  
Sartre, Jean-Paul **99**  
Scarpa, Tiziano **27**  
Schindler, Alma **128**  
Schoenberg, Arnold **80, 96, 97**  
Schubert, Franz **19**  
Sebald, W.G. **31**  
Serembe, Gilberto **19, 143**  
Serra, Richard **56, 59**  
Sexta Sinfonia de Tchaikovsky **92**  
Sinfonia n.º 40 de Mozart **15**  
Sófocles **91**  
Soljenitsin, Alexander **81**  
Sotheby's **62**  
*Stabat Mater* de Vivaldi **11**  
Steiner, George **31**  
Stella, Frank **59**  
Stendhal (síndrome) **40**  
Stockhausen, Karlheinz **100, 108**  
Strauss, Richard **97, 113**  
Stravinsky, Igor **74, 77, 109-110, 166**

- Tasso, Torquato **22**  
Tchaikovsky, Piotr Iliitch **19, 92-93, 104, 172**  
Teatro Nacional de São Carlos **77, 86-88, 90, 100, 108**  
Teatro Nacional D. Maria II **121**  
Teatro Praga **77**  
Templo de Diana **40**  
Terêncio (Publius Terentius Afer) **122, 126**  
Tiririca **133**  
Toronyi-Lalic, Igor **106**  
Toscanini, Arturo **113-115, 146**  
*Tristão e Isolda* **50**  
Trotsky, Leon **91**  
Truffaut, François **99**  
  
Universidade Ca' Foscari **26**  
Uribe, Kirmen **66-69, 74-75**  
  
*Valerio's Day Out* **123-124, 172**  
Valéry, Paul **24**  
  
Van Gogh, Vincent **61**  
Vasconcelos, Catarina **80**  
Vasconcelos, Joana **76, 101**  
Veneza **26-35, 40, 59-61, 74, 85, 128, 172**  
Verdi, Giuseppe **113**  
Vermeer, Johannes **18, 61**  
Vicente, Gil **76**  
Vicolo del Divino Amore **35, 36**  
Vieira, António (padre) **24**  
Vieira Nery, Rui **87**  
Viena **13, 125, 155**  
*Vista de Delft* **18**  
Vivaldi, Antonio **11, 12**  
*Vocação de São Mateus (A)* **36, 172**  
  
Warhol, Andy **65**  
Woolf, Virginia **41**  
  
Young, La Monte **102**  
  
Zemlinsky, Alexander von **47, 48**



## Falar Piano e Tocar Francês

foi composto em caracteres Mercury  
e impresso na Rainho&Neves  
em papel CoralBook de 80 g  
no mês de Março de 2024.