



Quando Luís Gomes me propôs escrever alguns textos para esta edição e me mostrou as peças de Zé Dalmeida, ao folhear as fotografias percebi, para além da ironia imediata que elas contêm, que poderiam desencadear comentários dos mais variados tipos. Os objectos – na sua relação com a vida musical, com alguns estereótipos que a habitam e, imagino, a clareza de um olhar distanciado, crítico ou cínico – eram muito ricos. Mas não procurei encontrar uma interpretação das intenções do autor. Não as conheço. Pensei justamente por isso que seria mais interessante, face às várias sugestões, às várias leituras que as peças propõem ou permitem, deixar-me levar pelas minhas próprias respostas mais espontâneas. Encarei o trabalho como um desafio à minha capacidade de fazer associações livres, à maneira da psicanálise. Nessa medida, entre os meus textos e as obras que lhes deram origem, poderá haver tanto uma aproximação profunda como um razoável ou delirante afastamento.

No entanto quero assinalar que aquilo que escrevi é, na verdade, uma recepção escrita de um trabalho artístico. Quando um artista dá ao mundo uma obra, por definição, ela fica destinada não só a uma percepção mas, do mesmo modo, a uma interpretação, a uma recepção como trabalho reconstrutivo. Isso é inerente a qualquer obra de arte. Neste sentido as obras e os textos configuram um objecto destinado a uma dupla recepção.

ANTÓNIO PINHO VARGAS

O PIANISTA

Poucas pessoas dão conta dos códigos estabelecidos de comportamento em palco. Está tudo tão inalterável há tanto tempo que já não nos interrogamos sobre a eventual possibilidade de ser de outra maneira. Assim, os músicos rock entram a correr, os músicos de jazz com toalhas ao ombro para limpar o suor, os músicos clássicos vestidos de forma antiquada, algo bizarra, quase ridícula. Só não é ridícula no palco onde os códigos sociais de representação – é disso que se trata – aceites por uma convenção não discutida implicam o uso de tais vestes.

Os agradecimentos obedecem igualmente a um conjunto de regras que ninguém decretou, mas que toda a gente respeita: um olhar inefável para longe, uma longa respiração, uma vénia solene e, na segunda ou terceira vinda ao palco, um ligeiro abrir de mãos que, face à persistência dos aplausos torna o artista, por um breve momento, num ser que se abre. Mas também pode ser dito que alguns músicos atingem um tal grau de interacção com o instrumento, uma identificação de tal modo profunda, que aquele homem ou aquela mulher e aquele instrumento passam a ser uma e a mesma coisa. Nesses casos, quando o músico mostra as mãos, nós sabemos que estamos a ver um signo da total identidade.



PASTA E CERÂMICA
24x14cm
2004

O PESADELO DO PIANISTA

O mais interessante é o facto de este pesadelo ser, hoje em dia, absolutamente reversível. O susto do pianista, no seu sonho irrequieto, perante o teclado de um computador será pelo menos tão grande como o susto do *laptop*er se lhe aparecesse um piano ou mesmo uma bateria. Há na verdade músicos que manifestam uma total inabilidade para a tecnologia sendo incapazes de sequer enviar um email ou usar um processador de texto. É uma espécie de iliteracia electrónica dos nossos tempos. Mas o reverso da medalha contém igualmente aspectos que podem causar alguma perplexidade. Existem hoje artistas dotados de criatividade que usam exclusivamente computadores e *samplers*. Alguns deles definem o que produzem "como arte sonora" afastando desse modo a questão de saber se "aquilo" é música ou não é música, o problema hamletiano que não deixa de incomodar os bibliotecários de todos os cânones. Mas, simplificando um pouco, admito, posso assinalar alguns problemas nessa arte. Existem fundamentalmente dois tipos de usos da electrónica em geral que correspondem *grosso modo* à clássica divisão entre alta cultura e baixa cultura. A música electrónica da alta cultura tem uma angústia de contaminação em relação à cultura de massas que, nesta arte, se manifesta por um horror ao tempo. Esta música nunca tem tempo pulsado, é sempre uma paisagem sonora exasperantemente entediante, é um verdadeiro *enui chic* "de vanguarda". Assim se assegura a diferença com a ralé. Por outro lado, os *laptop*ers de rua (?) manifestam frequentemente o problema simétrico: não conseguem dominar o tempo da máquina, submetem-se ao carácter excessivamente mecânico do *click-track* e o resultado é infelizmente muitas vezes pior do que podia ser. Existe agora uma corrente intermédia que sabiamente juntou as duas estéticas opostas numa síntese pós-moderna com grande sucesso em Museus de Arte Contemporânea. Consiste em sobrepôr os dois lados mais insuportáveis da coisa: o carácter opressivo até à tortura da quadratura regular nos graves, com o pastel electrónico indecifrável por cima. O grito do reacçãoário pré-pós-moderno pode ser: "Tragam-me um piano por favor!", esquecendo momentaneamente que mesmo um piano pode ser opressivo ou indecifrável.

MADEIRA
20x26x20cm
2004



PIANO RICO

Na verdade há ricos que têm pianos em casa. Esse facto pode ser interpretado de várias maneiras. Algumas vezes será um objecto de decoração ou a secreta confissão de um desejo falhado. Pode ser igualmente um objecto de requinte espiritual destinado a ser tocado por amigos. Tanto pode ser um piano que deixou de ser um piano por falta de uso como, afinal, um piano que talvez tenha voltado a ser um instrumento de câmara. Não creio que o texano mitológico saiba tocar, mas talvez esteja a ser preconceituoso ou antiquado. Talvez os texanos ricos de hoje saibam todos tocar piano.

PASTA, CERÂMICA E MADEIRA
11x14x70cm
2004



PIANO POBRE



PASTA, CERÂMICA E MADEIRA
35x20x24cm
2004

PIANO JAZZ

Na primeira metade do século XX a situação do músico de jazz era em primeiro lugar a de um músico *entertainer*. Não é conveniente que o *entertainer* esteja com cara de poucos amigos e, por isso, o pianista negro norte-americano de jazz desse período histórico apresentava o seu melhor sorriso para a plateia eventualmente repleta de brancos norte-americanos. Os sorrisos largos de Earl Hines ou Louis Armstrong ilustram tanto um modo de representação como uma estratégia de sobrevivência.

PASTA E CERÂMICA
35x17x18cm
2004



PIANO BAR

Tocar música de fundo, tanto no bar como em cerimónias ou *cocktails*, é um trabalho comovente e triste. Tocar, não para ser ouvido, mas para cumprir a função de estar a tocar...

PASTA, CERÂMICA E MADEIRA
27x28x40cm
2004





De facto, tocar ou cantar música em conjunto é uma forma de trabalho colectivo que, quando atinge o máximo grau de interacção e de absorção pelo todo, se aproxima de uma experiência exaltante ou mística, no sentido cosmológico. Cada músico sente que está a cumprir uma função fundamental mas, ao mesmo tempo, compreende que ela só se realiza plenamente com os outros.

Mas Elías Caneti mostrou-nos, do mesmo modo, que a massa se constitui como uma entidade psicologicamente particular, preñe de perigos potenciais e amplamente manipulável para a violência.

Talvez o candelabro burguês oitocentista que existe ali como relíquia do que já passou, possa ainda servir para iluminar a nossa capacidade (já quase perdida...) de distinguir a exaltação da manipulação, e nos permita redescobrir a necessidade, não de realizar a utopia, mas de a procurar com muito maior modéstia e muito menor arrogância.

PASTA, CERÂMICA E MADEIRA
45x15x17cm
2004





MARCHA NUPCIAL

Há músicas que, em dado momento da nossa cultura europeia, se tornaram sinónimas da sua função original. Não nos interrogamos habitualmente sobre o seu carácter histórico. A função da ideologia é transformar uma coisa particular, produto do trabalho criativo humano, numa coisa "natural", despida da sua origem, como se sempre estivesse lá estado. Apetece perguntar que música é que seria tocada nos casamentos, antes de Mendelsohn ter escrito a famosa, e desgastada pelo uso, peça.

PASTA, CERÂMICA E MADEIRA
14x17x20cm



DURÃO
DE OUVIDO...

PASTA, CERÂMICA E MADEIRA
18x40x14cm
2004



A CARREGADORA DE PIANOS

Para que o piano esteja no palco é necessário que alguém o tenha transportado para lá. É portanto um trabalho manual – tal como o acto de tocar – mas não é arte, excepto naquela peça conceptual/performativa de LaMonte Young na qual tocar a peça consiste em empurrar o piano até encontrar um obstáculo. A partitura diz que se deve procurar derrubá-lo. A peça considera-se terminada quando se encontrar um obstáculo intransponível. O piano é indispensável para a arte acontecer depois – quer tocando, quer empurrando, quer até não fazendo nada como na famosa peça de Cage – mas é a sua presença que dá ao que se segue o carácter de arte pianística. Cumpre o mesmo papel que o museu representa em relação às obras que expõe. Legítima. O acto de o transportar está normalmente oculto, ou pode ser observado apenas entre a abertura de Rossini e o concerto de Beethoven que antecede o intervalo, enquanto na plateia o público conversa discretamente. A estética radical do compositor alemão Helmut Lachenmann – que pede aos músicos a árdua tarefa de produzirem todos os sons possíveis excepto, ou raramente, o som habitual – tem como fundamento filosófico a vontade de mostrar mais claramente do que é usual, que o acto de tocar um instrumento é um trabalho e, como tal, implica esforço físico.

PASTA E CERÂMICA
38x18x18cm
2004

