



Escola Superior de Tecnologia de Saúde do Porto

Instituto Politécnico do Porto

João Paulo Pedroso

# JOGOS FUNERÁRIOS

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:

Uma abordagem a partir do Universo Musical



(*Guernica*, de Pablo Picasso – 1937)

Trabalho realizado no âmbito da obtenção do título de Especialista em Sociologia

Julho de 2015

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

**Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

**ESCOLA SUPERIOR DE TECNOLOGIA DE SAÚDE DO PORTO**

**INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**

---

**João Paulo Pedroso**

(sociólogo e docente na Escola Superior de Tecnologia de Saúde do Porto)

---

**JOGOS FUNERÁRIOS**

---

**Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:**

**Uma abordagem a partir do Universo Musical**

**Trabalho submetido ao Instituto Politécnico do Porto para cumprimento dos  
requisitos necessários à obtenção do título de Especialista em Sociologia.**

**Julho de 2015**

## **AGRADECIMENTOS**

Tenho uma dívida de enorme gratidão a todos quantos contribuíram para o alargamento dos horizontes da racionalidade e do conhecimento científico em geral e muito particularmente a Carl Sagan, por ter desatado os nós da imaginação que possibilitaram a emancipação definitiva dos mortíferos mundos do além. A eles dedico, em primeiro lugar, o meu humilde trabalho.

A minha gratidão é extensível muito particularmente a todos os homens e mulheres que o acaso colocou como meus professores. O seu labor, esforço e dedicação contribuíram para o meu crescimento pessoal pelo que lhes devo mais do que posso afirmar.

Este trabalho só viu a luz do dia devido ao empenho e ao apoio dos meus familiares mais próximos. Muito especialmente, quero agradecer aos meus pais, Francisco e Maria de Lurdes, pela inesgotável fonte de suporte humano que têm sido ao longo da minha vida. Não tenho palavras capazes de expressar o muito que lhes devo. Uma palavra de especial agradecimento à minha irmã, Maria de Fátima, assim como à sua família, Hélder e João Alexandre, cujo inquestionável apoio foi fundamental para que este trabalho pudesse ver a luz do dia.

Gostaria igualmente de agradecer o apoio recebido, ao longo dos últimos sete anos, pelos meus colegas da Área Científica de Ciências Sociais e Humanas da ESTSP-IPP, em particular à Prof<sup>a</sup> Doutora Artemisa Rocha Soares, à Prof<sup>a</sup> Doutora Ana Sucena Santos, ao Dr. João Barreto, à Dra. Andreia Magalhães e à Dra. Helena Martins que, entre outros, me têm proporcionado um inesquecível ambiente de amizade e de conforto humano. Não posso deixar de destacar o restante corpo docente da ESTSP, assim como o todo o conjunto de funcionários e de colaboradores, que me têm beneficiado com um saudável ambiente social e humano que me apraz registar.

Uma palavra de particular agradecimento ao Prof<sup>o</sup> Doutor Jorge Alexandre Costa da ESE-IPP, pela amabilidade com que cedeu vários suportes de estudo na área da Sociologia da Música.

Por fim, um não menos importante agradecimento devido ao Director-adjunto da Antena 2, Dr. João Almeida, pela entusiástica receptividade com que acolheu a proposta radiofónica que culminou no programa *Jogos Funerários* que, em última instância, deu origem a este trabalho.

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

**Resumo:** O universo simbólico da morte sofreu mudanças ao longo dos séculos não se podendo dissociar as mesmas dos poderes instituídos, religiosos ou seculares, eruditos ou populares. Devido à sua capacidade de seduzir e de encantar, a Música foi (e é) um dos principais veículos do exercício do poder simbólico. Este trabalho explora, de forma não sistemática, o uso da Música como instrumento de poder simbólico, reflecte sobre a mudança de atitudes face à morte e aborda algumas questões centrais sobre a importância da morte para o ser humano, como seja o lugar da morte na história da civilização ocidental, o fascínio que a morte exerce sobre o ser humano ou ainda o uso da morte como instrumento de terror, de legitimação e de dominação.

**Palavras-Chave:** Morte, Sociologia da Morte, Sociologia da Música, Música Fúnebre, Poder Simbólico, Atitudes face à Morte, Cultura, Cultura Erudita, Cultura Popular, Cultura de Massas, Sagrado, Profano, Modernidade

**Abstract:** The symbolic universe of death suffered changes over the centuries and we can not disassociate them from the institutionalized powers, religious or secular, scholarly or popular. Due to its ability to seduce and charm, Music was (and it is) one of the main vehicles for the exercise of symbolic power. This paper explores, in a non-systematic way, the use of Music as an instrument of symbolic power, reflects on the changing attitudes towards death and discusses some key issues about the importance of death to humans, such as the place of death in the history of the Western civilization, the fascination that death has on humans or the use of death as an instrument of terror, legitimation and domination.

**Key Words:** Death, Sociology of Death, Sociology of Music, Funeral Music, Symbolic Power, Attitudes towards Death, Culture, High Culture, Popular Culture, Mass Culture, Sacred, Secular, Modernity

**Jogos Funerários**  
Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<b>Índice</b>	<b>1</b>
1. Introdução	2
2. Questões, dilemas e problemas da Sociologia da Música	9
3. A Morte no Teatro da Vida: Perspectivas Históricas, Antropológicas e Sociológicas	16
4. Abordagens ao Tema da Morte providenciadas pela Produção Musicológica Ocidental	29
5. Questões Metodológicas	47
6. <i>Jogos Funerários</i> : um projecto radiofónico no espaço <i>Caleidoscópio</i> da Antena 2	50
6.1 A Morte na Origem da Humanidade	56
6.2 A Morte Domesticada	62
6.3 A Morte Interdita	67
6.4 Celebrações e Representações da Morte	72
6.5 Lamentações e Evocações Fúnebres	76
6.6 Pobres Mortes, Ricas Mortes	81
6.7 Comédias Macabras	89
6.8 Visões Apocalípticas	95
6.9 O Inferno são os Outros	101
6.10 A Morte de Deus	107
6.11 A Morte do Herói	115
6.12 Penúltimos Suspiros	121
6.13 La Comedia è finita	126
7. Conclusões	134
8. Bibliografia (Nuclear e Complementar) e Outras Fontes Documentais	139
9. Anexos	142

## Jogos Funerários

### Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente: Uma abordagem a partir do Universo Musical

“A morte é natural na natureza. Mas nós somos o que nega a natureza.” (Jorge de Sena)

“Vivemos numa sociedade que, em grande parte, marcha ‘ao compasso da verdade’ - ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm, por este motivo, poderes específicos. A produção de discursos ‘verdadeiros’ (e que, além disso, mudam incessantemente) é um dos problemas fundamentais do Ocidente. A história da ‘verdade’ - do poder próprio dos discursos aceites como verdadeiros - está totalmente por ser feita.” (Michel Foucault)

“O culto dos antepassados deve ser uma ideia atraente para quem está prestes a tornar-se antepassado.” (Steven Pinker, *How the Mind Works*)

## 1. Introdução <sup>1</sup>

Dos diversos momentos significativos do ciclo de vida, a morte é, porventura, o mais relevante deles, já que confronta o ser humano, individual e colectivamente, com profundos questionamentos e dúvidas existenciais, sentimentos avassaladores e emoções íntimas, intensas e profundas, para além de o confrontar com a necessidade de encontrar um equilíbrio entre perpetuação e renovação, entre tradição e inovação, entre moderação e superação. A morte ocupa um lugar especial em todas as culturas, povos e sociedades. Reflecte aspectos profundos do sentir, do pensar e do agir das diferentes culturas, possui representações sagradas e profanas e envolve motivações e interesses sociais, políticos e económicos.

Morrer é, acima de tudo, um evento biológico, que caracteriza todas as espécies animais e vegetais. E todas, sem excepção, lutam contra a morte recorrendo a profusas e complexas estratégias que visam assegurar algum tipo de imortalidade, normalmente através da perpetuação da identidade genética, transmitida às gerações seguintes. Para o *Homo Sapiens Sapiens*, no entanto, a luta contra a morte seguiu estratégias distintas, ao ponto da dimensão biológica perder relevância em detrimento de uma dimensão cultural absolutamente inaudita na História da Evolução das Espécies. Enfrentámos a morte com uma dimensão imaterial crescentemente complexa e profunda, rodeando-a de representações sociais e simbólicas, associando-a a crenças e a valores e integrando-a em rituais e cerimoniais.

A espécie humana é apenas uma das muitas que se organizam socialmente. E não é, sequer,

---

<sup>1</sup> O presente trabalho não foi escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

a única que lamenta os seus mortos. Partilhamos, com outros mamíferos, a capacidade de lamentar a perda daqueles que nos são mais próximos. No entanto, ao contrário das restantes espécies, incluindo as espécies superiores socialmente organizadas, a nossa foi a única que teceu elaborados sistemas simbólicos, destinados a enfrentar o momento mais duro do ciclo da vida: a morte. Através da dimensão cultural, a Humanidade emancipou-se da morte e procurou alcançar uma forma de imortalidade capaz de transcender a mera perpetuação genética.

O tratamento específico que a humanidade concede à morte, emancipou a nossa espécie da Natureza. No entanto, essa aproximação à morte, única em todo o reino animal, está longe de ser uniforme ou de se caracterizar pela homogeneidade. As permanências, as regularidades e os padrões identificáveis não escondem uma diversidade de atitudes, sempre tão cara ao olho e à sensibilidade Antropológicas: de cerimónias antropófagas (ainda presentes em algumas sociedades tribais), onde se comem amigos ou familiares defuntos como um acto de respeito ou como forma de absorver a sabedoria ou a coragem dos mesmos (rituais de grande simbolismo espiritual para esses povos), à cremação e à libertação na natureza das cinzas do falecido, nas sociedades modernas, como forma ritualizada de retorno, de reingresso e de fusão simbólica da matéria orgânica com o Universo, passando pelas mais variadas manifestações religiosas ou profanas e intelectuais ou artísticas, encontramos todo um caleidoscópio de atitudes e de formas de encarar a morte.

Para além da dimensão cultural, que agora mesmo destacámos, não podemos esquecer-nos do carácter social que a morte tem na nossa espécie. Nunca é demais destacar a importância do *facto social* enquanto instrumento condicionador da acção humana. Para além de uma dimensão cultural, não podemos olhar para a morte sem esquecer a *natureza* social das relações humanas: do exercício do poder (físico, político, militar, económico, social, simbólico...) ao teatro das convenções sociais, das lógicas de estratificação social e dos seus mecanismos de reprodução às consequências dos processos de mudança social ou à influência dos *mass media*, o olhar sociológico torna-se imprescindível para uma compreensão da fenomenologia da morte.

Qualquer que seja o caminho a percorrer, para compreender esta relação única que a humanidade estabeleceu com a morte, terá de se obter o contributo fundamental dessa *outra sociologia* chamada História: mais do que em qualquer outra disciplina científica, é nas poeiras e nas cinzas da História que podemos encontrar os traços evolutivos da Morte

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

na civilização ocidental, conforme se vislumbra no título deste trabalho.

Abordagens académicas distintas, centradas no indivíduo, nas perspectivas psychologizantes, ou nas angústias, sentimentos e emoções de cada um perante a morte, são igualmente legítimas, embora não sejam valorizadas no âmbito desta obra. E, apesar da já destacada importância das disciplinas da Antropologia Social e Cultural, da Sociologia e da História, deve-se ter em conta a valorização que aqui é dada ao facto macrossociológico, em detrimento de leituras microssociológicas, também elas fundadas, embora menos apetecíveis no contexto desta abordagem à fenomenologia da morte.

Esclarecidos que foram os campos de suporte deste trabalho, importa saber como circunscrevê-lo, tendo em conta as múltiplas abordagens possíveis. Proceder ao mapeamento das atitudes face à morte é uma ambição hercúlea, tendo em conta a enorme diversidade de quadros culturais passíveis de estudo, desde os nossos longínquos antepassados da Idade da Pedra, às manifestações de uma qualquer comunidade pós-moderna. Como e onde focar o olhar clínico é, portanto, a questão fundamental a enfrentar de seguida.

A produção intelectual e artística é um dos principais recursos usados pelo ser humano como forma de lidar com a morte: através da produção literária e artística, grupos, comunidades, povos e sociedades ergueram monumentos imateriais destinados a complementar a função fúnebre de outros monumentos materiais. Esta dimensão imaterial já se encontrava presente nas antigas religiões politeístas, onde a morte tinha um patrono divino capaz de seduzir o imaginário humano. E, no que se refere às *triumfantes* religiões monoteístas, o carácter centrípeto da morte é mais do que evidente. Ao longo da História, povos, sociedades, religiões e civilizações ergueram impressionantes obras de arte funerária, sendo impossível discernir em que medida as mesmas tinham a função de exorcizar temores ou de propiciar terrores.

Dos diferentes campos da produção artística, a Música tem sido um dos mais propícios à elaboração de obras sobre a morte: por um lado, destaca-se a produção musical no contexto de um cristianismo hegemónico na civilização ocidental (onde a morte e a *ressurreição* de Cristo assumem uma centralidade absolutas); por outro, o legado profano da civilização greco-romana não é menos significativo no que se refere às questões da morte (tendo-se reflectido de forma evidente na Literatura, na Poesia, na Escultura, na Pintura, na Arquitectura e, por arrasto, na Música).

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Na História da Música Erudita, a morte encontra-se presente em várias dimensões, sendo visível na esfera religiosa mas com manifestações profanas não menos relevantes. Em certa medida, podemos dizer que a produção de obras musicais, inspiradas na Morte, constitui um dos acervos emocionalmente mais tocantes e intelectualmente mais estimulantes. Através da expressão, da celebração e da representação da morte (de personagens mitológicas, religiosas, políticas, artísticas ou heróicas), os compositores criaram obras de elevado interesse cultural, artístico e intelectual que merecem ser destacadas, exploradas, divulgadas e esclarecidas. Embora uma parte significativa do acervo musical possua um cariz religioso (Ofício dos Defuntos, Missa de Réquiem, Ofício das Trevas, *Stabat Mater*, Oratórios, etc.), não podemos esquecer o registo não menos relevante de carácter profano (marchas fúnebres, elegias, lamentos, etc.).

Perguntar-se-á a razão pela qual se envereda especificamente pelo campo da Música, em detrimento de outros domínios artísticos, tão relevantes ou significativos como a Poesia, a Literatura, a Pintura ou a Arquitectura. Não querendo, de forma alguma, desmerecer cada um desses campos da produção artística/intelectual, gostaria de salientar o facto de a Música poder incorporar cada uma delas. Há uma *arquitectura* musical que, não se assemelhando à Arquitectura, não deixa de reflectir o mesmo desejo de monumentalidade; em que medida a eloquência de uma missa de réquiem ou de uma marcha fúnebre não exercem, sobre o ouvinte, um efeito de espanto, subjugação, humildade e maravilhamento em tudo semelhante ao exercido pela grandiosa monumentalidade de um mausoléu ou de um panteão? De igual forma, há forma, cor, luz e sombra na Música, tal como na Pintura; e esse é, porventura, um dos mais fortes recursos estilísticos da *arte que toca*<sup>2</sup>. É igualmente impossível não destacar o facto da História da Música ter incorporado a literatura e a poesia nas suas obras (oratórios sacros e profanos, *lieder*, óperas, etc.), pelo que se pode argumentar a favor da tese de que, na Música, se encontram presentes dimensões artísticas mais abrangentes. No entanto, para se entender o caminho adoptado na realização desta obra, dever-se-ão ter em conta alguns aspectos da trajectória do autor...

Como mero diletante e amador, realizou entre 1986 e 2000, o programa radiofónico “*Cadência Perfeita*”, no *Rádio Clube da Covilhã*, com emissões semanais de duas horas, programa esse centrado na história e no repertório musical erudito. Na sequência do bicentenário da morte de Mozart, comemorado no ano de 1991, e do documentário da

---

<sup>2</sup> A *Antena 2* usa o lema publicitário “*Antena 2 – a arte que toca*”. Toca, porque a música é tocada (executada), mas também porque toca o coração do ouvinte, ou seja, porque emociona.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

autoria da jornalista Diana Andringa e realizado por Teresa Olga, intitulado “*Aristides de Sousa Mendes – o Cônsul Injustiçado*”, João Paulo Pedroso decidiu propor ao compositor Luís Cipriano a realização de uma Missa de Réquiem à memória do referido cônsul, proposta que foi acolhida favoravelmente, tendo a referida obra sido estreada no dia 20 de Outubro de 1998, dia da Cidade da Covilhã. Mais tarde, já depois de ter deixado a realização do programa “*Cadência Perfeita*”, foi com alguma naturalidade que surgiu a ideia de um programa radiofónico centrado exclusivamente na música erudita de carácter fúnebre ou relacionada com as questões da morte. Essa ideia ficou vários anos sem ver a luz do dia, tendo em conta que o autor desta obra a guardou para si, sem vislumbrar possibilidades de a concretizar. No início de 2011, no entanto, contacta a Direcção de Programas da *Antena 2*, a quem apresenta a ideia, com o intuito de a mesma ser levada a cabo pelos profissionais e musicólogos da referida estação pública nacional. A proposta foi acolhida de forma francamente positiva por parte da Direcção de Programas da *Antena 2*, tendo o seu Director Adjunto, João Almeida, descartado a possibilidade do programa contar com outra realização que não a do seu mentor.

Assim nasceu o projecto *Jogos Funerários*, programa radiofónico a ser integrado no espaço *Caleidoscópico* da grelha de programas da *Antena 2*, espaço esse destinado a acolher projectos radiofónicos externos, passíveis de serem integrados na missão e nos objectivos da referida estação radiofónica. Inicialmente previsto para o 1º ou 2º trimestres de 2012, acabou por ser antecipado, tendo tido 13 emissões de uma hora, no horário das 10:00 às 11:00 de todos os domingos de Outubro, Novembro de Dezembro de 2011.

A origem do título (deste trabalho, assim como o do programa radiofónico) encontra-se nas actividades lúdicas e nas competições desportivas levadas a cabo na antiguidade (Suméria, Grécia, Roma, etc.) para homenagear e honrar um defunto, jogos esses que, segundo alguns autores, poderão ter estado na origem dos Jogos Olímpicos. Tenha-se em conta o facto de a música possuir uma mais que evidente vertente lúdica, razão pela qual o título *Jogos Funerários* adquire um significado especial no âmbito deste trabalho. De notar, igualmente, que o título é idêntico ao da última obra que integra a trilogia que Mary Renault dedicou ao primeiro grande governante ocidental com inclinações cosmopolitas, Alexandre – o grande.

No entanto, *Jogos Funerários* tem, no âmbito deste trabalho, um sentido mais lato, abarcando todos os aspectos simbólicos, comportamentais e sociais inventados pelo ser humano como forma de lidar com a morte. São jogos que se jogam na maior de todas as

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

arenas: o teatro social onde apenas os distraídos, os ingénuos ou os ignorantes se podem sentir tranquilos perante a aparência de naturalidade de que se reveste o universo social e simbólico que nos cerca. São jogos onde, parafraseando Foucault, se joga o poder de produzir e de fazer circular discursos que funcionam como verdade ou, como diria Bourdieu, se joga a luta para impor enunciados performativos que visam produzir exactamente aquilo que enunciam, enquanto sistemas simbólicos que exercem um poder estruturante devido à sua natureza estruturada.

O programa radiofónico não foi concebido como um produto academicamente denso. Certamente influenciado pela formação académica do autor, assim como pelo seu diletantismo, o programa visou abordar o tema da morte através de um olhar académico informado, mas não pesado, nas áreas da História, da Antropologia e da Sociologia, deixando algum espaço para questionamentos pessoais sobre a morte. O objectivo do programa *Jogos Funerários* centrava-se na divulgação de obras musicais sobre a morte, complementadas com textos capazes de situar o ouvinte nos contextos históricos em que as mesmas foram produzidas, assim como nas diferenciadas atitudes de cada época face à morte. Mais do que um produto dotado de densidade e de profundidade, o programa *Jogos Funerários* foi concebido como um projecto caleidoscópico, abordando a morte numa vertente multifacetada e plural, contemplando espaços de divulgação científica e de questionamento filosófico, pontuadas por algum diletantismo e eclectismo.

O autor não teve a intenção de criar um trabalho sistemático sobre a morte. Encontrando-se limitado a 13 emissões de uma hora cada, escolheu uma via coerente com o *caleidoscópico* espaço radiofónico onde o mesmo seria integrado. Essa solução pode ser hoje objecto de crítica mas devem ter-se em conta as inúmeras possibilidades de abordagem ao tema. Qualquer que fosse a abordagem escolhida, a solução final seria sempre subjectiva, limitada e parcial, pois significativamente vastas seriam as possibilidades de focagem.

O trabalho que agora se apresenta, é devedor do programa radiofónico a que nos referimos, razão pela qual, uma vez mais, se sustenta a abordagem ao tema da morte a partir do universo musical.

Duas notas antes de finalizar: as citações dos textos em língua estrangeira, indicados nas fontes bibliográficas sem qualquer referência quanto à tradução, foram objecto de tradução por parte do autor deste trabalho; as citações inclusas nos textos do programa encontram-se referenciadas em notas de pé de página, assim como algumas citações menos relevantes,

### **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

no corpo do trabalho.

Finalmente, importa esclarecer em que medida o autor deu largas à sua perspectiva pessoal: o leitor/ouvinte atento não deixará de notar o comprometimento com o mundo *des-encantado* anunciado por Weber, sentirá certamente a presença do cáustico marxista e notará a herança clínica de Bourdieu. Esta aproximação à fenomenologia da morte não é isenta de um olhar axiologicamente comprometido. Assumem-se posições cosmopolitas, pacifistas, cépticas, ateístas e sociologicamente críticas face a determinados *institutos*, em especial na esfera religiosa; o olhar não se detém na aparência do *que é*, adoptando uma visão comprometida, intervencionista, crítica e analítica, que permite vislumbrar o que *deve ser*... Nas suas tumbas, alguns sociólogos rejubilam; outros, pelo contrário, protestam veementemente!

## Jogos Funerários

### Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente: Uma abordagem a partir do Universo Musical

«A dominação económica é acompanhada quase inevitavelmente de uma dominação simbólica.» (Pierre Bourdieu)

«O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.» (Pierre Bourdieu)

«Os sistemas ideológicos (...), sendo instrumentos de dominação estruturantes (...), reproduzem sob forma irreconhecível, (...) a estrutura do campo das classes sociais.» (Pierre Bourdieu)

## 2. Questões, dilemas e problemas da Sociologia da Música

Não sendo a Sociologia da Música o elemento centrípeto e aglutinador deste trabalho, entendemos não avançar sem aflorar superficialmente alguns dos aspectos fundamentais desta área científica. Destapar o véu não oferece uma visão aprofundada mas, neste contexto, afigura-se-nos como correcta, ajustada e necessária, de forma a enquadrar alguns dos temas, dos questionamentos e das perspectivas abordadas e introduzidas nas edições do programa radiofónico *Jogos Funerários*.

Um dos principais desafios da Sociologia da Música diz respeito à resistência da música à Sociologia: produtores e consumidores dirão que os seus interesses musicais são meramente comerciais ou estéticos, económicos ou ideológicos, encontrando-se diluídos em práticas culturais e sociais genuínas onde a Sociologia não deve exercer o seu trabalho de desconstrução; mas, mais do que estes, são os músicos – autores e compositores, intérpretes e professores – que tendem a resistir com particular veemência à possibilidade de verem o fruto do seu trabalho sujeito a um escrutínio sociológico, como se esse trabalho (a música composta, produzida, interpretada e ensinada) fosse algo mais do que o resultado de um genuíno e criativo empenho num labor intelectual e artístico que transcendesse o génio individual.<sup>3</sup> A suspeição do universo musical em relação ao labor da Sociologia tende a ser mais veemente num contexto onde o trabalho do músico é exaltado, atribuindo-se-lhe um estatuto de génio criador cujo produto criativo não pode ter uma motivação, uma origem ou uma inspiração que o transcenda enquanto indivíduo dotado de um *carisma*. Ora, segundo Bourdieu, esta *ideologia carismática* é a base que suporta a crença no valor intrínseco do mercado artístico.

---

<sup>3</sup> “*Romantic discourse asserts that music comes from within and is a direct product of the psyche of the creator.*” (Jason Toynbee)

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Para Bourdieu, a fundação de uma ciência rigorosa sobre a arte impõe a necessidade de uma ruptura maior do que uma mera reinversão metodológica, pois é fundamental ultrapassar os extraordinários obstáculos, objectivos e subjectivos, criados pela devoção cultural e que impedem a objectivação científica. Para isso, impõe-se a necessidade de contradizer as mais básicas representações sobre o universo cultural, reconvertendo formas de pensar e de viver a vida intelectual, desmontando os mecanismos que tornam invisível o económico no campo da produção cultural, cuja clientela se encontra convertida e submetida às lógicas de um capital simbólico que visa a acumulação. (Vargas, 2011, pp. 42-53) E a garantia dessa acumulação de capital simbólico suporta-se na *violência simbólica*.

“A violência simbólica é definida por Bourdieu como «todo o poder de impor significações e de as impor como legítimas, dissimulando as relações de força que são o fundamento da sua força.» (...) Este poder de impor significações, de produzir crenças e legitimidade, sendo oculto, dissimulado, invisível, acaba por se concretizar sem ser percebido como tal. (...) Para Bourdieu, os dominados colaboram, sem o saber e sem o querer, na sua própria dominação, e esse facto diz respeito ao próprio fundamento das sociedades e aos mecanismos pelos quais se produzem as crenças (...).” (Vargas, 2011, p. 37)

“Segundo P. Bourdieu, não existe sujeito, actor ou indivíduo consciente e calculista, mas acções sociais cujo sentido escapa, pelo menos em parte, àquele que as põe em prática. As acções sociais não remetem nem para «estruturas» nem para uma vontade consciente, mas relevam de um «sentido prático» interiorizado pelos agentes, uma espécie de bússola social. Este sentido prático está «incorporado», e é constituído por «disposições», do mesmo modo que alguém diz que tem «isso no sangue» ou «é dotado». É portanto «porque os agentes não sabem completamente o que fazem que o que eles fazem tem mais sentido do que eles imaginam.» (Étienne, Bloess, Noreck & Roux, 2008, p. 40)

No seu esforço por desenredar os nós da produção e da reprodução simbólica, Bourdieu reutiliza noções da Economia, revestindo-as de uma leitura mais abrangente, de forma a desconstruir e a reinterpretar as relações sociais. As noções de mercado, de investimento, de capital e de concorrência são por ele apropriadas, aplicando-as à cultura, aos gostos e às crenças, isto é, “ao domínio das actividades que «não têm preço». A noção de «mercado» aplicada às crenças e aos valores traz uma nova perspectiva. P. Bourdieu fala assim de «mercado dos bens simbólicos», referindo as crenças, ou «mercado dos bens culturais», a propósito dos gostos, querendo com isso sublinhar consequências económicas e de poder

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

nesses domínios, assim como os efeitos de dominação.” (Étienne, Bloess, Noreck & Roux, 2008, p. 41)

“Trata-se também de alargar a noção de dominação. A noção de «capital cultural» torna-se, nesta perspectiva, determinante. Ela acrescenta à dominação económica, sob a forma da detenção e da reprodução de um capital económico, a dominação cultural que obedece às mesmas «leis»: as da reprodução e da acumulação. (...) P. Bourdieu introduz então a noção de «capital simbólico» para designar a faculdade de fazer reconhecer pelos outros agentes o valor desta propriedade do mesmo modo como antes «se inclinavam perante Luís XIV». O capital simbólico é o que faz com que os agentes concordem num reconhecimento, respeito, ou legitimidade dos detentores das diferentes formas de capitais.” (Étienne, Bloess, Noreck & Roux, 2008, p. 41)

É natural que o universo da Música resista à Sociologia e não aprecie tornar-se objecto de uma ciência que desconstrói, desmistifica e derruba. Uma vez mais nas palavras de Bourdieu, “... essa resistência verifica-se porque a sociologia «descobre o arbitrário e o contingente onde gostamos de ver necessidade ou natureza, [...] descobre necessidade, constrangimentos sociais onde gostaríamos de ver escolha e livre vontade» (...).” (Vargas, 2011, p. 41)

De facto, o discurso Romântico considera a criação como o resultado de um processo místico e os criadores como um grupo de indivíduos geniais, ignorando por completo a natureza profundamente social da autoria. Becker recorda como as novas obras de arte emergem de uma interacção entre artistas, colegas de trabalho e audiências, interacção essa que quando é intensivamente repetida pode solidificar-se em convenções que organizam quer a forma como o artista trabalha, quer a forma como a audiência responde a esse mesmo trabalho. E, no entanto, o artista pode muito bem não ter consciência dessas convenções pelo que, segundo Becker, o acto criativo envolve um reduzido agenciamento individual acompanhado de uma elevada, regular e complexa interacção social. (Toynbee, 2003, p. 104)

Eis, pois, um dos primeiros desafios da Sociologia da Música: o de saber que o seu objecto de estudo (ou melhor, os diversos agentes que actuam no campo da Música – autores, produtores, reprodutores, consumidores) tende a resistir-lhe, reclamando uma autenticidade, uma criatividade, uma independência e uma liberdade presentes nos enunciados e nas narrativas que mais não são do que formas de dissimular interesses,

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

campos e forças que se confrontam num território bem mais abrangente do que o espaço da Cultura pois esta demarca as fronteiras entre grupos sociais, através da inclusão e da exclusão de indivíduos, visando uma reprodução geracional das divisões sociais.

Não será por acaso, portanto, que muitos trabalhos de Sociologia da Música se têm centrado no papel que a música desempenha nas relações sociais de poder, procurando discernir em que medida a obra musical reflecte os interesses e as lutas de classe. Segundo Gramsci, os grupos ou classes dominantes tendem a alcançar uma posição de hegemonia recorrendo a meios que lhes permitem exercer uma liderança moral e intelectual. Essa hegemonia é alcançada através da persuasão, pelo que a circulação das obras de arte constitui uma forma de atingir esse objectivo. A coerção só é necessária nos casos ou nas circunstâncias em que a hegemonia não seja alcançada pela via da sedução, do engano ou da dissimulação presentes nos recursos morais e intelectuais disponibilizados, veiculados e disseminados pelos grupos dominantes. Por sua vez, Adorno chama a atenção para a passividade das massas, para os processos de padronização dos gostos ou ainda para as estratégias manipuladoras das indústrias culturais, insistindo que a música é experienciada pelas pessoas como uma ideologia, levando-as a perceberem a realidade social de forma confusa. Adorno considera que a música possui um conteúdo verdadeiro, distinto do papel ideológico desempenhado pela música, pelo que a função social da música pode divergir do significado social que encarna. Segundo este autor, estaríamos, portanto, perante uma falsa consciência resultante das manipulações da indústria cultural. (Scott, 2000, pp. 115-116)

O trabalho do sociólogo centra-se na necessidade de desconstruir os mais diversos aspectos dissimulados ou invisíveis que se encontram presentes nas obras musicais, assim como nas relações sociais existentes entre produtores, criadores, reprodutores e consumidores, dando especial relevo às relações de poder e às legitimações das desigualdades, como sejam as ideologias patriarcais, etnocêntricas ou classistas, pelo que um outro desafio se coloca em cima da mesa: o sociólogo que toma a Música como objecto de estudo tem de ultrapassar os ajustamentos tácticos da própria academia com a finalidade de mascarar atitudes e análises conservadoras com acomodações mínimas. Ultrapassar as concepções elitistas e populistas da arte é, também, uma desafio acrescido que se coloca ao sociólogo, muito particularmente quando os discursos hegemónicos pretendem que o particular seja entendido como universal. Se entendermos a cultura como a esfera da produção de sentido, dos discursos simbólicos colectivos, das redes de significado e dos processos de

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

significação através da qual os seres humanos interpretam as suas actividades, os seus comportamentos, as suas instituições e as suas crenças, teremos de admitir que a diversidade cultural é a lei fundamental. E, se não existe um espaço de significado e de representação universal, restam apenas espaços de significado e de representação que aspiram à universalidade, recorrendo a todos os meios para se impor como tal.

Posicionamentos etnocêntricos do passado conduziram a análises sociológicas focadas no universo ocidental, partindo de uma visão musicológica que tomava a música erudita de raiz europeia como objecto de privilegiado de estudo. Estas abordagens silenciaram a música não europeia e em particular a música étnica. Os primeiros passos para uma visão mais alargada são dados pela Etnomusicologia, incorporando tradições musicais anteriormente preteridas. O sociólogo não pode, portanto, cair na armadilha tantas vezes repetida de que a música será mais perfeita quão maior for a dependência desta de uma origem académica suportada no método e na notação. A ideia de música pura ou de música absoluta (música destituída de palavra e de significado, alegadamente escrita com total autonomia face ao seu contexto de produção, execução e recepção) foi, e continua a ser, um instrumento de negação da música enquanto resultado de circunstâncias sociais, políticas, económicas e culturais. Para esta perspectiva, a música pura não é mais do que um conjunto de símbolos gráficos sem qualquer significado adicional – *a música é apenas música*. Trata-se, obviamente, de um discurso que se compraz no seu auto-escrutínio, na sua auto-complacência e sobretudo na sua auto-legitimação. A incorporação, como objectos de estudo, quer da música popular de raiz europeia quer a música étnica de raiz extra-europeia, vieram redefinir os espaços e os territórios de representação da música enquanto instrumento de afirmação social. O confronto entre as legitimações presentes na música erudita e as aspirações presentes noutras esferas e domínios musicais, abriu um impressionante espaço de análise sociológica que não deve ser menorizado.

Não podemos esquecer também o poder de sedução que a música exerce sobre o ouvinte, pelo que esta tem sido usada como um meio capaz de atrair, de converter ou de submeter pelo que esta exerce uma discreta mas eficaz função de dominação. Exemplo disso mesmo, os missionários jesuítas que, encarregues de converter os nativos de outras culturas, frequentemente encontraram na música a mais eficaz das armas. (Bohlman, 2003, p. 47)

De igual forma, a Sociologia da Música não pode ficar indiferente ao facto da formação do Estado-Nação se ter socorrido do folclore como instrumento de afirmação e de legitimação ao serviço de uma mitologia e de uma história nacionais ou mesmo raciais. Estamos na

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

presença de um uso consciente da música como objecto de propaganda que visa uma manipulação consciente das massas e que, portanto, se encontra imbuída de evidentes motivações de dominação. (Bohlman, 2003, pp. 48-52)

“The twentieth century witnessed unprecedented levels of human destruction and death, and music, too, was present in unprecedented ways at moments of massive violence and death. Music, too, was a participant in the cultural work of persecution and genocide. Eschatological meaning has been long recognized in musical practices, particularly those accompanying religion and ritual. As the end of the twentieth century and the beginning of a new millennium approached, eschatological meaning itself intensified, and with it music was implicated in the imminent end of history. The eschatological power of music results from both its cultural and musical sides. The former is evident in the overt use of music to mark moments of death; for example, in the concentration camps of the Holocaust. The latter resides in the temporal phenomena that shape the ontologies of music, in other words, the power of music to calibrate and shape – as well negate – time. (...) The question remains, nonetheless, just where does the cultural work of history end and that of eschatology begin? (...) The Holocaust in which World War II was grounded is the most immediate site to pose and answer the question. The very horror of the Holocaust is amplified by the recognition that music was, in fact, omnipresent. Music mobilized the fascism and racism of the Nazis. And music afforded the victims thereof, for example, Jews and Roma in concentration camps, a last chance to express their cultural and religious identities in new ways.” (Bohlmann, 2003, p.53)

Este desejo de afirmação e de legitimação quer por parte de Estados-Nação, quer por parte de regimes totalitários, não foi distinto, na sua essência, da afirmação, noutras tempos, das Igrejas Cristãs. Todas estas instituições, políticas ou religiosas, usaram a música como veículo destinado a gerar uma identidade e autenticidade programáticas, isto é, a impor um propósito hegemónico. Esta procura desesperada pela legitimação traduziu-se na necessidade de classificar o produto musical como autêntico, objectivo, essencial(ista) e totalizador, classificação essa cuja *grande* narrativa teria de esperar pela segunda metade do século XX para enfrentar uma crítica dura e inapelável. Wegman (2003, pp. 136-145) expõe magistralmente essa atracção pelo essencialismo, ao estabelecer uma interessante analogia com a lenda de Narciso: tal como ele, também nós nos deixámos enamorar pela imagem reflectida na superfície das águas da fonte da História e desejámos profundamente que essa imagem fosse real, objectiva, autónoma e autêntica para descobrirmos mais tarde que a mesma mais não era do que um reflexo de interesses, motivações, desejos, aspirações, crenças e valores que pouco ou nada tinham de autónomo em relação à nossa visão histórica. Amámos o passado, na sua aparente autenticidade e objectividade mas, em boa verdade, fomos enganados.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Em boa verdade, a crítica às concepções autónomas da música foram mais do que exploradas sendo acusadas de servirem propósitos reificantes e atrofiantes, burgueses e hegemónicos e até patriarcais e sexistas. (Clarke, 2003, p. 159)

Um outro problema sociologicamente relevante tem a ver com o vínculo existente entre rituais e sentimentos onde, neste caso, a música desempenha um papel fundamental pela sua capacidade de provocar, modelar e orientar emoções colectivas através da criação de uma sensação de *communitas* ou de um transe colectivo. (Finnegan, 2003, pp. 181-189) Nos rituais, políticos ou religiosos, a música tem o condão de exacerbar sentimentos colectivos, de conduzir a audiência a um estado de delírio e de êxtase, onde o indivíduo se dilui e o colectivo se funde. Estamos, portanto, perante um poder detido pela música que poucos desejam discutir: o poder de manipular, de encantar e de seduzir; e de tal forma assim é que este poder da música, à semelhança da formulação de Bourdieu para o conceito de *poder simbólico*, é exercido com a cumplicidade quer dos que não querem saber que a ele se encontram submetidos, quer com a cumplicidade daqueles que o exercem.

O papel do intelectual, cientista ou artista, político ou poeta, homem de culto ou homem do culto, é o de enunciar o ser, pois, “(...) ao dizer as coisas com autoridade (...), subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas, “naturais”. (Bourdieu, 1989: 113-114) Desta forma, e ainda segundo o mesmo autor, “(...) os intelectuais desempenham um papel determinante no trabalho simbólico que é necessário para contrariar as forças tendentes à unificação do mercado dos bens culturais e simbólicos e os efeitos de desconhecimento por elas imposto aos defensores das línguas e das culturas locais (...)”. (Bourdieu, 1989: 130)

Estamos, portanto, na presença de um mercado de produção, de reprodução e de consumo de música que se desenrola tanto no plano económico, quanto no simbólico. Neste mercado, as transacções obedecem a interesses, estratégias e propósitos, pelo que só podemos concluir pela existência de uma função ideológica presente no campo da música. Função que será analiticamente tão mais relevante quão mais cegos nos desejarmos manter perante ela, seja essa cegueira consciente ou inconsciente.

Embora os dilemas e os questionamentos presentes no campo da Sociologia da Música sejam bem mais alargados e profundos do que os aqui identificados, julgamos ter salientado os de maior relevância no âmbito deste trabalho.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

“The problem of death is the extreme, irreversible effect it has on our life and the difficulty we have – again in *prospect* – accepting this effect. (...) Only for a creature advanced enough on the evolutionary scale to have developed a split between ‘mind’ and ‘body’ does death become a problem, in fact the central problem of life. Only to such a creature, capable of projecting itself beyond both its spatial and temporal confines – its physical embodiment and its present moment – only to such a hybrid can death, in both senses of the word, ‘occur’. The prospect of death haunts our life because it forces us to question the very nature and value of that life.” (Lawrence Shaffer)

“De morte natural nunca ninguém morreu.” (Jorge de Sena)

### 3. A Morte no Teatro da Vida: Perspectivas Históricas, Antropológicas e Sociológicas

No que diz respeito à produção das ciências sociais, a morte só foi resgatada dos domínios da Biologia e da Medicina, na segunda metade do século XX. Durante milénios, a morte foi matéria privilegiada da esfera religiosa. A produção intelectual e filosófica debruçou-se recorrentemente sobre o tema da morte mas, antes da modernidade, os discursos encontravam-se claramente diluídos num caldo mitológico e transcendental. As revoluções da modernidade, nos planos axiológico, demográfico, político, económico, cultural e social, propiciaram uma mudança radical de atitudes face à morte. Actualmente, o cidadão do mundo ocidental tem, em média, uma esperança de vida equivalente a duas vezes à do homem pré-moderno e pelo menos três vezes à do homem do neolítico. A redução significativa das taxas de mortalidade, o aumento contínuo da esperança de vida e a melhoria das condições de vida afastaram a morte do quotidiano das pessoas. Na modernidade tardia, a morte está presente mas já não é omnipresente.

Aos poucos, as atitudes face à morte mudaram. Mudaram, porque se assistiu a uma revolução nas atitudes face à vida, revolução essa que se assume como causa, produto e consequência da revolução operada no campo da produção científica. As Ciências Modernas retiraram o discurso da vida (e, por inerência, o da morte), da esfera religiosa. Não eliminaram esse discurso mas destituíram-no da relevância que anteriormente detinha: fornecendo, por um lado, novas explicações para a origem da vida e da humanidade (evolucionismo) e, por outro, toda uma parafernália de produtos, de tecnologias e de soluções capazes de prolongar a vida e de afastar a morte do dia-a-dia. A Ciência retirou à religião o monopólio do poder simbólico sobre a vida e o olho positivista considerou a vida e a morte matérias da esfera da Biologia. As ciências da vida apropriaram-se da Vida, mas

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

as ciências sociais não se apropriaram da Morte. O estertor da transcendência traduziu-se numa relativa indiferença, por parte das ciências sociais, face às questões da morte: a Antropologia estudava as questões da morte mas fazia-o no âmbito dos estudos holísticos das sociedades tradicionais, enquanto a Sociologia, ocupada que estava com as sociedades modernas e as suas radicais mudanças, mantinha um distanciamento evidente, realizando aproximações às questões da morte quando se dedicava ao estudo das religiões.

Até que, em meados do século XX, as ciências sociais começam a dar conta de um fenómeno evidente: as atitudes face à morte estavam a mudar radicalmente. “Desde há cerca de trinta anos, [escreve Ariès em meados dos anos 70], estamos a assistir a uma revolução brutal das ideias e dos sentimentos tradicionais; tão brutal, que não deixou de impressionar os observadores sociais. É, na realidade, um fenómeno absolutamente inaudito. A morte, outrora tão presente, de tal modo era familiar, vai desvanecer-se e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objecto de um interdito.” (2010, p. 61)

A constatação desta radical mudança de atitudes encontra-se na origem de uma inovadora vaga de estudos sobre a morte: autores como Geoffrey Gorer, Philippe Ariès, Edgar Morin e Norbert Elias, entre outros, dão passos no sentido de colocar a Morte no campo dos estudos sociais e, hoje, é possível vislumbrar um aumento da produção científica em torno dessa matéria. Em Portugal, por exemplo, e só nos últimos anos, encontramos publicações sobre a morte, de índole diversificada, da autoria de Maria Filomena Mónica, Walter Osswald, Abílio Oliveira, Constança Paúl, Barros de Oliveira, Anselmo Borges, Teixeira da Cunha, João Carlos Macedo, entre outros. Para Ariès, “a morte volta a ser algo de que se fala” (2010, p. 71) e o interesse de autores académicos é um reflexo disso mesmo. Porquê, então, esta necessidade de falar da morte?

Para Barros-Oliveira & Neto (2004, p. 355), “A maior parte do comportamento humano pode ser interpretado em função da morte, embora não exclusivamente: o desejo de ter filhos para se prolongar na espécie, o medo de doenças que traz consigo o fantasma da morte, o fenómeno religioso como desejo de transcendência, etc. A morte tem a ver com o consciente e também com o inconsciente. Não se trata apenas de um facto biológico mas profundamente humano. A aceitação da morte constitui certamente um dos maiores sinais de maturidade humana. Daí a necessidade duma educação sobre a morte, duma *ars moriendi*, porque a morte, paradoxalmente, pode ensinar a viver.”

Uma resposta alternativa é-nos dada por Osswald: “Os paleontólogos apontam o culto dos

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

mortos como indício da hominização. O Homem é o único animal que enterra ou queima os indivíduos da sua espécie que morreram e lhes presta homenagem ou culto e, mais importante ainda, é o único que sabe que há-de morrer.” (2013, p. 11)<sup>4</sup> Esta relação única, que a humanidade estabeleceu com a morte, tornou-se obsessiva, passando a mesma a ser vista como uma *entidade* simultaneamente *autocrática* e *democrática* – “uma entidade implacável e invencível que subjuga e aniquila tanto o velho alquebrado como a jovem enfeitada de sorrisos e flores, o guerreiro na sua armadura como o lavrador que agarra a rabiça do arado”. (Osswald, 2013, p. 12)<sup>5</sup>

Mas, por muito que a morte seja biologicamente certa para o indivíduo, ela é, acima de tudo, um acontecimento social e culturalmente relevante. É, numa dimensão colectiva, que a morte ganha significado. Osswald salienta a dimensão colectiva da morte regressando a Fernando Pessoa: “desde ontem a cidade mudou por ter morrido o Alves da Tabacaria (...) Aqui ganha total relevo o entendimento do morrer como acontecimento não meramente individual ou restrito, mas de significado e impacto familiar e social.” (2013, p. 21) É impossível dissociar a morte da dimensão social e cultural. De facto, “as representações sociais da morte fundamentam-se no saber, na ideologia, na religião, no poder, na cultura e em todos os acontecimentos e factos abarcados no desenvolvimento pessoal”. (Oliveira, 1999, p. 88) Como é que tudo isto começou?

### Ritos funerários: Origens, padrões e funções

Para onde quer que deitemos o olhar no espaço e no tempo, encontramos práticas, rituais e padrões comportamentais, de carácter simbólico, centrados na morte dos membros integrantes de uma sociedade. A Antropologia tem analisado as funções dos ritos funerários colocando o funeral ao nível dos rituais de passagem, isto é, como uma transição de um estatuto social para outro pois, se é verdade que os propósitos ostensivos dos ritos funerários se dirigem ao falecido, são os sobreviventes que recebem os seus impactos. Os enlutados podem, através desses rituais, superar a instabilidade social decorrente da disrupção provocada pela morte do indivíduo. Devido à sua natureza socialmente disfuncional, a morte é entendida, nesta perspectiva, como se se tratasse de um desvio à norma, tendo os rituais funerários a missão de repor a ordem *natural* da esfera social, isto

---

<sup>4</sup> Ouvir, a este propósito, a primeira emissão do programa radiofónico *Jogos Funerários*.

<sup>5</sup> Pelo menos a primeira e a sétima emissões do *Jogos Funerários* fazem menção ao carácter democrático ou igualitário da morte.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

é, de restaurar o equilíbrio, o ritmo e a estabilidade das relações sociais. No entanto, as leituras não têm sido consensuais: para Malinowski, os rituais funerários visam o alívio da ansiedade, enquanto Radcliffe-Brown sugere precisamente o oposto. Não existe, no entanto, contradição entre as duas perspectivas, já que ambas podem operar em simultâneo: os ritos fúnebres permitem o reagrupamento dos enlutados num grupo estável, coeso e funcional enquanto, em simultâneo, geram desejáveis estados de ansiedade social em torno da relevância e da seriedade da morte para o grupo. (Lessa, 1989, p. 759)

Por outro lado, a Antropologia destaca igualmente o papel dos ritos funerários na expressão de ricos, coloridos e fortes impulsos estéticos do ser humano: através da música, do canto, da dança, dos trajes, da ornamentação e até da mitologia, estes rituais exercem uma poderosa função simbólica. (Lessa, 1989, p. 759)

As práticas relativas aos procedimentos e aos costumes dos rituais fúnebres podem variar de forma muito significativa no mesmo território. Essa diversidade decorre, normalmente, do estatuto social do falecido; as categorias sociais que mais facilmente influenciam a alteridade nos ritos funerários são: a idade, o sexo, o estado civil, o grupo de parentesco, a filiação, a classe social, a riqueza, a posição política e a ocupação. (Lessa, 1989, pp. 759-760)

A origem destes remotos comportamentos aponta para a Idade do Gelo, embora se encontrem indícios de canibalismo ritualizado no *Sinanthropus pekinensis*, há cerca de meio milhão de anos. Práticas semelhantes são igualmente reportadas no Neandertal, há cerca de 70,000 anos. (Lessa, 1989, 760; Donnelly & Diehl, 2008, pp.20-22)

“Não temos qualquer razão para imaginar que qualquer animal, além dos seres humanos, compreende que também ele vai um dia morrer. Apercebemo-nos inevitavelmente de que esse era o destino que nos esperava à medida que fomos adquirindo autoconsciência e melhores capacidades de raciocínio, e quando começámos a generalizar ao ver os companheiros do grupo a morrer. Quase todos os grupos humanos observados e arqueologicamente certificados demonstram a sua compreensão do significado da morte ao não descartarem simplesmente os seus mortos, mas dando-lhes de alguma forma um enterro, procedendo à sua cremação, enfaixamento, mumificação, cozinhando-os ou outras soluções.” (Diamond, 2013, pp. 473-474)

Também é no Neandertal que encontramos as primeiras provas de uma atitude de reverência, cuidado e atenção para com os mortos: a disposição dos corpos e a presença de

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

ferramentas, de utensílios e de comida nas sepulturas são indícios claros de solicitude destinada a garantir o *conforto* do defunto. No entanto, será o *Homo Sapiens* (Cro-Magnon) a promover os primeiros esforços estruturados para manter uma existência para além da vida terrena, com diferentes sinais de tratamento dos mortos que se estendem pelo Neolítico. O surgimento de uma economia baseada na produção alimentar, em detrimento de uma outra baseada na caça e na recolocção, irá propiciar importantes mudanças estruturais nas sociedades humanas. No vale do Nilo, os enterramentos em sepulturas ou em cavernas começam a ser progressivamente substituídos por tumbas de tamanho crescente. Surgem os primeiros grandes monumentos mortuários: primeiro as mastabas e, mais tarde, pirâmides colossais. Em ambos os casos, erguidos segundo a crença de que os mortos neles viviam. (Lessa, 1989, pp. 760-761)

A crença de que o corpo do defunto deve ser preservado, com a finalidade de poder continuar a existência após a morte tinha, para os egípcios, uma importância primordial e é aí que se encontra a origem do enterramento dos mortos na tradição judaico-cristã.

Aos poucos, desenvolvem-se as mais diversificadas crenças (mágicas, supersticiosas e religiosas) em torno da morte e dos defuntos: em algumas sociedades europeias, por exemplo, logo após o moribundo ter falecido, param-se os relógios da casa, viram-se os espelhos contra a parede, esvaziam-se os recipientes com água, abrem-se portas e janelas ou retira-se uma telha do telhado. A origem destas e de outras práticas parece ser tão diversificada que não é possível discernir a emergência das mesmas com segurança. (Lessa, 1989, p. 761)

Ao longo de milénios, as práticas diversificam-se e complexificam-se numa trama de normas que englobam convenções rigorosas:

- Disposições pré-funerárias antes do falecimento (o testamento ou o ritual católico da extrema-unção são exemplos próximos);
- Tratamento a dar ao corpo entre o momento do falecimento e o funeral (lavagem, embalsamamento, restauro, ornamentação, cosmética e vestuário do defunto são algumas tanatopraxias mais comuns adoptadas ao longo da história);
- Manifestações colectivas de pesar (lamentos, choro, dor, louvor, incredulidade e até mesmo actos desesperados e selváticos, entre outros);
- Vigília dos mortos (é provável que esta prática, comum em muitas sociedades, tenha surgido na sequência de episódios de falsas mortes e do medo de ser

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

enterrado vivo);

- Inumação (normalmente, através do sepultamento ou do enterramento, e, por vezes, em locais desconhecidos, devido ao medo de actos de feitiçaria e para evitar a profanação do cadáver ou o roubo de riquezas; o local da inumação pode variar em função de categorias sociais, como a idade, o estatuto social, a religião professada ou a classe social);

- Libertação do defunto nos rios ou mares (prática comum em determinados povos, como na Índia ou na Micronésia, pode ser uma forma simples de se desfazer do corpo dos falecidos cujo estatuto social era reduzido, mas pode estar associado a manifestações simbólicas relacionadas com a crença de que a água é uma barreira para os mortos);

- Cremação (ritual antigo amplamente usado; surgiu durante o neolítico e foi a prática mais comum durante a Idade do Bronze, até ser fortemente condenada pelo cristianismo emergente; tem sido uma forma padronizada de tratar o corpo dos defuntos na Índia e na Indonésia, para além de ter sido usada por outros povos; a cremação impôs-se, no século XX, em várias sociedades ocidentais, apesar da forte oposição da Igreja Católica ao longo de várias décadas); a cremação pode explicar-se por razões várias, como seja o desejo de povos nómadas de não deixarem os corpos dos defuntos para trás, medo de que os mortos regressem ao mundo dos vivos, desejo de libertação da alma do defunto, protecção contra animais selvagens ou espíritos malignos, fornecimento de calor e de conforto no além, etc.;

- Rituais antropófagos (já anteriormente referidos, constituem hoje em dia uma prática presente apenas em algumas sociedades tribais; os rituais fúnebres que incorporam o canibalismo inserem-se em lógicas espirituais fortemente enraizadas, segundo as quais se estabelece uma forte relação entre os vivos e os mortos, através de uma comunhão destinada a fortalecer os laços sociais e a transferir para os sobreviventes qualidades dos mortos como a sabedoria ou a coragem);

- Exumação (não é incomum e parece ser uma prática bastante antiga; nos tempos actuais, é aplicada mais frequentemente a pessoas de estatuto elevado);

- Eliminação do corpo do defunto (aplicado nos casos em que o falecido incorreu numa reduzida estima social – crianças, plebeus, escravos, criminosos, suicidas, loucos, hereges, vítimas de violência ou de doenças, etc. – pelo que a sociedade

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

podia desfazer-se dos corpos sem cerimónias ou rituais especiais). (Lessa, 1989, pp. 762-763; Donnelly & Diehl, 2008, pp.25-42)

As desigualdades sociais durante a vida terrena acabam, portanto, por assumir marcas diferenciadas no momento da morte. Essas desigualdades surgiram com a invenção da agricultura e nunca mais deixaram de se aprofundar à medida que se aprofundavam os mecanismos de extorsão e de expropriação económica, razão pela qual o momento da morte não podia deixar de assumir aspectos simbólicos capazes de assinalar e sobretudo de legitimar as desigualdades sociais.

“As sociedades de pequena escala depositam muito menos ênfase na rejeição do mundo, na salvação e na vida depois da morte do que as recentes sociedades de larga escala, mais complexas. Há pelo menos três justificações para isso. Em primeiro lugar, a estratificação social e a desigualdade têm aumentado, desde as igualitárias sociedades de pequena escala até às sociedades complexas e grandes com os seus reis, nobres, elite, ricos e membros de clãs de posição elevada num grande contraste com a massa de camponeses e trabalhadores pobres. Se todos à nossa volta estiverem a sofrer tanto como nós, nesse caso não existe injustiça que precise de ser explicada e nenhum bom exemplo de vida a que se aspira. Contudo, ver que algumas pessoas têm vidas muito mais confortáveis e que nos podem dominar exige muita explicação e consolo, que a religião oferece.

Uma segunda razão que explica por que motivo as sociedades grandes e complexas enfatizam mais o consolo e a vida depois da morte do que as sociedades de pequena escala é os indícios arqueológicos e etnográficos mostrarem que a vida realmente começou a ficar mais difícil quando os caçadores-recolectores se tornaram agricultores e se reuniram em sociedades maiores. Com a transição para a agricultura, o número médio de horas de trabalho diário aumentou, a nutrição deteriorou-se, as doenças infecciosas e o desgaste do organismo aumentaram e a esperança de vida diminuiu. As condições deterioraram-se ainda mais com os proletários urbanos durante a Revolução Industrial, à medida que os dias de trabalho se alongaram e a higiene, saúde e prazeres diminuíram. Por fim, (...) as complexas sociedades populosas têm mais códigos morais formalizados, uma ênfase mais rígida quanto ao bem e ao mal e conseqüentemente maiores problemas de teodiceia: por que motivo, se nós nos comportamos de forma virtuosa e obedecemos às leis, os infractores e o resto do mundo se safam quando nos fazem mal?” (Diamond, 2013, pp. 476-477)

Vários povos incluíram profissionais no momento de lamentar a perda: essas pessoas, conhecidas entre nós como carpideiras (normalmente são mulheres), são pagas pelo espectáculo de dor e de sofrimento que expressam e quão maior for o espectáculo, mais elevado é o pagamento. Gregos e romanos já usavam estes profissionais e, ao longo da história, muitos outros povos o fizeram: entre outros, chineses, etíopes, galeses, irlandeses, corsos e judeus orientais, para além dos aborígenes da Austrália ou de índios das planícies norte americanas. Interessa destacar, no contexto deste trabalho, que o luto expresso nestes

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

lamentos, profissionais ou não, é frequentemente acompanhado por canções e danças que, não raras vezes, atingem uma elevada qualidade musical e poética. (Lessa, 1989, p. 761)<sup>6</sup>

Com grandes exceções, todas as sociedades incorporaram demonstrações formais de luto após o funeral. Os enlutados são, normalmente, os familiares e os amigos mais próximos mas, em certos casos, podem abranger toda a comunidade. E, nos casos do falecimento de um chefe tribal ou de um presidente, o luto pode estender-se a toda a sociedade. O período de luto muda de sociedade para sociedade e está igualmente relacionado com o estatuto do falecido e com os laços de parentesco que tinha com os sobreviventes, sendo regulado pelos costumes sociais. O luto pode ser muito diversificado e incluir aspectos como a recusa de ingerir alimentos, de usar ornamentos, de praticar actividades sexuais ou de ter qualquer tipo de diversão. São aceitáveis nos enlutados, períodos de falta de cuidado consigo próprios e, em certos povos, chegam a praticar-se cortes e mutilações. Em todo o caso, estas e outras práticas de luto visam, acima de tudo, distinguir socialmente o enlutado dos restantes membros da comunidade, protegendo estes daqueles que estiveram em contacto com os mortos, prática em tudo semelhante à da ostracização dos doentes. (Lessa, 1989, p. 764)

Para melhor entendermos o percurso das atitudes face à morte no ocidente, temos de percorrer cerca de um milénio e meio. A tarefa de elencar essas atitudes foi magistralmente executada por Ariès. Porque seria exaustivo fazer o relato desse percurso e não desejamos incorrer no erro da *reiterada duplicação* de conteúdos, já que uma boa parte deles são abordados no programa radiofónico *Jogos Funerários*, julgamos preferível apresentar aqui um quadro-síntese que nos permita vislumbrar o horizonte das mudanças de atitude observadas por Ariès e por outros mestres que o secundaram. Incorrendo no erro da simplificação, podemos identificar quatro grandes tipos de atitudes face à morte...

O quadro apresentado de seguida não é mais do que um esforço de síntese que não substitui uma leitura mais atenta e pormenorizada das fontes mencionadas. Para além das fontes citadas, chamamos a vossa especial atenção para uma outra obra de Ariès, publicada em dois volumes em Portugal (1988 e 2000), intitulada *O Homem perante a Morte*.

---

<sup>6</sup> Para uma apreciação sobre a qualidade da produção musical de raiz popular, recomendamos vivamente a audição das seguintes peças musicais, nas emissões do programa *Jogos Funerários* a seguir indicadas:

- 1ª Emissão - Canto popular búlgaro e "Homo fugit velut umbra";
- 2ª Emissão - Stabat mater (canto popular da Sardenha) e "Adoramus Te" (Acantus);
- 6ª Emissão - Suda sangue (tradicional corso), Lamento di Ghjesu e Lu povero 'Ntonuccio (tarantela).

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

### Alteridade das Atitudes face à Morte na Civilização Ocidental ao longo da Era Cristã

<b>A Morte Domesticada (anterior ao século XI)</b>	<p>A morte encontra-se universalmente presente. Faz parte do quotidiano dos indivíduos, pois as taxas de mortalidade são elevadas. A convivência com a morte é assídua e esta é encarada com naturalidade e sem dramatismos.</p> <p>A morte é objecto de um respeito universal: todos a respeitam e ninguém morre sem o saber antecipadamente, exceptuando nos casos de morte súbita (acidentes, doenças, guerras). Receia-se a <i>má morte</i>, isto é, a morte repentina, a morte não preparada, não antecipada. Não há pressa no morrer mas, quando a morte se aproxima, esta é aguardada com serenidade. Faz-se um esforço para resolver os assuntos mundanos antes de a hora chegar e transforma-se o momento da morte numa cerimónia pública, aberta aos familiares, aos amigos e à comunidade, incluindo as crianças (estas estarão presentes nas representações do quarto do moribundo até ao século XVII).</p> <p>O ritual da morte é cumprido sem exageros. Impera a simplicidade e evitam-se os exageros emocionais. A morte cristã passa pela realização de uma cerimónia presidida pelo moribundo, seguindo uma ordem estipulada: recordação dos feitos da sua vida e lamento pela perda das pessoas amadas, seguido de um pedido de perdão aos assistentes; depois, devia esquecer as coisas mundanas e voltar-se para Deus, rezando em voz alta, confessando as faltas e pedindo a salvação da alma; o padre oficiava, então, o único acto eclesiástico da toda esta cerimónia religiosa, absolvendo o moribundo; finalmente, este aguardava em paz o momento final.</p> <p>A morte domesticada é uma morte familiar, assídua, natural, enfrentada sem temor e despojada de dramatismos.</p>
<b>A Morte de si próprio (do século XI a ~1550)</b>	<p>A partir do séc. XI, registam-se subtis variações: a morte começa a ser progressivamente carregada de dramatismo. Enquanto as atitudes anteriores presumiam a salvação de todos os cristãos, surge agora uma visão escatológica menos colectiva e o homem da Baixa Idade Média começa a ter razões para se preocupar com o seu destino.</p> <p>Essa mudança transparece nas representações da escatologia cristã: anteriormente, não se fazia menção ao dia do Juízo Final. Não havendo julgamento nem condenação, o homem podia encarar a morte em paz; pelo contrário, a Baixa Idade Média começa a representar o fim dos tempos com um julgamento que separará os justos dos injustos. Começa a pesagem das almas e, com ela, surgem os temores pessoais, pois os actos da vida de cada um são escritos no <i>liber vitae</i>. Tudo é anotado, para posterior pesagem das boas e das más acções. A anterior promessa de salvação universal, dirigida a todos os cristãos, é substituída por uma escatologia cada vez mais aterradora aos olhos do indivíduo: a salvação já não estava garantida e tudo dependia do arbítrio divino. A representação da morte confronta o moribundo com a tentação das coisas mundanas ou com o arrependimento: a escolha do moribundo, no momento da morte, dita a sua salvação ou condenação.</p> <p>Surgem as representações macabras da morte: como múmia, cadáver semidecomposto ou esqueleto.</p>
<b>A Morte do outro (de ~1550 ao século XIX)</b>	<p>O período Barroco caracteriza-se pela teatralização crescente da morte. A morte passa a ser exaltada e dramatizada com pompa e circunstância, chegando-se a encenar previamente o espectáculo funerário. Em simultâneo, as preocupações deixam de estar centradas em si próprio e passam a focar a pessoa amada. Aos poucos, a morte ganha um carácter romântico e retórico, culminando em atitudes de profunda morbidez e de luto quase permanente no Romantismo oitocentista: não se deseja a morte mas sente-se uma admiração e uma atracção mórbida por ela.</p> <p>A partir do século XVI, a morte é associada ao erótico-macabro, reflectindo uma atitude benevolente com a dor. Mantêm-se as representações do leito da morte mas o cenário ganha uma dimensão patética: os circundantes emocionam-se, choram e gesticulam, numa evidente atitude de intolerância perante a separação iminente.</p> <p>Neste período, o luto tem uma dupla finalidade: impunha à família do defunto a obrigatoriedade de exibir um desgosto que nem sempre era sentido e dava suporte ao sobrevivente efectivamente desgostoso contra a exacerbação da sua dor. No entanto, o século XIX irá acentuar o exagero do luto, como reflexo de um sentimento de receio pela morte da pessoa amada, sentimento que se irá traduzir num fenómeno religioso inovador: o culto dos túmulos e dos cemitérios, estranho à milenar sensibilidade cristã. Se, na Idade Média, os corpos eram <i>abandonados</i> à Igreja e, no Renascimento se começam a localizar as sepulturas, o Romantismo oitocentista irá exacerbar a peregrinação aos cemitérios: a recordação tumular parece conferir uma aura de imortalidade. A eloquência dos cemitérios passa a ser uma das maiores expressões do patriotismo.</p>
<b>A Morte Interditada (Século XX)</b>	<p>Algures entre as grandes guerras, assiste-se a uma mudança brutal nas atitudes perante a morte. Essa revolução, que se alargou dos EUA para outros países industrializados, traduziu-se numa inversão de tabus: quanto mais o sexo se torna permissivo, mais a morte se torna interdita. Alarga-se a intolerância face à morte do outro e evita-se ao máximo comunicar-lhe a aproximação do momento final. Ninguém se quer responsabilizar por uma notícia tão cruel. A interdição é visível na maior ocultação possível da morte junto de familiares, amigos e vizinhos, como forma de evitar sentimentos dolorosos, atitudes doentias e espectáculos desagradáveis. A morte torna-se hedionda.</p> <p>O local da morte muda e o hospital substitui a casa do moribundo, facto que muito deve aos avanços da Medicina. O último suspiro é exalado num ambiente frio e asséptico, longe de familiares e amigos: a morte torna-se solitária. Os médicos passam a ser os <i>senhores da morte</i> e são eles que controlam as circunstâncias em que esta ocorre. As cerimónias fúnebres passam a ser conduzidas por profissionais e as formalidades são tão discretas quanto possível. Em público, evitam-se manifestações de dor e de sofrimento, consideradas mórbidas e repugnantes; o luto é reduzido, discreto e solitário. O sofrimento mantém-se mas não é aceitável exibi-lo. As crianças, por sua vez, são afastadas o mais possível das coisas da morte. Observa-se um contraste entre a cerimónia fúnebre familiar e a cerimónia fúnebre de Estado: exige-se sobriedade à família mas o Estado reveste os seus funerais de uma pompa e de uma circunstância acrescidas. A interdição é, portanto, parcial e marcada por uma subjectividade simbólica.</p> <p>A cremação impõe-se como prática funerária. A morte torna-se objecto de comércio e de lucro.</p>

**Fontes:** Ariès (2010, pp. 19-75); Oliveira (1999, pp. 31-78); Osswald (2013, pp. 11-22); Lessa (1989, 759-765)

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Um aspecto até agora não referido, no que diz respeito à natureza patética das atitudes face à morte que se desenvolveram com a modernidade, parece estar relacionado com um outro marco do ciclo da vida: o casamento. Até à modernidade, o casamento era marcado por interesses e laços sociais e económicos, com um espaço muito reduzido para a escolha ou para o amor entre os membros do casal. O casamento por amor é uma invenção da modernidade e, a título de exemplo, em França, só na década de 1930 o número de casamentos por amor ultrapassou o número de casamentos acordados. Desta forma, as atitudes face à morte, carregadas de um *pathos* cada vez mais evidente, não podem separar-se de uma crescente formalização de laços matrimoniais baseados no amor.<sup>7</sup>

O século XX caracteriza-se pela dessacralização e pela desritualização progressiva da morte, em particular nos EUA e noutras sociedades de forte pendor industrial, urbano e secular. Nos rituais funerários, a figura religiosa perde a sua anterior centralidade em detrimento do médico e do empresário funerário, em especial nas comunidades protestantes, onde o mestre-de-cerimónias tem um cariz secular e prescinde quase por completo de simbologias religiosas para exercer a sua autoridade. Até os advogados começam a invadir o espaço anteriormente reservado aos membros do clero. É o agente funerário que agora substitui a família na preparação do corpo do defunto, tudo fazendo com a finalidade de reduzir o sofrimento dos familiares. Desenvolve-se toda uma panóplia de ofertas destinadas ao mercado dos mortos: embalsamamento, cosmética e até consultor de moda. É ele que prepara o cenário da cerimónia e organiza todos os aspectos logísticos do mesmo, chegando ao ponto de incluir o transporte, a música, os vocalistas ou a capela, se necessário for. Este processo de desritualização foi tão intenso nos EUA que as gerações mais jovens não conhecem as antigas práticas a não ser pelos relatos dos idosos. O costume de vigiar o defunto desaparece gradualmente e o corpo fica na funerária e não em casa. O recurso crescente à cremação contribui também para reduzir a ritualização da morte. Os sinais externos de luto desaparecem quase por completo, as condolências são breves, as manifestações públicas de dor são vistas como excessivas, desnecessárias e incomodativas e o tempo de luto é reduzido. (Lessa, 1989, pp. 764-765)<sup>8</sup>

Mas, antes de tudo isto se dar, ocorrem mudanças significativas no próprio acto da morte. Agora, morre-se no hospital, na companhia dos profissionais de saúde e num ambiente

---

<sup>7</sup> Para um aprofundamento das questões relacionadas com a alteridade no casamento ocidental, veja-se Araújo (2002).

<sup>8</sup> Sobre estes e outros aspectos relacionados com as atitudes mais recentes face à morte, aconselhamos a audição da 3ª emissão do programa *Jogos Funerários*.

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

asséptico. Neste cenário, o moribundo não tem uma morte rodeada dos seus familiares ou amigos. Pelo contrário, frequentemente o último suspiro é exalado no ambiente socialmente frio e isolado de uma enfermaria, de um quarto de um hospital ou de um lar da terceira idade.

Ainda no que diz respeito às atitudes face à morte, impõe-se um apontamento final sobre a sociedade portuguesa que, pela sua natureza periférica tem tendência a evidenciar tardiamente determinadas mudanças, quando estas já são claras em sociedades centrais. Isso também é evidente no que respeita às questões da morte, onde os procedimentos funerários ainda são pautados e regidos por lógicas tradicionais. As sociedades do norte da Europa já incorporaram determinadas práticas funerárias, como seja o caso da cremação dos restos mortais do falecido enquanto, em Portugal, só na última década semelhante prática começou a aumentar significativamente, ainda que o fenómeno se encontre circunscrito às grandes áreas metropolitanas. Davies (2009, p. 85) é taxativo ao afirmar que “os líderes católicos encaravam a cremação como uma expressão de secularização e de uma atitude anticristã.” Práticas inovadoras de tanatopraxia, como seja a de recuperar, maquilhar e apresentar o cadáver do falecido, procurando melhorar o aspecto do mesmo e dar-lhe uma aparência próxima da imagem que tinha quando vivo, são frequentes em muitas sociedades ocidentais mas estão longe de se afirmar na sociedade portuguesa. Por outro lado, o negócio das agências funerárias caracteriza-se pela natureza familiar das unidades empresariais, pelo que são, na sua esmagadora maioria, micro empresas onde imperam práticas rudimentares no que se refere à gestão do negócio e onde é impossível discernir a fronteira entre o papel do escriturário e o papel do motorista do carro fúnebre. Neste campo, o sector funerário carece de alguma inovação, nomeadamente no que diz respeito à possibilidade de garantir uma oferta orientada para as necessidades específicas do falecido ou da sua família, como seja a realização de cerimónias com um carácter mais individualista.

Em Portugal, a cerimónia fúnebre não foge ao padrão e são raras as circunstâncias em que a despedida final evidencia algum carácter distintivo, como foi o caso das cerimónias funerárias de José Saramago. O traço distintivo da individualidade encontra-se, por enquanto, ausente do mercado funerário nacional. Aquele que falece em Portugal, raramente tem oportunidade de contar com uma cerimónia particular, onde a sua vida, a sua trajectória, os seus gostos, os seus interesses e as suas vontades, enfim, onde a sua identidade específica e única seja evocada, recordada e homenageada, exceptuando casos

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

de membros das elites. Em Portugal, os mortos despedem-se deste mundo com um carimbo que, se não é o mesmo, é demasiado semelhante aos demais. Esta fenomenologia pode explicar-se, em parte, pela influência determinante que a Igreja Católica ainda exerce sobre a sociedade portuguesa: normalmente avessa a inovações, e menos quando estas podem chocar com uma parte do seu *negócio* particular, podemos afirmar que, em Portugal, a derradeira despedida é um quase monopólio da Igreja Católica, razão pela qual não se observam cerimónias fúnebres particularmente distintivas. São raras, aliás, as missas de defuntos em que a Igreja Católica empreste um carácter singular. Normalmente, essa singularidade é assinalada no âmbito da celebração religiosa e é circunscrita a membros proeminentes das hierarquias clericais ou a membros das elites sociais, políticas, económicas e culturais.

O peso da Igreja Católica na sociedade portuguesa pode ser igualmente uma das razões pelas quais esta ainda mal começou a debater questões como o direito à morte ou a eutanásia que, noutras sociedades, têm décadas de discussão, tendo algumas adoptado práticas inovadoras e contrárias às visões mais conservadoras (ou mais prudentes, diriam os conservadores) presentes na nossa sociedade.

### **Da violência da morte à violência simbólica da morte**

Até ao momento, abordámos a morte numa perspectiva analítica centrada na alteridade das atitudes humanas ao longo dos séculos. No entanto, para além dessa leitura, importa observar os impactos da utilização da morte como instrumento de coerção, de dominação ou de terror.<sup>9</sup> A humanidade deu variadas utilizações à morte: dos ritualizados sacrifícios humanos em cerimónias religiosas às cerimónias públicas de execução da pena capital, do suicídio superiormente imposto (pelo Estado, pelo imperador, por códigos de honra...) à condenação à fogueira dos hereges, do circense espectáculo de luta até à morte de gladiadores à guerra massificada, industrializada e genocida.

Enquanto espécie, apropriámo-nos da morte e fizemos dela um instrumento de dominação e de terror. Estamos, portanto, perante uma dimensão distinta da que tem sido abordada. No entanto, não estamos na presença de um objecto distinto. Se a música é o objecto privilegiado da nossa análise sobre a morte, agora é a própria morte (ou antes, o uso que o

---

<sup>9</sup> Na capa deste trabalho, faz-se referência ao uso da morte como instrumento de dominação e de terror, através da reprodução de uma das mais emblemáticas obras de Pablo Picasso.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

ser humano dá à morte) que nos serve de objecto de análise. E, neste caso, não estamos na presença de algo que requeira um discurso sociologicamente distinto. Tal como sucede com a música, a morte é usada como um mecanismo de violência que, para além da sua dimensão física, suporta uma forte dimensão simbólica: através da morte, os poderes instituídos (políticos, religiosos, económicos, ideológicos) podem fazer uso de um fortíssimo instrumento coercivo. Em nome do chefe tribal ou do imperador, do Estado ou da religião, da nação ou da civilização, há sempre um discurso emanado do poder capaz de legitimar o uso perverso e definitivo sobre a vida humana. Matar o Outro, tem sido um *desporto* de incalculável magnitude ao qual a humanidade se tem entregado com denodado prazer, delírio, devoção e dedicação. Consideramo-nos a mais racional de todas as espécies e, no entanto, temos dado um uso perverso à morte, promovendo a aniquilação arbitrária de centenas de milhões de seres humanos. Os mais variados discursos têm suportado essas práticas: razões bairristas, étnicas, regionalistas, nacionalistas, confessionais, políticas...

Poucos instrumentos de coerção serão tão fortes como esta capacidade de institucionalizar a morte do Outro. A autoridade capaz de exercer semelhante poder autoproclama-se detentora de uma posição quase divina: o direito de dispor da vida alheia e de condenar à morte é um instrumento ideológico capaz de submeter as consciências com rara acuidade.

Podemos, ainda, distinguir diferentes tipos de morte: física, mental, espiritual e social. A morte física é assinalada pela cessação das funções vitais do organismo. A morte mental diz respeito à insanidade ou à perda de lucidez por parte do indivíduo; este, apesar de estar biologicamente vivo, perdeu a razão e fica incapacitado de gerir a sua vida de forma autónoma. O terceiro tipo de morte, a morte espiritual, diz respeito aos indivíduos cujas crenças religiosas os levam a considerar que cometeram uma infracção tão grave que a sua alma está eternamente condenada aos olhos de Deus. Por fim, a morte social diz respeito às situações radicais de exclusão/segregação, que levam a comunidade a estabelecer um corte definitivo com um indivíduo; neste caso, estamos a falar de algo semelhante aos antigos processos de ostracização, em que um membro da comunidade é expulso da mesma ou é submetido a fortes condicionamentos de exclusão social; nas nossas sociedades modernas, convivemos com diferentes tipos e graus de pessoas em situação de morte social: encarcerados, delinquentes e criminosos, vagabundos e marginais, profissionais do sexo e homossexuais, seropositivos, loucos, pobres, idosos e desempregados, etc..<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> O programa Nº 9, intitulado *O Inferno são os Outros*, é dedicado a algumas destas formas de morte social.

## Jogos Funerários

### Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente: Uma abordagem a partir do Universo Musical

“Tive a prova esta noite de que, quando a música é perfeita, deixa o coração exactamente na mesma condição que é produzida pela presença do ser amado; o que equivale a dizer que a música dá a mais intensa felicidade que se pode ter neste mundo.” (Stendhal – 1822)

“For an ideology differs from a simple opinion in that it claims to possess either the key to history, or the solution for all the ‘riddles of the universe’, or the intimate knowledge of the hidden universal laws which are supposed to rule nature and man.” (Michel Wiewiorka)

#### 4. Abordagens ao tema da Morte providenciadas pela Produção Musicológica Ocidental

“Um oficiante gago e prosaico, [diz-nos Dennett], uma liturgia aborrecida, um coro fraco, a congregação a esquecer-se quando deve pôr-se de pé e o que dizer e fazer – um espectáculo assim irregular pode afastar até mesmo os fiéis mais bem intencionados. As ocasiões celebradas mais artisticamente podem levar a congregação a um estado de êxtase sublime. Um bom professor de teoria musical pode decompor uma sinfonia de Mozart ou uma cantata de Bach e demonstrar o modo como operam as várias características do plano para alcançarem a sua «magia», mas algumas pessoas preferem não aprofundar estas questões, pela mesma razão por que não gostam que lhes expliquem os truques de magia que vêem num palco: para eles, a explicação diminui o «encantamento». (2008, p. 133)

Davies, por seu lado, assegura que “a música ajuda a vencer a morte pela sua capacidade de promover a transcendência (...). A música activa o cérebro e possui o condão de incutir no ouvinte a sensação de ser transportado «para fora deste mundo» e entrar num estado de intemporalidade. Se isto é verdade (...) ela passa a ter um poder ainda maior quando aliada à fé na eternidade. (2009, p. 145)

A Arte tem o poder de subjugar, de enfeitiçar, de seduzir e de encantar. É, por isso, um poderoso instrumento de dominação e de propaganda. Não é de estranhar, portanto, que a submissão à morte natural tenha sido substituída por uma submissão à arte. E poucas artes podem reclamar para si o domínio quase perfeito da *arte* de encantar, de seduzir e de subjugar como a Música. A Música é uma espécie de tecnologia, terrivelmente sedutora, capaz de apaziguar o ouvinte e de lhe proporcionar uma experiência de índole mística. Ora, “a investigação sociológica parece indicar que as experiências místicas (...) desempenham um papel essencial em certos contextos, dando autoridade social ao místico, ou a um grupo cujos interesses ele representa. (Fales, 2010, p. 169) Neste capítulo, procuraremos explorar

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

alguns domínios da Sociologia da Música, de forma a perceber em que medida a música fúnebre contribuiu, ao longo da pré-modernidade e da modernidade, para o exercício de funções de *domesticação* do ser humano.

Uma visão mais imediata/superficial sobre a abordagem da morte a partir do universo da Música (com especial destaque para a de raiz erudita), levaria muitas pessoas a reduzir o assunto à esfera da música sacra. Essa estereotipada associação é aceitável, se entendermos que, para muitos, a morte ainda é um domínio monopolizado (ou quase) pela esfera da religiosidade. No entanto, tal abordagem, ainda que legítima, é analiticamente redutora e pouco produtiva, se quisermos debater as radicais mudanças propiciadas pela modernidade, razão pela qual consideramos válido e desejável o confronto entre a música sacra e a música profana, assim como o confronto entre música erudita (Alta Cultura) e a música popular (Baixa Cultura). Seria igualmente válido, legítimo e desejável proceder à exploração dos produtos originários da Cultura de Massas, tendo em conta as fortes relações de dependência desse mercado cultural do grande Mercado económico. No entanto, esta abordagem será a florada muito superficialmente, não devendo ser relevada no âmbito deste trabalho.

Uma das mais importantes transformações propiciadas pela modernidade resulta da diluição das fronteiras culturais. Durante milénios, os mundos da Alta Cultura e da Baixa Cultura estiveram apartados: de um lado, uma transmissão do saber baseado no academismo (ensino sistematizado baseado no método e suportado na escrita) e, do outro, uma transmissão do saber baseado no senso comum (aprendizagem baseada na experiência adquirida e suportada na oralidade). Na pré-modernidade, muito raramente se pisaram ou cruzaram as rígidas fronteiras entre a Alta Cultura e a Baixa Cultura. De igual forma, a hegemonia do cristianismo na civilização ocidental marcou uma fronteira muito clara entre matérias do domínio sacro e matérias mundanas. Mas, com a modernidade, a estrutura cristalizada da cultura ocidental enfrentaria uma revolução. Não só as fronteiras entre a Cultura Erudita e a Cultura Popular começam a diluir-se, como também se assiste à profanação das fronteiras entre o mundo sagrado e o mundo secular. Esta reestruturação do panorama cultural ocorre na sequência de uma transmutação de lealdades decorrente das revoluções axiológicas, ideológicas, sociais, políticas, económicas e culturais impostas pela Modernidade: a urbe subjuga o campo, o proletário substitui o camponês, a indústria primeiro e as finanças depois amesquinham a agricultura, o Estado-Nação, a religião e o mercado digladiam-se pela hegemonia das consciências e, não menos importante, as

identidades particulares são submetidas a intensos processos de massificação, surgindo uma terceira esfera de produção e de reprodução cultural: a Cultura de Massas<sup>11</sup>. As lealdades estavam a mudar.

### **Metamorfose das lealdades: Religião e Estado-Nação – do Sagrado ao Profano**

Muitas transformações implacáveis e duras são atribuídas à modernidade e uma delas diz respeito ao processo de secularização que encontra na revolução científica um dos seus principais pilares: à medida que a ciência fornece explicações naturais e racionais, perde-se confiança nos discursos espirituais e sobrenaturais, situação reforçada por um contexto de democratização do ensino e de um acesso massificado ao conhecimento científico. O secularismo aprofunda-se, as religiões perdem relevância e o Estado-Nação ergue-se cada vez mais poderoso e, não raras vezes, sem esconder inclinações anticlericais. Segundo Barzun (2000/2003, p. 385), o século das *luzes* “(...) parece mais crítico do que criativo (...)” aos olhos dos aderentes das crenças e das instituições minadas na época: estes, “(...) ressentem-se da cruzada que implantou a descrença e o Estado secular, que deu proeminência à tecnologia e exigiu direitos para todos (...)”.

A luta pela *di-visão* das consciências prossegue mas, agora, o tabuleiro do jogo conhece novas peças, novas regras e novos jogadores. A Modernidade traduzir-se-á, em muitos casos, na profanação do sagrado e na sagração do profano, enquanto se assiste a uma diluição das rígidas fronteiras que marcaram a pré-Modernidade. Detenhamo-nos temporariamente nestas duas instituições sociais tão amicíssimas na pré-Modernidade: a Religião e o Estado.

Por que razão, antes de mais, devemos deter-nos na relação entre religião e a morte? “De acordo com a maioria das teorias da religião primitiva, uma boa parte, senão mesmo a totalidade da inspiração religiosa proveio da morte”. (Malinowski, citado por Oliveira, 1999, p. 34) Como já foi referido, a morte foi apropriada pela religião durante a pré-modernidade. Moore (2002, pp. 294-295) explicita o pensamento de Durkheim: “a religião divide os objectos e as pessoas naquilo que ele designa por *sagrado* e *profano*”<sup>12</sup>. Os

---

<sup>11</sup> Para uma revisão dos conceitos de Cultura Erudita, de Cultura Popular e de Cultura de Massas, veja-se Santos (1988).

<sup>12</sup> A natureza ideológica desta divisão entre sagrado e profano é por demais evidente se atentarmos nas características que, segundo o discurso religioso, definem uma e outra: enquanto a esfera sagrada pertence a Deus, é eterna, celestial, espiritual, imutável e só pode ser boa, a esfera profana (ou secular) pertence aos seres humanos, é temporal, terrena, transitória, instável e pode ser boa ou má.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

objectos sagrados são separados do mundo normal e tratados com um respeito especial. (...) A religião também marca os ritos de passagem de qualquer sociedade e, assim, as principais mudanças em termos de estatuto a que os indivíduos estão sujeitos, tais como da infância para a vida adulta, casamento e morte, estão todas marcadas por cerimónias religiosas que afirmam publicamente o novo estatuto do indivíduo.”

Vários autores debruçaram-se sobre o fenómeno religioso, procurando discernir as funções sociais exercidas pela religião. Se, para Durkheim, esta contribui para o reforço dos laços sociais, para a coesão social e para o fornecimento de produções de sentido, para Marx a religião é, antes de mais nada, um instrumento ideológico ao serviço das classes dominadoras. Dito de outra forma: Durkheim salienta o carácter funcional da religião, enquanto Marx destaca o seu carácter instrumental. Ambos concordam, no entanto, que a religião contribui para manter a existência da própria sociedade, embora Marx veja essa manutenção de forma negativa, pois não passa de um mecanismo destinado a *adormecer* as classes oprimidas e, como tal, a impedir o progresso. Max Weber dá o seu importante contributo para o estudo das religiões argumentando que, ao contrário do que sugere Marx, as religiões não se limitam a exercer uma mera função de manutenção e de dominação, podendo elas próprias ser o motor da mudança social e do progresso. Ou seja, Marx argumenta que a ideologia está ao serviço dos interesses económicos enquanto Weber defende a tese (na obra “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”) de que a ideologia pode ser a promotora do desenvolvimento económico. Até *pode* ser, mas a experiência sociológica diz-nos hoje que raramente assim é.

Diamond (2013, pp. 464-497) resume as funções sociais da religião a sete domínios, argumentando que, desde o alvor da modernidade, todas elas têm perdido relevância, sendo que, curiosamente, a terceira função (consolo perante a morte e o sofrimento) é aquela que evidencia maior visibilidade nos nossos tempos:

- Produção de sentido (função explicativa sobre a realidade que nos rodeia; produção de discursos que visam explicar a realidade do mundo físico a partir da intervenção de forças sobrenaturais);
- Neutralização da ansiedade (através de orações, rituais, cerimónias, oferendas aos deuses, consulta de oráculos, leitura de presságios, práticas de magia, etc.);
- Garantia de consolo perante o sofrimento e a morte (consolo proporcionado perante a perspectiva da nossa morte ou da morte dos mais próximos; a religião

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

serve de consolo ao negar a realidade da morte e ao postular a existência da vida depois da morte; esta função de consolo é extensível à necessidade que o ser humano tem de lidar com o mal e com a injustiça, pois a crença na vida depois da morte *resolve* estes paradoxos, prometendo um justo acerto de contas para a posteridade);

- Organização e obediência (as religiões organizam-se e criam as suas próprias estruturas, hierarquias e códigos de obediência que garantem a tolerância dos expropriados perante a acumulação de riqueza e de poder por parte dos líderes);
- Pregação da obediência política (o crente deve respeitar a estrutura social e obedecer aos líderes instituídos, já que «todo o poder vem de Deus»);
- Regulação do comportamento (função normativa que diz respeito ao fornecimento de preceitos morais e de códigos destinados a definir o padrão de comportamento a ter para com os membros do grupo e para com os estranhos);
- Justificação das guerras (função de legitimação da violência, através de discursos que visam justificar a necessidade de agressão sobre outros grupos, povos, sociedades e, em especial, religiões; cada religião autoproclama-se detentora do monopólio da verdade e, como tal, tende a não admitir, no seu território, a presença de produções de sentido rivais).

Seja como for, a religião desempenha uma função especialmente destacável no contexto deste trabalho: os poderes dominantes carecem, permanentemente, de uma violência simbólica capaz de complementar o exercício da violência física. E, historicamente, a religião foi a mais hegemónica de todas as instituições produtoras de violência simbólica. O controlo ideológico e axiológico é, desta forma, o passaporte para a cristalização das estruturas sociais e, como tal, um mecanismo que visa a reprodução das mesmas. (Moore, 2002, pp.295-296)

Tal como foi dito, Diamond esclarece que, desde o alvor da Modernidade, todas estas funções têm perdido relevância no quadro das sociedades ocidentais. De facto, durante milénios, a religião foi a mais importante das instituições sociais capaz de agregar compromissos, sentimentos e lealdades das grandes massas. Mais do que qualquer outra instituição, a religião reforçava e garantia a lealdade dos membros da sociedade. A modernidade virá alterar este panorama de forma radical. Surge agora uma instituição capaz de fundir as consciências numa nova ordem: o Estado-Nação.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

A nação mais não é do que um produto inventado pelo Estado-Nação, ao qual se deseja dar uma aparência de *naturalidade*. Socorrendo-se dos mais variados aparelhos ideológicos, com especial destaque para o sistema de ensino, o Estado-Nação irá substituir a religião como principal elemento de agregação da vontade dos indivíduos. A emergência do Estado-Nação é uma das mais fortes causas e consequências resultantes da modernidade e num quadro de exacerbações nacionalistas, impunha-se a necessidade de diluir as fronteiras entre o erudito e o popular. As novas realidades políticas carecem de um discurso capaz de garantir a adesão das grandes massas populares, razão pela qual a literatura e as artes realizam uma aproximação ao universo da cultura popular. Não será estranho, portanto, que os movimentos nacionalistas dos séculos XIX e XX tenham introduzido o culto dos mortos nas formas de expressão do patriotismo. O esforço de legitimação da nação passou pela necessidade de erguer novos monumentos aos defuntos: panteões nacionais, monumentos ao soldado desconhecido, cemitérios dedicados exclusivamente aos soldados que perecem no teatro da guerra, etc..

Assim, se a religião usava (e ainda usa) a música como meio de propaganda ou recurso ideológico, o Estado irá igualmente fazer uso da música com os mesmos fins: hinos, marchas, odes, sinfonias, missas de réquiem, enfim, tudo o que possa servir para exaltar sentimentos e exacerbar emoções em torno da heroicidade do soldado nacional, do líder político, do defensor da raça ou do protector dos povos.<sup>13</sup> Um autor mais *cínico* não deixaria de notar que os compositores, ao libertarem-se progressivamente das garras da aristocracia e do clero, caíram paulatinamente nas garras da burguesia e do povo – ou seja, mudaram de Mercado. Ou, ainda mais cinicamente, os músicos deixaram de se vender ao clero e à nobreza para se *prostituírem* à burguesia, ao Estado, às massas e ao Mercado. A liturgia musical deixou de estar ao serviço da religião e da aristocracia, em detrimento de outros senhores, interesses e motivações. Mudou a gramática musical mas a função *litúrgica* permaneceu: agora, ao serviço de novos *senhores*. Nesta perspectiva, o músico

---

<sup>13</sup> Um dos exemplos mais notórios deste tipo de obras é a *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* de Berlioz, muito superficialmente citada no 10º programa do *Jogos Funerários*, cuja emissão foi dedicada ao tema *A Morte de Deus*. Não deixamos, no entanto, de recordar a importância que, no século XX, vários regimes políticos (em especial regimes de natureza totalitária) deram à arte em geral, ou à música em particular, que podia ser consumida pelo cidadão. À semelhança dos tradicionais instintos censórios propugnados pelo INDEX da Igreja Católica, também os mais diversos regimes totalitários limitaram ou impediram o acesso a determinadas obras e usaram a arte (incluindo a música) como propaganda a favor do Estado e da ideologia vigente. No campo da música erudita, são conhecidos os casos de vários compositores que foram perseguidos e caluniados, enquanto outros eram glorificados e exaltados por regimes fascistas e comunistas.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

limita-se a *entregar* a sua mercadoria e a mesma não é mais do que um produto ideológico que serve interesses superiores: a aristocracia, a Igreja, o Estado-nação ou, mais simplesmente, o Mercado.

Perguntará o leitor se, à luz de semelhante perspectiva, o compositor em particular, ou o artista em geral, não é mais do que um mero reproduzidor? Estará o trabalho intelectual e artístico destituído de autenticidade, de genuinidade, de convicção? Não é esse o nosso argumento. O compositor pode estar (e estará, na maior parte dos casos) genuinamente envolvido com a sua *mercadoria*. No entanto, a mesma não deixa de ser um produto que resulta de um contexto simbólico, axiológico, social e cultural, pelo que não podemos deixar de considerar o compositor como uma caixa-de-ressonância do espírito da época. O fervor religioso colocado por Bach na composição das suas oratórias não era diferente do fervor revolucionário colocado por Beethoven nas suas composições; e o entusiasmo maçónico de Mozart, expresso em várias das suas obras, com particular destaque para *A Flauta Mágica*, não é menor do que a exaltação nacionalista presente em tantas obras dos compositores da segunda metade do século XIX; nem tão pouco conseguimos distinguir o empenho de Emílio de Cavalieri na satisfação de um pedido de um Medici, da dedicação de Stravinsky ao compor bailados para Diaguilev. Em qualquer dos casos, o compositor escreve em função de ideais que são seus (embora não sejam raros os casos em que isso não sucede), mas é impossível argumentar que o produto final é independente de um espírito da época (de um *zeitgeist* ao qual o compositor não é certamente imune).

O músico vive (e não raras vezes, sobrevive) de um mercado restrito e limitado: na pré-modernidade dependeu das ordens sociais privilegiadas (clero e nobreza); a modernidade *libertou-o* das grilhetas da servidão mas empurrou-o progressivamente para novos patronos, não menos privilegiados que os anteriores, a burguesia, o Estado-nação e o Mercado. Ao compositor dificilmente seria desejável não satisfazer o gosto dos seus patronos pelo que, quão mais sublime, eloquente, grandiosa e bela for a obra musical, mais esta serve os interesses materiais do autor e mais esta consagra o seu patrono. A música, como todas as artes, tem o poder de sagrar, isto é, de tornar *intocável, inatingível, inatacável* o objecto sagrado. Objecto sagrado esse que já não é a obra de arte, mas sim o patrono da mesma que fica ao abrigo de uma convenção social subconsciente nas grandes massas. Não é por mero acaso, certamente, que líderes políticos, financeiros, religiosos e sociais, procuram rodear-se de intelectuais e de artistas. O processo de legitimação implica uma sacração e esta é obtida por via da *produção* cultural. Ou seja, a produção cultural

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

visa uma reprodução social.

Assim, quanto mais a música *toca*<sup>14</sup> ao sabor dos interesses dos mais variados patronos (aristocratas, eclesiásticos, imperadores, burgueses, Estado-nação...), mais o efeito de sacração se estende aos mesmos, tornando-os *intocáveis*.

E haverá algo mais sagrado do que alguns mortos? Sim, *alguns*! Não todos. Não é preciso exaltar todos os mortos, ainda que os discursos se revistam, aparentemente, de uma sacração universal em torno da morte. Em boa verdade, como bem sabemos, encontramos na presença de discursos que visam exaltar determinados defuntos. Esse processo de selectividade é, ele próprio, um produto ideológico destinado a fundir as consciências em torno de uma exaltação, de uma sacração, de uma *intocabilidade*. Por isso mesmo, a promoção de exaltantes cerimónias fúnebres, não é mais do que um mecanismo de domínio das massas populares, transportadas para um cenário onde, sem saberem, são convocadas para um acto de sacração. E, neste domínio, não podemos esquecer ou irrelevar o papel desempenhado pelos *media* na manipulação massificada das emoções em cerimónias fúnebres de determinados ídolos previamente consagrados (da princesa Diana ao Papa João Paulo II, das vítimas de um acto terrorista ao heróico soldado que pereceu na defesa da pátria...).

No que diz respeito à produção de música fúnebre, no contexto religioso, é seguro que a mesma era anterior ao cristianismo. No entanto, dificilmente se encontram referências dignas de registo, anteriores à nossa era. Na liturgia cristã, a prece em honra dos mortos surge durante o século II mas, tanto quanto se sabe, a mesma só terá começado a ser musicada depois do século X, numa época em que a música sacra era dominada pelo estilo gregoriano. A primeira composição polifónica da missa de réquiem parece ter sido realizada no século XIV, por Dufay; no entanto, perdeu-se e a mais antiga obra deste tipo que sobreviveu até aos nossos dias é o réquiem de Ockeghem, escrito na segunda metade do século XIV. Outros compositores seguiram o exemplo e, nos seis séculos seguintes, milhares de obras deste tipo viram a luz do dia.

Enquanto composição, a missa de réquiem começou por ser uma obra marcada pela rigidez e pelo carácter profundamente conservador mas os últimos dois séculos viram nascer obras de uma rara diversidade no que se refere à estrutura, à forma, ao estilo, ao suporte textual,

---

<sup>14</sup> A música *toca* tem o duplo sentido da música que, por um lado, é executada e, por outro, provoca ou exacerba estados emocionais, influenciando os sentimentos e as emoções dos ouvintes e, como tal, alterando a consciência que estes detêm sobre os fenómenos e sobre a realidade social que integram.

## Jogos Funerários

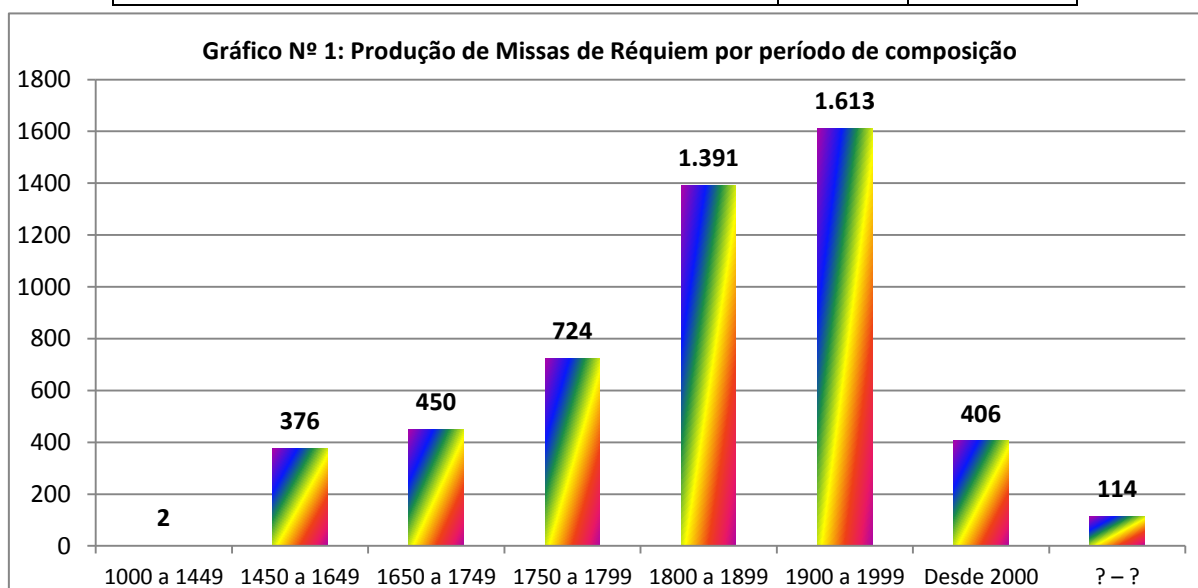
Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

à instrumentação e à intenção ou à dedicatória. O réquiem é uma obra central no grupo das composições sacras de cariz fúnebre, embora não seja a única composição que possa ser tida em conta. De facto, uma boa parte das composições sacras podem ser consideradas como obras sobre a morte, já que reflectem sobre vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo. Nesse sentido, não podemos excluir outras obras sacras do universo das composições sobre a morte: Ofício dos defuntos (do qual, normalmente, faz parte a missa de réquiem), missas, cantatas, paixões, ofícios das trevas, *Beatus vir*, *Stabat Mater* e lamentações, entre outros, podem ser integrados no conjunto de obras sobre a morte.

O site <http://www.requiemsurvey.org/requiems.php>, que se nos afigura como bastante completo e exaustivo no seu esforço de identificar as missas de réquiem compostas ao longo dos séculos, refere mais de cinco mil obras escritas por mais de três mil e cem compositores.

### Produção de Missas de Réquiem, por período de composição

Período	Missas de Réquiem		
	#	%	
Idade Média	1000 a 1449	2	0,0%
Renascimento	1450 a 1649	376	7,4%
Barroco	1650 a 1749	450	8,9%
Classicismo	1750 a 1799	724	14,3%
Romantismo	1800 a 1899	1 391	27,4%
Expressionismo e Modernismo	1900 a 1999	1 613	31,8%
Século XXI	Desde 2000	406	8,0%
Período desconhecido	? – ?	114	2,2%
<b>Total</b>		<b>5 076</b>	<b>100,0%</b>



Fonte: <http://www.requiemsurvey.org/requiems.php> (informação actualizada a 18/07/2015)

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

As mudanças propiciadas pela modernidade conduziram a uma diminuição significativa da relevância das obras sacras embora, nos territórios sob a influência directa da Igreja Católica, se mantenha a sedução pela composição de uma Missa de Réquiem, ao ponto de constituir um dos mais importantes desafios composicionais a ser enfrentado por qualquer compositor, devido aos desafios litúrgicos e dramáticos inerentes à obra. No entanto, a partir do século XIX, as missas de Réquiem passarão a ser escritas com finalidades mais profanas do que religiosas: destinam-se essencialmente à execução nas salas de concerto e não tanto aos templos católicos; e, ainda que algumas obras mantenham um cariz tradicional, outras, como as missas de réquiem de Berlioz ou de Verdi, evidenciam um carácter claramente dramático e podem ser classificadas como obras despidas de religiosidade (Berlioz era agnóstico e Verdi ateu). Paradoxalmente, enquanto compositores irreligiosos, como os acabados de referir, não deixam de incluir nas suas obras o dramático e aterrador *Dies irae*<sup>15</sup> (com óbvios efeitos dramáticos, já que os litúrgicos não lhes eram apelativos), vários compositores de raiz católica (Fauré e Duruflé, por exemplo) evitam essa parte, preferindo incorporar outras (*Pie Jesu, Libera me, Im Paradisum*), tornando as suas obras mais calmas e meditativas. Os efeitos da modernidade fazem-se sentir e deixa de fazer sentido anunciar o terrível dia do Juízo Final, onde um Deus cruel e vingativo viria separar os justos dos injustos.

A segunda metade do século XIX é marcada, também, pelo inovador afastamento que um outro compositor agnóstico e humanista faz à missa de réquiem: Brahms, em vez de recorrer ao tradicional texto em latim da missa católica, selecciona ele mesmo diferentes passagens da bíblia e escreve uma obra, *Um Réquiem Alemão*, que, como o título indica, usa a língua alemã (não é uma obra dirigida à audiência alemã, pois a referência do título não reporta ao povo em si, mas à língua germânica). Nesta obra, que o compositor chegou a pensar intitular *Um Réquiem Humano*, Brahms reformula a natureza do réquiem: renega o texto e a língua originais, recusa integrar na obra o dogma católico da redenção dos mortos por Jesus Cristo e foca o texto nos vivos e não nos mortos. *Um Réquiem Alemão* é, portanto, uma obra de fôlego humanista que possui um carácter sacro, mas é tudo menos litúrgico. Apesar do texto ser bíblico, trata-se de uma resposta secular, céptica e moderna ao problema da morte. Um século antes, isto é, antes da Revolução Francesa, seria inconcebível que um compositor se atrevesse a produzir semelhante *heresia*.

---

<sup>15</sup> O *Dies irae* é, provavelmente, a mais famosa das secções que integram a missa de réquiem.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

No que diz respeito aos propósitos ideológicos, Verdi realiza uma abordagem idêntica à de Brahms, tendo o seu réquiem sido depreciativamente classificado por Hans von Bülow como “uma ópera travestida de carácter eclesiástico”. No entanto, é provável que esta seja a mais autêntica e genuína de todas as missas de réquiem, porquanto nenhum compositor soube emprestar um tão elevado grau de dramatismo ao mais que evidentemente dramático texto latino do réquiem. Verdi conseguiu, “mais do que todos os outros que o precederam, representar a morte como um elemento de terror para a humanidade”.<sup>16</sup> Esse terror só encontra paralelo musical na histriónica parafernália orquestral que Mahler empresta à secção central do último andamento da sua segunda sinfonia, dita *Ressurreição* (também ela, uma obra concebida para as grandes salas de concerto e não para os templos católicos). Depois destes afastamentos à missa de réquiem, o panorama muda radicalmente: os compositores continuarão a realizar missas de réquiem mas começam a surgir obras cada vez menos *ortodoxas* (entenda-se, menos católicas): *Réquiem da Guerra* de Britten, *Réquiem Polaco* de Penderecki, *A World Requiem* de Foulds, *Requiem Canticles* de Stravinsky, *Lenin Requiem* de Eisler, *Celtic Requiem* de Taverner, *Requiem* de Delius, *Requiem Russo* de Auerbach, *Requiem* (puramente instrumental) de Henze, e, já agora, uma obra inspirada no livro de José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira – Um Requiem pela Humanidade*, do compositor português Jorge Salgueiro.<sup>17</sup>

Para além da diversificação da identidade do réquiem, multiplicam-se as composições destinadas a homenagear pessoas em abstracto ou dirigidas a colectivos (toda a humanidade, um povo específico, vítimas de guerras, vítimas da SIDA, vítimas da Máfia, etc.). Esta diversificação é extensível a outro tipo de obras, surgindo composições de elevada qualidade que visam homenagear crianças mortas (o exemplo mais evidente é o mahleriano ciclo *Kindertotenlieder*). Em tempos mais recuados, quando a mortalidade infantil era avassaladora e o estatuto social das crianças era quase irrelevante, seria inconcebível a produção de uma obra erudita concebida com a finalidade específica de homenagear uma criança falecida.

Fronteiras, milenarmente consagradas, serão profanadas e diluídas pela modernidade. As revoluções da modernidade estilhçaram as instituições pré-modernas e ergueram uma cosmogonia radicalmente distinta. Em simultâneo, o campo da Cultura de Massas

---

<sup>16</sup> Clássica – Vol. 6: p. 184 (Edições Orbis)

<sup>17</sup> É com um excerto desta obra (*Im Paradisum*) que se encerra musicalmente o último programa do *Jogos Funerários*.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

apropria-se de objectos, produtos e mercadorias dos campos da Cultura Erudita e da Cultura Popular e funde-os em novas realidades. A título meramente exemplificativo, Maria Callas, Luciano Pavarotti, Leonard Bernstein ou Herbert von Karajan são exemplos de *produtos* que, não deixando de pertencer essencialmente ao mercado erudito, passam a ter uma projecção especial no mercado de consumo de massas. E o mesmo sucede com muitos outros produtos oriundos dos mercados erudito e popular, cujas fronteiras se encontravam tão rigidamente cristalizadas. Até o mundo da arte profana começa a invadir as rígidas fronteiras da arte sacra, surgindo produtos híbridos de difícil classificação.

### A música como instrumento de domesticação do ser humano

“Não seria adequado usar uma harmonia triste e um ritmo lento com um texto alegre, ou uma harmonia alegre e ritmo de pé ligeiro com um assunto trágico cheio de lágrimas. [O compositor] deve converter cada palavra em música de tal maneira que onde a palavra denota dureza, crueldade, etc., a música deve ser-lhe semelhante, sem ofender.” (Zarlino de Veneza, *Princípios Harmónicos* – 1558)

“A melodia não deve descrever meros pormenores gráficos do texto, mas sim interpretar o sentido do texto completo.” (Giulio Caccini – 1601)

“Muitos homens perversos e depravados usam incorrectamente a música como um excitante, a fim de mergulharem nas delícias terrenas, em vez de se erguerem por meio dela à contemplação de Deus e de louvarem as Suas glórias.” (Tomás Luís de Victoria – 1581)

“A expressão não é, de modo algum, o único objectivo da música dramática; seria tolice e pedantismo desprezar o prazer puramente sensual da melodia, da harmonia, do ritmo e da instrumentação, independentemente do poder destes para representarem as paixões.” (Berlioz, ~1835)

A Música é, portanto, um instrumento de propaganda e um recurso ideológico. Pode pensar-se que a Música é uma arte *abstracta*, no sentido em que o efeito musical dificilmente pode ser conotado com uma ideologia ou com uma instrução moral. Semelhante leitura é, evidentemente, descabida, senão ingénua e superficial. De facto, é impossível desligar a obra musical, de cariz vocal, do texto que a música *acompanha* (música sacra, ópera, *lied*, motetos, etc., na música erudita, canções populares ou o fado, no âmbito da Baixa Cultura), pelo que não podemos deixar de evidenciar o fortíssimo

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

poder simbólico resultante da união de um poderoso efeito estético, capaz de subjugar, emocionar, enternecer, enfim, *encantar*, com um não menos poderoso efeito ideológico ou moralista presente na palavra musicada.

Poder-se-á sustentar que, se o argumento anterior é aplicável às obras vocais, dificilmente se poderia descortinar uma intenção ideológica na obra exclusivamente instrumental. Uma vez mais, semelhante argumento não tem cabimento à luz de uma análise crítica mais ponderada. Obras exclusivamente instrumentais podem ilustrar com elevada acuidade motivos ideológicos: note-se o carácter de devoção e mistério do adágio da *Sinfonia Al santo sepolcro* de Vivaldi, o desejo de elevação do espírito na *Marcha Fúnebre Maçónica* de Mozart, o tratamento dado por Beethoven ao significado das mortes de *Coriolano* (derrota) e de *Egmont* (glorificação), o louvor presente na *Marcha Fúnebre de Siegfried* de Wagner ou ainda a *Patética* despedida sinfónica de Tchaikovsky.

O efeito ideológico emanado da música é tão forte que, a título meramente exemplificativo, podemos recordar a relação estabelecida por Karl Barth entre o carácter sublime da música e Deus como seu digno ouvinte: “Eu não tenho a certeza de que os anjos, quando glorificam Deus, toquem música de Bach. Em contrapartida, estou certo de que, quando estão entre si, tocam Mozart, e que então Deus gosta muito especialmente de os ouvir.”<sup>18</sup> Muito semelhantemente, Julien Green diz, referindo-se à música de Bach, que “ele fala uma linguagem que alcança as profundezas da alma, uma linguagem que faz acreditar”. Emil Cioran não se fica atrás e proclama que “se há alguém que deve tudo a Bach, sem dúvida é Deus”. Até o ateu Paul Claudel sentiu o poder da música, ao entrar na catedral de Notre Dame no Natal de 1886: “As crianças do coro estavam a cantar o que mais tarde soube ser o *Magnificat*. Num instante, o meu coração foi tocado e eu acreditei”.<sup>19</sup>

A frequência com que, não raras vezes, se argumenta a favor da existência de Deus a partir do carácter sublime de determinadas obras sacras é, obviamente, uma falácia mas, se há uma verdade a retirar de semelhante *argumento*, não é o de que a excelência da música prova a existência de Deus, mas sim que esta exerce um poderoso efeito de sedução e de encantamento sobre o ouvinte, ao ponto de este realizar estratosféricos saltos de raciocínio. O sedutor e inapelável poder *inaudito* da Música (sim, *in-audito*, isto é, não escutado [não

---

<sup>18</sup> É atribuída, a Isaiah Berlin, uma afirmação semelhante: “Quando tocam para Deus, os anjos tocam Bach; entre si, tocam Mozart.”

<sup>19</sup> Citações retiradas de: <https://groups.google.com/forum/#!topic/caros-amigos/xlMQcteuEKI>

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

sentido], porque, paradoxo dos paradoxos, é tão subtil quão silencioso) reside na capacidade que esta tem de consagrar e de legitimar. Trata-se de um *poder simbólico* (tal como enunciado por Bourdieu) capaz de submeter, subjugar, enlevar e seduzir o ouvinte, ao ponto de este não se aperceber que o discurso ideológica ou moralmente estruturado, presente na obra musical, tem finalidades estruturantes: uma parte significativa dos ouvintes desfruta a Música numa perspectiva essencialmente melómana, irrelevando por completo os efeitos subliminares da sublime e grandiosa música, ficando aparentemente *surdos* perante o seu poder de sublimação ideológica.

Ora, a mais absoluta, definitiva e última forma de poder é a manipulação do desejo, isto é, a capacidade de colocar o subordinado a desejar e a reclamar aquilo que serve os interesses e as vontades do subordinador. Esta é, provavelmente, a mais poderosa de todas as formas de poder pois, o melhor de todos os escravos é aquele que considera legítimas as grilhetas que carrega, ao ponto de considerar natural e justa a ordem social que o vitima, sacrifica e prejudica.

E é precisamente aqui que reside esse extraordinário *poder simbólico*: “esse poder invisível [que, segundo Bourdieu] (...) só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. Mais, acrescentaríamos nós que esse *in-visível* poder tem a particularidade de ser *di-visível*, isto é, de produzir sentido e de, através dele, dividir o sentido do mundo. A Música tem, de resto, como toda a arte, a capacidade de *di-a-logar*, isto é, de produzir um *logos* que se confronta com outros *logos*.

De facto, os “(...) «sistemas simbólicos», como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) (...), quer dizer, «uma concepção homogénea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências».” (Bourdieu, 1989: 9)

Este efeito de *poder simbólico*, emanado da Música, é particularmente relevante no contexto desta obra, já que aqui se discutem as profundas transformações resultantes da modernidade. Importa recordar que, na pré-modernidade, os músicos eruditos eram meros criados de senhores (normalmente membros da realeza, da nobreza, do clero ou, mais tarde, da alta burguesia). O estatuto social do músico pré-moderno não era significativamente distinto do de outros servos ou criados das ordens/classes sociais

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

privilegiadas. Uma parte significativa da produção musical erudita pré-moderna encontra-se subordinada ao gosto, à vontade e ao desejo das elites políticas, sociais, religiosas e económicas. E, no que diz respeito à produção musical sobre a morte, a pré-modernidade caracteriza-se por uma forte e evidente orientação simbólica ao serviço das elites instituídas. No campo da música profana escrevem-se elegias, lamentos e deplorações pela morte de patronos, de monarcas ou do alto clero, e no campo da música sacra, as classes privilegiadas são as únicas que usufruem de cerimónias fúnebres dotadas de uma encenação destinada a valorizar o defunto (e, por inerência, a legitimar simbolicamente o seus estatuto e posição sociais). Através da música, legitimava-se a ordem social. A hierarquia era consagrada através do espectáculo, do cerimonial, da monumentalidade, da solenidade e do peso da encenação fúnebre. O espectáculo fúnebre, reservado às classes privilegiadas, podia escapar à sensibilidade e ao gosto populares, mas apenas um olhar ingénuo poderia julgar indiferente o efeito da pompa e da circunstância de semelhantes solenidades. O fervor religioso e a devoção a Deus, emanadas do esplendor musical, dificilmente deixariam de se reflectir na ordem social, tornando-a imanente aos olhos do comum dos mortais.

Não esquecer, igualmente, o poder da música no campo da produção operática. Aqui, não raras vezes, a morte de determinados personagens encontra-se claramente associada a discursos morais ou religiosos cuja virulência simbólica tinha um carácter pandémico (na pré-modernidade, não há lugar para uma moral subversiva – subverter a ordem moral seria o mesmo que discutir os mandamentos divinos, a ordem social e a *natureza* humana).

Perguntar-se-á, legitimamente, em que medida a modernidade veio alterar o figurino de legitimação simbólica acabado de enunciar. Importa recordar a natureza transitória da modernidade: as mudanças operadas não foram súbitas, repentinas ou abruptas, como se de uma *Revolução Francesa* se tratasse. Inúmeros compositores oitocentistas enfrentaram os mais diversos instrumentos institucionais da censura. Apesar do seu estatuto de compositor de elevado gabarito, Verdi sofreu a pressão da censura institucionalizada no que diz respeito ao conteúdo das suas obras. Em boa verdade, os efeitos da modernidade, na esfera da música erudita, instalar-se-iam paulatinamente, tal como sucedeu em muitos outros aspectos, dimensões e esferas.

Regressemos, novamente, ao estatuto do compositor em particular (ou do artista/intelectual em geral). É célebre o acto de emancipação levado a cabo por um jovem músico de 25 anos, Wolfgang Amadeus Mozart, em Maio de 1781: despediu-se definitivamente do seu

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

irascível e pouco condescendente senhor, o príncipe-arcebispo de Salzburgo, conde Hyeronimus von Colloredo, mas não escapou à humilhação de ser expulso do palácio episcopal com um pontapé no traseiro, aplicado pelo severo mordomo do arcebispo<sup>20</sup>. Mozart emancipou-se do seu nobre e eclesiástico senhor, tendo vivido apenas mais uma década. Neste período da sua vida, o compositor irá aderir aos ideais da Maçonaria e irá legar-nos as mais sublimes obras do seu acervo musical; dedicar-se-á essencialmente à composição de música profana (sonatas, serenatas, concertos, sinfonias, quartetos, óperas...) e só regressará episodicamente à música sacra, jamais voltando a escrever um *Credo* depois da composição da Missa “Grande”, escrita para o seu casamento, poucos meses depois da sua *senhorial* emancipação. No final da sua vida, é o *credo* do pedreiro-livre, que Mozart celebra na *Flauta Mágica*. (Barzun, 2003, pp. 410-411)

A emancipação do jovem Mozart é particularmente significativa no contexto das mudanças propiciadas pela modernidade. De alguma forma, o percurso do génio de Salzburgo antecipa e reflecte a trajectória da produção musical erudita ao longo dos séculos XIX e XX: abandono progressivo de conteúdos religiosos em detrimento de uma produção de conteúdos profanos, emancipação do compositor das elites instituídas, elevação do compositor à condição de génio único (processo de sagração do estatuto do artista) e dependência progressiva do gosto e da sensibilidade burguesa e popular.

Não podemos deixar de destacar um facto tantas vezes negligenciado: o labor dos compositores (ou dos artistas) tem uma vertente orientada para a produção (criação, inovação, invenção) mas todos, sem excepção alguma, foram, são e serão reprodutores (repetição, imitação, tradição). Não se discute aqui em que medida a condição de *produtor* se sobrepõe à condição de *reprodutor*, ou vice-versa, até porque, ao longo da história da Música, encontramos compositores conservadores e compositores progressistas. Pretende-se destacar o facto de, por muito progressista/inovador que um compositor tenha sido, jamais deixou de assegurar a continuidade da função simbólica exercida pela Música. O simbolismo pode mudar, a função, pelo contrário, ainda que invisível, permanece. Notar ainda que, no que se refere à música sacra, o compositor é o autor da música mas não o é, de todo, do texto; é o *inventor* do produto musical mas é o texto que transporta a mensagem que o compositor reforça simbolicamente, através dos recursos estilísticos da sua gramática musical. Pode argumentar-se que o texto podia ser alvo de uma selecção por

---

<sup>20</sup> Semelhante situação seria inverosímil nos nossos tempos, o que, por si só, reflecte a radical elevação do estatuto social do artista.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

parte do compositor mas isso só será verdadeiramente aplicável a partir do século XIX.

Não é, por isso, de estranhar, que a tradicional *di-visão* entre o mundo erudito (Alta Cultura) e o mundo popular (Baixa Cultura) venha a ser progressivamente invadida, a partir do século XIX, por um terceiro campo de produção e de reprodução cultural, agora sob a égide dos interesses e das vontades do Mercado: a Cultura de Massas.

À medida que a modernidade conquista terreno, as obras musicais ganham maior *eloquência* popular. Num esforço de aproximação ao gosto das grandes massas, a orquestra adquire dimensões grandiloquentes. Mediante um acréscimo dos efectivos instrumentais e corais, assim como pela grandiosidade da massa sonora, o compositor romântico e ultraromântico visa uma eloquência não isenta de propósitos ideológicos. Mais tambores, mais trompetes, mais canhões, tudo serve com o propósito de exaltar a nação, a revolução ou a burguesia. Será necessário um hediondo primeiro grande conflito mundial, para desferir um golpe psicológico mortal no orgulho do homem moderno e impor, pelo menos temporariamente, uma redução drástica na histriónica parafernália orquestral.

Não raras vezes, as obras musicais, produzidas em torno da morte, culminam numa *apoteose*<sup>21</sup>. A grandiloquência da música é, em boa verdade, uma outra forma de *deificar* ou elevar. Essa *apoteose* é claramente distinguível em inúmeras obras musicais: na *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* de Berlioz, na abertura *Egmont* de Beethoven, no final da missa de réquiem de Mozart, assim como na *Marcha Fúnebre Maçónica* do mesmo compositor, no final da segunda sinfonia (“*Ressurreição*”) de Mahler, no final do réquiem de Biber ou na *Marcha Fúnebre de Siegfried* de Wagner, entre muitas outras obras. É impossível não perceber um objectivo retórico por detrás de semelhante efeito musical. A *apoteose* destina-se ao público e tem a finalidade clara de consagrar o herói, o defunto, a personagem histórica a quem se presta homenagem. A exaltação pode ser sacra ou profana mas, em boa verdade, contribui para a reprodução de um sentimento de *religiosidade*: voltada para Deus ou para o Estado, para um santo ou para um herói, para uma confissão religiosa ou para toda uma nação. Ao longo da História, a Música não se limitou a exercer uma função estética ou lúdica. E, porque aos ouvidos de muitos, a função estética é única que a Música desempenha, mais facilmente se deixam seduzir pelo *canto das sereias* e delas ficam prisioneiros. Pode a Música ser a mais viciante, poderosa e perfeita das drogas?

---

<sup>21</sup> Na antiga religião do Império Romano, a *apoteose* era a designação do ritual fúnebre destinado a elevar determinados defuntos à categoria divina.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

### Exemplos de obras fúnebres ou relacionadas com a morte, na Música Ocidental

	Religiosa ou Sagrada	Secular ou Profana
Alta Cultura ou Cultura Erudita	<p><b>Ofício dos Defuntos:</b> Victoria</p> <p><b>Réquiem:</b> Ockeghem, Richafort, Morales, M. Haydn, Mozart, Salieri, Cherubini, Berlioz, Brahms, Verdi, von Suppé, Dvořák, Fauré, Durufié, Britten, Rutter, Delius, Stravinsky, Lloyd Webber, Jenkins</p> <p><b>Missa:</b> Machaut, Palestrina, Monteverdi, J.S. Bach, Biber, Zelenka, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Gounod, Rossini, Schubert, Liszt, Bruckner, Stravinsky, Vaughan Williams, Poulenc, Janáček, Poulenc, Rutter</p> <p><b>Stabat Mater:</b> Palestrina, Pergolesi, Vivaldi, Boccherini, M.A. Charpentier, Scarlatti, Haydn, Schubert, Rossini, Dvořák, Verdi, Poulenc, Pärt</p> <p><b>Miserere:</b> Desprez, Monteverdi, Allegri, Pärt</p> <p><b>Cantatas:</b> JS Bach (BWV 106 Actus Tragicus, BWV 118, BWV 198), Beethoven (WoO 87),</p> <p><b>Exéquias:</b> Schütz</p> <p><b>Outros Oratórios:</b> Haendel (A Ressurreição, Messias), Caldara (Paixão de Jesus Cristo), J.S. Bach (Paixões segundo S. Mateus e segundo S. João, Oratória da Páscoa), Telemann (A Morte de Jesus, Paixão segundo S. Mateus), Beethoven (Cristo no Monte das Oliveiras), Mendelssohn (Christus), Elgar (The Dream of Gerontius), Honegger (Joana D'Arc na fogueira)</p>	<p><b>Marcha Fúnebre:</b> Purcell, Haendel, Diabelli, Biber, Mozart, Chopin, Berlioz, Beethoven, Wagner, Puccini, Tchaikovsky, Gounod, Mahler, Grieg, Sibelius, Kodály, Shostakovitch, Glass</p> <p><b>Lamento:</b> Desprez (Ninfas do Bosque), Monteverdi (Lamento de Ariana), Purcell (When I am laid), Haendel (Lascia ch'io pianga) Schütz</p> <p><b>Elegia:</b> Parry (Elegia a Brahms), Stravinsky (Elegia a JFK), Janáček (Elegia pela morte da minha irmã Olga), Fauré, Debussy, Elgar, Krenek</p> <p><b>Ópera:</b> Monteverdi (L'Orfeu), Gluck (Orfeu e Eurídice), Mozart (Don Giovanni), Verdi (Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata), Wagner (O Navio Fantasma, Tristão e Isolda, tetralogia do Anel), Puccini (La Bohème, Madame Butterfly, Tosca, Turandot), Poulenc (Diálogo das Carmelitas), Leoncavallo (Os Palhaços), Bizet (Carmen), Britten (Morte em Veneza)</p> <p><b>Abertura / Fantasia / Poema Sinfónico:</b> Liszt (Dança Macabra, Héroide Funèbre), Richard Strauss (Morte e Transfiguração), Beethoven (Coriolano, Egmont), Saint-Saëns (Dança Macabra), Tchaikovsky (Romeu e Julieta), Rachmaninov (A Ilha dos Mortos), Sullivan (In Memoriam)</p> <p><b>Bailado:</b> Saint-Saëns (O Cisne), Stravinsky (A Sagração da Primavera)</p> <p><b>Sinfonia:</b> Haydn (Fúnebre), Berlioz (Fúnebre e triunfal), Beethoven (Heróica), Tchaikovsky (Patética), Mahler (Titã, Ressurreição), Shostakovitch (Nº 4)</p> <p><b>Lied:</b> Schubert (A Morte e a Donzela), Mahler (Canções às Crianças Mortas), Mussorgsky (Canções e Danças da Morte)</p> <p><b>Outras Obras:</b> Marais (Tombeau de M. Lully), Porpora (Noturnos para os Defuntos), Liszt (Funerais), R. Strauss (Metamorfoses), Nyman (Memorial), Tavener (Song for Athene), Ravel (Le Tombeau de Couperin, Pavana para uma Infanta Defunta), Hindemith (Trauermusic), Shostakovitch (Prelúdio Fúnebre e Triunfal), Magnard (Canto Fúnebre), Martinu (Memorial para Lidice), Penderecki (Trenos à memória das vítimas de Hiroshima)</p>
Baixa Cultura ou Cultura Popular	<p><b>Canções populares de influência religiosa:</b> Sardenha (Stabat mater popular), Córsega (U Lamentu di Ghjesu), Itália (Acantus – cantos sacros com interpretação de raiz popular)</p> <p><b>Missas populares:</b> Anónimo (Missa Flamenga), Ramírez (Missa Criolla)</p> <p><b>Outras Obras:</b> O Canto da Sybilla</p>	<p><b>Lamentos e Canções populares:</b> Escócia (MacCrimmon's Lament, Griogal Crìdhe, Hector the Hero, Cumha na Cloinee, Lowlands Away), Islão (Nauha Khawani), Grécia (Moiroloi), Galiza (Endecha), Nápoles (tarantela Lu povero 'Ntonuccio), Itália (Homo fugit velut umbra), Córsega (Suda sangue) Bulgária (Pritouritze planinata), Pacífico Sul Colombiano (Cantos fúnebres), Cultura Judaica (Cadish, El Male Rachamim, Yiscor), Yanomami (Lamentos fúnebres), Interior do Brasil (Lamento fúnebre para crianças: Louvor de anjo, Lamento fúnebre para adultos: Incelências)</p>
Cultura de Massas	<p><b>Canto Gregoriano:</b> Monges da Abadia de S. Domingos de Silos, Freiras beneditinas da abadia de N. Sra. da Anunciação de Le Barroux</p> <p><b>Discos papais:</b> Papa João Paulo II (CD Abbá Pater), Papa Bento XVI (CD Alma Mater)</p> <p><b>Discos de Padres:</b> Pe. Zezinho (Estou pensando em Deus, Cantigas de pão e vinho, Graça e paz, Missa Maranathá), Pe. Marcelo Rossi (Ágape), The Priests (The Priests, Harmony)</p>	<p>Chico Buarque (Funeral de um lavrador), Jelly Roll Morton (Dead man blues), Duke Ellington (Black and tan fantasy), Elton John (Candle in the wind, Empty garden, American triangle, The last song), Eric Clapton (Tears in heaven), Don McLean (Vincent, American pie), Pink Floyd (Wish you were here), Dion (Abraham, Martin and John), Pantera (Cemetery gates), Patti Smith (About a boy), Cold (The day Seattle die), R.E.M. (Let me in), Diana Ross (Missing you), Duran Duran (Save a prayer), Commodores (Nightshift), Spandau Ballet (True), Robbie Williams (Morning sun), U2 (Pride–In the name of love, MLK), George Harrison (All those years ago), Paul McCartney (Here today), Simon &amp; Garfunkel (The sound of silence), George Michael (Jesus to a child), Enigma</p>

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

“Os intelectuais desempenham um papel determinante no trabalho simbólico que é necessário para contrariar as forças tendentes à unificação do mercado dos bens culturais e simbólicos e os efeitos de desconhecimento por elas imposto (...)” (Pierre Bourdieu)

“Normalidade significa morte.” (Theodor Adorno)

“Thou shalt not answer questionnaires

Or quizzes upon World-Affairs,

Nor with compliance

Take any test. Thou shalt not sit

With statisticians nor commit

A social science.” (W. H. Auden, *A Reactionary Tract for the Times*)

### 5. Questões metodológicas

Como defender academicamente um trabalho cuja componente prática (o programa radiofónico) antecede em cerca de quatro anos o produto final, agora apresentado? Esta subversão do método só existe na aparência. Em boa verdade, a preparação do programa radiofónico implicou uma significativa exploração bibliográfica e musicológica em torno do tema da morte. Como se pode ver (e ouvir), no registo radiofónico do *Jogos Funerários*, a morte é tratada ao abrigo de uma consistente referenciação bibliográfica, embora não evidencie a profundidade e a densidade desejáveis no âmbito de uma abordagem académica tradicional.

Tenha-se em conta, no entanto, o contexto do programa, assim como do público-alvo a quem este se destinava. A *Antena 2* é uma rádio *diferente*, única e distinta no panorama radiofónico nacional, podendo ser classificada como uma estação de rádio com um perfil *elitista*. Privilegia acima de tudo conteúdos culturais, essencialmente voltados para o universo da música erudita (Antiga, Barroca, Clássica, Romântica, Contemporânea, de Câmara, Sinfónica, Operática, Sacra, etc.), embora tenha preocupações de divulgação alargadas a outras esferas musicais, como seja o jazz, a música do mundo e a música étnica. Tem, ainda, preocupações de divulgação e de debate em torno de conteúdos relacionados com outras esferas culturais e intelectuais, como o teatro, o cinema, a ciência, a literatura, a Filosofia e as artes em geral, entre outras actividades.

Sendo um produto radiofónico incluído na programação da *Antena 2*, importava, acima de

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

tudo, dar visibilidade à Música (de raiz erudita, em particular), colocando o suporte textual em segundo plano. Nesse sentido, o programa foi estruturado de forma a ocupar cerca de 2/3 do seu tempo com conteúdos musicais e cerca de 1/3 com suportes textuais. No que diz respeito ao público-alvo, importa destacar os seus elevados níveis de literacia de escuta radiofónica. Trata-se de um público restrito<sup>22</sup> (as audiências da *Antena 2* representam, normalmente, menos de 5% do total de ouvintes de emissões de rádio em Portugal), essencialmente adultos e idosos (mais homens do que mulheres) com uma forte inclinação melómana, possuindo formação média ou superior e de classe média-alta ou alta, com interesses culturais ecléticos. Trata-se, portanto, de um público particularmente maduro e exigente no que diz respeito a conteúdos bibliográficos e musicológicos.

Procurou-se, sempre que possível, garantir um equilíbrio entre a audição completa das peças musicais (normalmente excertos de obras maiores que, por razões óbvias, não podiam ser apresentadas no espaço de uma hora) e o respectivo enquadramento histórico ou contextual suportado nos textos sobre as matérias abordadas em torno da morte. A preservação da audição musical foi salvaguardada ao longo do programa, exceptuando os casos em que a música servia de *tapete* à locução dos textos, de forma a garantir critérios de exigência passíveis de satisfazer o ouvinte típico da *Antena 2*. Assim, deve-se ter em conta a natureza simultaneamente lúdica e intelectual do programa: fornecem-se suportes musicais e textuais que complementam e possibilitam as duas vertentes enunciadas onde, quer a música, quer o texto, convidam o ouvinte à reflexão.

Evitámos transformar o programa numa aula de Sociologia. Semelhante opção poderia enfatuar o ouvinte e, acima de tudo, afastar o melómano menos inclinado para conteúdos académicos, até porque o programa era emitido nas manhãs de domingo. Apesar disso, os *fantasmas* da Sociologia passeiam-se nos textos do programa. Assim, enquanto o ouvinte menos académico assimila conteúdos de uma forma mais aligeirada, o ouvinte atento reconhece, certamente, essa presença fantasmagórica. Importa acrescentar, aliás, que um dos objectivos centrais do programa se situava no campo da designada *divulgação científica*, pelo que os conteúdos foram arquitectados de forma a não repelir o ouvinte academicamente menos (in)formado. Existiu, por isso, a intenção de realizar um programa agradável a qualquer ouvinte, sem deixar de ser intelectualmente estimulante para o ouvinte mais exigente.

---

<sup>22</sup> [http://antena1.rtp.pt/images/articles/101/programa\\_62.pdf](http://antena1.rtp.pt/images/articles/101/programa_62.pdf) e [http://antena1.rtp.pt/images/articles/101/programa\\_63.pdf](http://antena1.rtp.pt/images/articles/101/programa_63.pdf)

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

A selecção musical constituiu um desafio enorme: por um lado, devido à grandiosidade do acervo musical erudito passível de ser incluído no programa e, por outro, devido às limitações no acesso a registos oriundos da esfera popular. Em todo o caso, qualquer abordagem a um tema tão abrangente como este conduziria necessariamente a uma selecção que seria sempre subjectiva. Procurámos seleccionar obras que permitissem uma integração com os assuntos abordados e que assegurassem, em simultâneo, dois critérios relevantes: pathos e execução, isto é, sentimento e rigor na interpretação das obras. Sendo um programa radiofónico sobre a morte e abarcando uma amplitude cronológica significativa, impunha-se a necessidade de escolher obras que emanassem a profundidade requerida, pelo que se teve particular atenção à qualidade e à excelência das interpretações musicais.

Ainda no que se refere à escolha das obras musicais, deve-se ter em conta que, em certos casos, a escolha recaiu sobre aquelas que mais facilmente poderiam reforçar uma ideia, uma intenção, um questionamento. Uma ou outra peça incluída no programa não tem, sequer, qualquer relação directa ou indirecta com a morte. O seu uso decorre da necessidade de criar um ambiente próximo dos assuntos abordados textualmente ou ainda de ilustrar uma determinada ideia ou facto.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

“Música, o maior bem que conhecem os mortais.” (Joseph Addison)

“E a música deles, tanto vocal como instrumental, está adaptada a imitar e exprimir as paixões e tão afortunadamente adequada a todas as ocasiões que, quer o assunto do hino seja alegre ou concebido para acalmar ou perturbar o espírito, quer para exprimir dor ou remorso, a música toma a aparência do que pretende representar, afecta e acende as paixões e enraíza os sentimentos fundo no coração dos ouvintes. (Thomas More, *Utopia* – 1516)

### 6. *Jogos Funerários*: um projecto radiofónico no espaço *Caleidoscópico da Antena2*

O presente capítulo é composto pelos textos originais do programa *Jogos Funerários*, tal como foram elaborados para efeitos de locução. Os textos das edições serão precedidos de algumas notas adicionais, visando esclarecer aspectos sobre o conteúdo de cada edição do programa, incluindo as opções seguidas no que se refere à selecção das obras musicais apresentadas no mesmo.

Chamamos a vossa especial atenção para o facto de se encontrar disponível, como Anexo Nº 1, um disco compacto com os ficheiros áudio de cada edição do programa *Jogos Funerários*. Nesse mesmo CD, encontra-se disponível uma folha de cálculo com um resumo das emissões e ligações electrónicas específicas para cada uma das emissões, disponíveis no sítio da RTP / Antena 2. As referências dessas ligações electrónicas encontram-se igualmente disponíveis nos subcapítulos seguintes.

#### Notas sobre o programa *Jogos Funerários*

##### 1 – A Morte na Origem da Humanidade

A primeira emissão apresenta o programa e os seus objectivos e reflecte sobre a importância da morte para o ser humano. As duas primeiras citações musicais são do mesmo período (Desprez e Victoria), como se quiséssemos deixar para trás as trevas medievais e exaltar o humanismo renascentista. A citação de Desprez conduz-nos a uma referência indirecta ao *Príncipe de Maquiavel*.

Destacamos o carácter democrático da morte, a natureza burocrática de que se reveste nos nossos dias e afluamos superficialmente as desigualdades presentes no morrer. Assinalamos a importância da representação e da ritualização da morte no processo de hominização, assim como o uso coercivo que passámos a dar à morte: do sacrifício de uma virgem na pré-história ao horror da II Guerra Mundial. Interrogamo-nos sobre os efeitos das coercivas máquinas da morte e encerramos o programa com uma bela canção italiana onde o texto recorda o inapelável carácter autocrático e democrático da morte: todos nós, sem excepção iremos morrer.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

### 2 – A Morte Domesticada

O segundo e o terceiro programas estão intimamente relacionados; este, procura explicar a mais permanente das constâncias: a domesticação da morte. A maioria da selecção musical assenta em obras de Música Antiga (Medieval, Renascentista ou Barroca).

Fazemos uma breve referência às elevadas taxas de mortalidade de outrora com o exemplo particular da vida de J.S. Bach, que aproveitamos para citar musicalmente. Como já tinha sido feito no programa inaugural, complementamos referências musicais eruditas com outras da esfera popular.

Citamos, em catalão, um dos mais célebres poemas de March, sobre a dor e o sofrimento resultante da morte de um ente querido e encerramos o programa com uma descrição da domesticação da morte.

### 3 – A Morte Interdita

O terceiro programa é uma extensão do anterior, na medida em que prossegue a abordagem histórica da morte. Neste caso, realizamos um salto cronológico e vamos ao encontro do século XX, para explicar a radical mudança de atitudes que conduziram à interdição da morte. E, porque se trata de abordar uma mudança estrutural das atitudes, usamos, ao longo de todo o programa, como tapete musical dos textos, a obra *Morte e Transfiguração* de Richard Strauss, já que, neste caso, estamos perante uma *morte* e uma *transfiguração* do próprio acto de morrer e das atitudes com ela relacionadas.

Fazemos uma breve abordagem à relação entre o erotismo e a morte ao citar o *Réquiem para Pier Paolo Pasolini* de Eugénio de Andrade.

Ao contrário da emissão anterior, cujas citações musicais eram maioritariamente pré-modernas, este programa tem referências musicais datadas essencialmente do século XX ou, quando muito, da segunda metade do século XIX.

### 4 – Celebrações e Representações da Morte

A emissão começa com uma longa e belíssima citação musical do início do século XVII, associada às mudanças da Contra-Reforma.

O programa procura apresentar uma imagem sobre as diferentes representações da morte no seio do cristianismo (catolicismo e protestantismo), não sem antes fazer uma referência específica à representação da morte nas religiões pagãs (neste caso, com a *Cavalgada das Valquírias*, sobre as mitologias nórdicas, referência musical que não deixará indiferente o cinéfilo). Depois de abordar as perspectivas do catolicismo e do protestantismo, damos um salto ao encontro de visões menos religiosas, citando a *Marcha Fúnebre Maçónica* de Mozart e o *Lacrimosa* de um compositor ateu: Verdi. Nas duas obras é visível a expressão de um desejo de elevação do espírito humano.

### 5 – Lamentações e Evocações Fúnebres

O programa arranca com um dos mais belos lamentos jamais compostos. O tema desta emissão está intimamente relacionado com o tema da emissão nº 11 (A morte do Herói).

Aqui se começa a destacar o carácter simbólico da selectividade de certas pessoas como objecto de recordação, lamento, exaltação e, como tal, dignos de dedicatórias musicais. Também estabelecemos pontes para o programa seguinte, destacando as desigualdades sociais presentes no processo de selecção da lamentação, evocação e homenagem sociais: por isso mesmo destacamos

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

excertos de duas missas de réquiem, uma composta para as cerimónias fúnebres de um alto membro do clero e outra para as de um monarca.

Introduzimos a questão das grandes revoluções da modernidade e o impacto que estas tiveram sobre a referenciação fúnebre. Nesse sentido, apresenta-se aquela que é, por ventura, a primeira marcha fúnebre escrita em honra dos anónimos plebeus que deram as suas vidas em nome dos ideais da Revolução Francesa: a marcha fúnebre da 3ª Sinfonia de Beethoven, onde a exaltação, a exacerbação e a elevação do espírito estão claramente presentes.

### 6 – Pobres Mortes, Ricas Mortes

Na senda do anterior programa, continuam a destacar-se alguns aspectos relacionados com as desigualdades sociais e com os efeitos simbólicos decorrentes das mesmas.

Exploraram-se também as dicotomias entre a Alta Cultura e Baixa Cultura, matéria indissociável das desigualdades sociais, razão pela qual aproveitamos para citar obras de raiz popular de particular sensibilidade. Especialmente tocante é o canto da Córsega, sobre a paixão e a morte de Jesus.

Aborda-se igualmente a questão do direito à recordação do falecido num local próprio, razão pela qual se refere o caso particularmente emblemático da morte e enterramento de Mozart.

O programa prossegue com uma referência clara ao sistema simbólico vigente durante séculos, no que se refere à possibilidade de se “ganhar o paraíso” à custa do pagamento de missas ou de heranças deixadas à Igreja Católica, após a *invenção* do Purgatório.

A emissão termina com a arrepiante interpretação de uma tarantela fúnebre, sobre a história do pobre António que sofre de amores, de amores morre e cuja última pompa é a pompa fúnebre.

### 7 – Comédias Macabras

O programa foi dividido em duas partes; a primeira assenta em pequenas histórias que conduziram ao sofrimento de algumas pessoas, em nome das mais variadas crenças e instituições persecutórias, nomeadamente religiosas.

Começa com uma referência às deferências católicas para com Adolf Hitler e prossegue com outras histórias pouco edificantes. Pela primeira vez, cita-se o *Dies irae*. Hitler, mas não apenas ele, merece o *obséquio* de semelhante primazia.

A propósito do terrível episódio que conduziu um pobre guardador de porcos à fogueira, citamos a *Marcha para o Suplício* da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz.

A segunda parte do programa muda de registo e passa para a referenciação de obras musicais onde se abordam assuntos macabros. A primeira referência diz respeito a uma questão já anteriormente afluída: o carácter igualitário da morte através das danças macabras; ouve-se a mais célebre das obras alusivas a esta representação da morte, a *Dança Macabra* de Saint-Saëns.

De seguida, vamos ao encontro do macabro e tragicómico 3º andamento da 1ª Sinfonia de Mahler, onde o autor transforma uma célebre melodia popular, numa marcha fúnebre que tem tanto de solene e de pesado quanto de folia macabra.

Encerramos o programa, regressando às comédias macabras resultantes do medo atávico aos poderes instituídos: neste caso, terminamos com uma referência a uma obra de Prokofiev, onde o receio que os funcionários têm do czar os leva a inventar um herói que nasce, casa, luta e morre em nome do seu soberano.

### **8 – Visões Apocalípticas**

A oitava emissão centra-se na terceira grande questão que tem ocupado a humanidade: para onde vamos? Aqui se faz referência, uma vez mais, às consequências da modernidade. Aproveita-se para falar da evolução das concepções cristãs sobre o dia do Juízo Final, desde a mais antiga, que assegurava a salvação de todos os *santos*, isto é, de todos os cristãos, para concepções progressivamente mais aterradoras e angustiantes.

O programa encerra com uma divertidíssima e jocosa obra musical que discorre sobre as expectativas que podemos ter sobre o Inferno e o Paraíso: *Giaccona di Paradiso e dell’Inferno*.<sup>23</sup>

### **9 – O Inferno são os Outros**

Foi referido anteriormente que a morte pode ter várias dimensões: para além da biológica, também podemos falar na morte psicológica, na morte espiritual e na morte social. A oitava emissão do programa foi concebida de forma a aflorar as circunstâncias em que, apesar de estarmos vivos, morremos um pouco todos os dias à custa dos sonhos não cumpridos e dos propositados sofrimentos e injustiças que os outros nos infligem.

O programa aborda a questão da morte numa perspectiva completamente distinta da até agora prosseguida. Por isso mesmo, ouvem-se obras musicais que reflectem as mais variadas formas de injustiça, de violência (física e simbólica) ou, genericamente, de *castração* dos seres humanos.

Ao longo da emissão, fala-se textual e musicalmente sobre escravatura, desigualdades de género, violência simbólica dos poderes instituídos, amores não correspondidos, infidelidade amorosa, misoginia, condenação de bruxas à Inquisitorial fogueira, expulsão de Espanha de mouriscos, abuso de poder, terminando com uma alusão à censura (coro à boca fechada de Puccini).

Aproveitámos este programa para fazer uma referência a um conceito da nossa autoria: ***Discursos Heterofóbicos*** (discursos que promovem a fobia, o ódio ou a aversão a algum tipo de alteridade), definido como o conjunto de discursos estruturados que visam a legitimação da submissão, menorização ou discriminação de grupos sociais específicos, em função de categorias ideologicamente construídas. Entre outros *Discursos Heterofóbicos*, destacamos a misoginia, o racismo, a xenofobia, o ultranacionalismo, o fundamentalismo religioso e a homofobia.

O programa foi dedicado a algumas destas formas de heterofobia e aos *mortíferos* impactos na vida daqueles que sofrem semelhantes violências. A morte, não tem por que ser apenas física!

### **10 – A Morte de Deus**

Prosseguindo a senda de abordagens heterodoxas à questão da morte, afluamos neste programa uma das questões centrais da modernidade: a morte de Deus.

Nesta questão, não se discute a morte dos seres humanos mas sim a da transcendência. É, por isso, uma questão central indissociável das grandes revoluções da modernidade, sendo um tema particularmente caro a crentes e a não crentes. Para o ateu, discutir a morte de Deus não é mais do que afirmar um cepticismo definitivo na inexistência de toda e qualquer divindade, que se traduz na adopção de uma cosmogonia onde se invertem ou se alteram significativamente os pontos cardiais da axiologia, da política, da economia, do social e do cultural; pelo contrário, para o

<sup>23</sup> Não resistimos à tentação e deixamos à vossa consideração a visualização do seguinte vídeo, onde o carácter jocoso da obra é destacado, de forma ainda mais evidente, por parte dos intérpretes: <https://www.youtube.com/watch?v=hTEPyp8hxMw>

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

crente, a discussão sobre a morte de Deus pode ser vista como a mudança na conceptualização do divino, segundo a qual uma visão tirânica, cruel e vingativa de Deus, típica da cosmogonia cristã pré-Moderna, seria substituída por uma visão mais pacífica, conciliadora e inclusiva, alegadamente integrada ou, no mínimo, ajustada aos valores e à ética da modernidade, como seja, por exemplo, o respeito pelos direitos humanos. Discutir a morte de Deus é, acima de tudo, debater a condição humana no que diz respeito às questões centrais da origem, identidade e destino da humanidade.

O programa arranca com a declaração de Nietzsche segundo a qual Deus está morto, declaração imediatamente ilustrada com o portentoso estrondo orquestral que inicia o último andamento da 2ª Sinfonia de Mahler. O programa segue uma estrutura semelhante à que foi adoptada nas emissões anteriores, embora se prescindia da apresentação das obras musicais; estas são, acima de tudo, ilustrações ou suportes da narrativa.

Ao longo da emissão, apresentam-se alguns dos relevantes argumentos que a modernidade ergueu contra Deus: da Filosofia à Biologia, da Física à Astronomia ou da Sociologia à Psicanálise. A morte das divindades pagãs é ilustrada com um excerto da ópera *Alceste* de Gluck para, a seguir, se citar o final de *O Crepúsculo dos Deuses* de Wagner. Também é neste programa que se ouvem alguns ecos da *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* de Berlioz, como se se estivesse a declarar o óbito de Deus e o triunfo da modernidade.

O programa avança com a audição de excertos de três *Dies irae* de três missas de réquiem que ilustram a permanência de visões mais ou menos pré-modernas sobre Deus. Aqui, a ilustração musical é usada *contra* os produtores de violência simbólica, ou seja, dedicamos aos espíritos mais tacanhos a parte mais dramáticas das missas de réquiem: o *Dies irae*. O povo diria que o *feitico se virou contra o feiticeiro...*

O programa prossegue com uma referência a um estudo científico sobre a influência da religião na consciência de crianças e de jovens: em que medida a religião molda positiva ou negativamente a ética humana?

A recta final do programa é dedicada à dolorosa e aterradora experiência de Elie Wiesel (Prémio Nobel da Paz) nos campos de concentração nazis, culminando numa reflexão de Karen Armstrong sobre Deus.

O programa encerra com uma pergunta, deixando o ouvinte na companhia da célebre introdução de *Assim falava Zaratustra* de Richard Strauss, num efeito de *looping* que visa remeter o ouvinte novamente para a proclamação de Nietzsche.

### 11 – A Morte do Herói

A 11ª emissão regressa a questões mais formais no que diz respeito à morte. Neste caso, discute-se a morte do herói, isto é, o significado de herói e da sua natureza relativa: a sua condição transitória ou a sua dependência do jogo entre vencedores e vencidos. A importância do herói já tinha sido anteriormente afluída no programa.

O programa arranca com um excerto de um lamento dedicado a um patrono renascentista: Lourenço di Medici, o Magnífico!

Depois de nos interrogarmos sobre a natureza do herói, avançamos para uma das mais célebres páginas orquestrais alusivas à sua figura: a *Marcha Fúnebre de Siegfried*, de Wagner, obra caracterizada pela exaltação e glorificação do herói, com várias apoteoses capazes de arrepiar o

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

mais indiferente dos ouvintes.

Depois de nos interrogarmos sobre o trabalho ideológico presente na classificação da *heroicidade*, procuramos ilustrar a dimensão relativa do heróis a partir de duas aberturas de Beethoven: *Coriolano* e *Egmont*.

Finalizamos a emissão apresentando um excerto (*Agnus Dei*) de uma missa pacifista de Jenkins, como alusão a um *herói* de milhões de pessoas: Jesus Cristo. A obra de Jenkins foi dedicada às vítimas do Kosovo.

### 12 – Penúltimos Suspiros

O penúltimo programa centra-se nos pensamentos e nos sentimentos que se apoderam do ser humano quando este percebe que a morte se aproxima. Já anteriormente se tinha aflorado a questão mas agora dedica-se uma emissão inteira a episódios mais ou menos conhecidos da história da música.

Antes disso, cita-se uma reflexão de uma professora de Psicologia, quando recebeu a notícia de que sofria de uma doença oncológica. O suporte musical é um *loop* de *A morte a donzela* de Schubert.

O programa centra-se em quatro episódios da vida de quatro compositores ao longo de quatro séculos: Lully (século XVII), Mozart (século XVIII), Tchaikovsky (século XIX) e Richard Strauss (século XX).

Aproveitando aspectos da vida de cada um destes músicos, citamos uma obra de cada um, todas directa ou indirectamente relacionadas com a morte ou com a sua aproximação.

A emissão prossegue com um belíssimo *lied* de Mahler, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Estou perdido para o mundo), a partir de um poema de F. Rückert que reflecte sobre o sentimento de abandono do mundo, a sensação de já estamos mortos para o ruído da vida, de que nos enclausurámos para o mundo.

O programa encerra com aquela que é uma das mais memoráveis páginas da história da música, a *Morte de Isolde*, de Wagner. Seria difícil arranjar um suspiro mais perfeito que este para encerrar a penúltima emissão.

### 13 – La Comedia è finita

A última emissão do programa ocorre no dia de Natal de 2011, razão pela qual optámos por fazer uma referência directa a Jesus Cristo através da mais célebre obra de Haendel.

O programa chega ao fim com um toque nacional (não confundir com nacionalista) pois, decidimos citar obras de alguns autores portugueses já que, até então, nenhum tinha sido referido. Pelo caminho, aproveitámos o cerrar do pano para homenagear alguns dos nossos heróis: ao citar o réquiem de Bomtempo, homenageámos Camões; ao citarmos Cipriano, prestámos homenagem à memória de Aristides de Sousa Mendes<sup>24</sup>; e, quando citámos Salgueiro, deixamos uma homenagem implícita a José Saramago.

Pelo caminho, citamos o nosso poeta de eleição, Fernando Pessoa, e recordamos o saudoso Carl Sagan e a sua célebre obra, *Cosmos*, de quem tanto somos devedores.

A última emissão assume uma vertente pacifista e ambientalista, recordando que, actualmente, a humanidade tem o poder de destruir a vida na Terra: não apenas o poder de se destruir a si mesma,

<sup>24</sup> Ver vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=wp6BtDNvG6U>

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

mas também o poder de aniquilar, pelo recurso às armas ou pela desenfreada depleção dos recursos naturais do planeta, toda a vida que nele existe.

Encerramos a série de programas com o *Im Paradisum*<sup>25</sup> da obra de Salgueiro; ao fazê-lo, não quisemos apenas deixar implícita uma homenagem a Saramago. Quisemos, também, esclarecer que, para nós, a Terra é o nosso único Paraíso, que temos de proteger e salvaguardar. E que, mais do que nunca, se impõe a necessidade de uma visão cosmopolita, tal como defendeu Carl Sagan.

Apresentamos, de seguida, os textos do programa radiofónico *Jogos Funerários*, tal como foram elaborados ao longo do último trimestre de 2011. As referências de pé de página só agora foram acrescentadas, já que, aquando da realização do programa, eram prescindíveis. Deixamos desde já expresso o nosso pedido de desculpa por qualquer falha respeitante a essa referenciação.

Chamamos, uma vez mais, a vossa atenção para o facto de poderem escutar as edições do programa no disco compacto disponibilizado no Anexo N° 1 ou através das gravações disponíveis no sítio da RTP/Antena 2.

### Legenda:

Música	Texto	Apresentação de obra	Citação
--------	-------	----------------------	---------

“Um facto social é uma forma de comportamento, regular ou não, capaz de exercer um constrangimento externo sobre um indivíduo; ou antes, qualquer forma de comportamento que se generalize numa determinada sociedade, desde que tenha uma existência independente das suas manifestações individuais.” (Durkheim – 1895)

### 6.1 – A Morte na Origem da Humanidade (02/10/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e59656/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	39:30
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	17:30

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	1:45
Proch Dolor – Josquin Desprez	3:48

<sup>25</sup> Esta posição cosmopolita é ilustrada no seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=zIRiv-EZDsc>

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>Como introdução do <i>Jogos Funerários</i>, ouvimos o belíssimo motete “<b>Proch Dolor</b>”, escrito por Josquin Desprez há sensivelmente cinco séculos, como lamento pela morte de César Bórgia, filho do Papa Alexandre VI e inspirador do “Príncipe” de Nicolau Maquiavel. A interpretação esteve a cargo de La Capella Reial de Catalunya e do Hesperion XXI, sob a direcção de Jordi Saval.</p>	
	Separador REQUIEM Requiem	<b>0:23</b>
	<p>A morte ocupa um lugar central em todas as culturas, povos e sociedades, assumindo uma multiplicidade e diversidade de celebrações, representações, concepções e evocações. Muito mais do que em qualquer outro momento do ciclo da vida, cruza-se na morte tudo o que a vida significa, representa e vale. A morte é vivida, ou melhor, é <i>amortecida</i> e <i>mortificada</i> em função de construções sociais e simbólicas que decorrem de cada contexto social e cultural específico.</p> <p>Compreender a morte, para além das suas dimensões biológica ou psicológica, é dar-lhe um espaço e uma dimensão dignas do território do teatro, teatro esse onde não é possível distinguir claramente o protagonista do actor secundário ou discernir as fronteiras entre o actor e o público.</p> <p><i>Jogos Funerários</i> é o novo espaço da <i>Antena 2</i> que pretende explorar e dar a conhecer as diferentes formas de teatralizar a Morte, recorrendo a fontes históricas, sociológicas e musicológicas. Neste Teatro, cruzam-se as mais profundas e intensas emoções e sentimentos humanos, razão pela qual, ao longo de séculos, a Morte tem inspirado algumas das mais belas, apaixonantes e tocantes obras musicais.</p>	
	<p>Sugerimos, de seguida, a audição do Sanctus, da Missa pro defunctis de Tomás Luis de Vitoria, numa interpretação do agrupamento Gabrieli Consort, sob a direcção de Paul McCreech.</p>	
	Sanctus – Missa pro defunctis – Vitoria	<b>1:54</b>
	<p>Nesta era de globalização económica, assiste-se a uma mundialização dos conteúdos culturais, mundialização essa que passa pelo uso intensivo dos meios de comunicação social e pelo consumo generalizado de produtos massificados, ícones sociais e culturais incluídos. Por isso mesmo, também a morte ganhou um estatuto global, já que nos entra diariamente em casa, através dos órgãos de comunicação social, ao ponto de assistirmos a funerais à escala planetária – recordemos apenas as cerimónias fúnebres da princesa Diana ou do Papa João Paulo II.</p> <p>A morte não é, para nós, seres humanos, um fenómeno exclusivamente ou essencialmente natural ou biológico. Começa por ser isso, tal como foi apenas isso para os nossos antepassados mais remotos. Também já não é um fenómeno exclusivamente familiar e comunitário, como sucedeu com muitos dos nossos antepassados distantes. Mais do que nunca, a morte está presente na nossa existência diária, ao ponto de ter adquirido um certo estatuto de banalização e de distanciamento. Diariamente, somos bombardeados pelos órgãos de comunicação social com informações de</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>tragédias e de dramas mais ou menos distanciadas. A morte ganhou um cunho estatístico: tantas mortes naquele acidente rodoviário, N mortos num terramoto remoto, Taxas de Mortalidade que sobem e que descem... Enfim, a morte adquiriu um certo cunho burocrático, o que não deixa de ser irónico, já que sempre foi simultaneamente autocrática e democrática.</p> <p>Mas... sempre que a morte se aproxima, tudo ganha um novo brilho.</p>	
	E lucevan le stelle – Tosca – Puccini	<b>3:00</b>
	Foi a ária “E lucevan le stelle”, da ópera Tosca, de Giacomo Puccini, pelo tenor Mário del Mónaco, acompanhado pela Orquestra da Academia de Santa Cecília, sob a direcção de Francesco Molinari-Pradelli.	
	Separador REQUIEM Requiem	<b>0:23</b>
	<p>Remotamente, muito remotamente, há muitos milhões de anos atrás, os nossos irracionais antepassados morriam biologicamente. Apenas e só biologicamente. Com o passar do tempo, deixámos para trás a nossa condição de répteis e tornámo-nos mamíferos, progressivamente gregários e dotados de uma inteligência mais apurada. A morte adquiriu então um cunho colectivo, pese embora mantivesse a sua dimensão essencialmente natural.</p> <p>A evolução das espécies prosseguiu e, já como Homo Sapiens, reinventámos a Morte, transformando-a num evento cultural: inventámos o enterramento, o ritual fúnebre, a cerimónia funerária, o desejo de recordar os mortos e de estabelecer com eles um vínculo perdurável. Tornámo-nos então donos e senhores da morte. Apoderámo-nos da morte e transformámo-la num evento cultural, onde a natureza parece adquirir um cunho secundário, em detrimento dos mais variados aspectos culturais, como sejam as crenças, as normas, os valores, os rituais, as cerimónias, os últimos desejos, as vontades póstumas, os sentimentos, as emoções ou o luto. O sofrimento que a morte acarreta emancipou a humanidade da sua condição biológica.</p> <p>Morremos e matamos em nome de nações, de religiões e de civilizações, isto é, em nome da necessidade que temos de manter viva a nossa identidade colectiva, a nossa cultura, as nossas formas específicas de pensar, de sentir e de agir. Morremos e matamos porque estamos convencidos que somos melhores que os outros, que merecemos tanto a vida quanto os outros merecem a morte. Morremos e matamos porque estamos convencidos que algumas pessoas não merecem viver. Morremos e matamos porque não suportamos os <i>Outros</i>. Somos capazes de matar por amor e por ódio, por diferença e por indiferença. Somos capazes de matar como um meio ou como um fim.</p>	
	O Deus do Mal e a Dança dos Espíritos Negros – Suite Cita – S. Prokofiev	<b>3:11</b>
	Ouvimos o Allegro Sostenuto, O Deus do Mal e a Dança dos Espíritos Negros, segundo andamento	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	da Suite Cita, Op. 20, de Sergei Prokofiev, pela Orquestra Sinfónica de Chicago, sob a direcção de Cláudio Abbado.	
	A morte deixou de ser um evento meramente natural e passou a ser um evento cultural. E, dessa forma, a Humanidade tornou-se definitivamente humana. Ao colocar a morte no campo da cultura, a humanidade emancipou-se da natureza e adquiriu um lugar especial na Odisseia da Vida. Quando inventámos os <i>JOGOS FUNERÁRIOS</i> , inventámos a própria humanidade. Desde então, colocámos a morte no espaço da representação.	
	Canto popular Búlgaro	<b>2:46</b>
	Ouvimos um canto popular búlgaro, originário das planícies trácias.	
	Separador REQUIEM Requiem	<b>0:23</b>
	<p>A morte foi canibalizada pela Humanidade, ao ponto de Jorge de Sena afirmar que “<u>de morte natural nunca ninguém morreu</u>”<sup>26</sup>. A morte deixou de ser um evento essencialmente natural para adquirir dimensões culturais progressivamente mais profundas e complexas. Podemos afirmar, por isso, que a morte se encontra indissociavelmente associada à origem da própria humanidade, naquilo que ela tem de mais humano. Ao enterrar os mortos, os nossos antepassados revelaram possuir uma inteligência superior, um raciocínio abstracto, uma mentalidade complexa e uma cultura inventiva.</p> <p>A esse propósito, gostaríamos de chamar a sua atenção para as seguintes palavras de Fernando Savater:</p>	
	“Somos animais sociais, mas não somos sociais no mesmo sentido em que os restantes animais o são. (...) É possível que o verdadeiro traço distintivo entre animais e (animais) humanos seja outro: o facto de os animais morrerem ao passo que nós, seres humanos, <i>sabemos</i> que vamos morrer. Os animais vivem esforçando-se por não morrer; nós, como seres humanos, vivemos a lutar por não morrer e ao mesmo tempo suspensos do facto de sabermos que em alguma altura teremos que morrer. Diferentemente dos restantes animais, tão felizes deste ponto de vista, o homem tem a experiência da morte, uma memória da morte e uma premonição certa da morte. Por isso os animais «comuns» procuram evitar a morte, mas esta habitualmente colhe-os sem esforço e sem alarme, como o sonho de cada noite; em contrapartida, nós não só tratamos de prolongar a vida como nos revoltamos contra a morte, sublevamo-nos contra a sua necessidade, inventamos coisas que contrabalançam o peso da sua sombra. Nisto reside a diferença fundamental entre a sociedade dos homens e as sociedades dos restantes animais chamados sociais: estes últimos evoluíram de	

<sup>26</sup> Jorge de Sena – A Morte, o Espaço, a Eternidade (Metamorfoses – Poesias II)

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	maneira a formar grupos que assegurem melhor a conservação das suas vidas – ao passo que nós pretendemos... a <i>imortalidade</i> .” <sup>27</sup>	
	Convidamo-lo a escutar de seguida o poema “A morte na madrugada” de Vinicius de Moraes, pela voz de Mário Viegas.	
	“A Morte na Madrugada” – Vinicius de Moraes	<b>3:21</b>
	<p>Já o dissemos: quando inventámos os <i>JOGOS FUNERÁRIOS</i>, inventámos a própria humanidade. Desde então, colocámos a morte no espaço da representação. E desde então, a morte nunca deixou de estar associada ao bem e ao mal. Para uns, a morte é apenas o fim. Para outros, apenas uma passagem. A morte, indiferente a essas diferentes cosmogonias, a todos nos leva e sobre todos exerce um efeito hipnótico. Todos dela queremos escapar mas todos nos deixamos seduzir por ela.</p> <p>Sendo a morte a mais democrática de todas as circunstâncias da vida, não morremos da mesma forma: aquele que morre rodeado pela sua família não morre como aquele que morre esquecido no hospital ou no lar da terceira idade; aquele que morre num palácio não morre como aquele que exala o último suspiro como mendigo; o crente e o ateu não morrem da mesma forma; o estóico não morre como o hedonista; também o cidadão não morre como o aldeão; o rico não morre como o pobre; o industrial não morre como o operário, assim como o camponês não morre o marquês; o doente de Alzheimer não morre como o doente oncológico; aquele que se suicida com 15 anos de idade tem uma morte diferente daquele que se suicida com 75 anos; o mentalmente são não morre como o doente mental. Assim, apesar de absolutamente democrática, a morte encontra-se submetida a um inapelável e inevitável escrutínio individual, onde se cruzam trajectórias, memórias, experiências, condicionalismos culturais e posições sociais, económicas e políticas.</p>	
	Marcha Fúnebre – Orações Fúnebres – Purcell	<b>1:45</b>
	Das “Orações Fúnebres” que Henry Purcell escreveu para as cerimónias fúnebres da rainha Maria, escutámos a famosa Marcha, numa interpretação da Orquestra de Câmara Inglesa sob a direcção de George Guest.	
	Separador REQUIEM Requiem	<b>0:23</b>
	Para dar sentido à nossa vida, ritualizámos a morte. Enquanto espécie dotada de uma inteligência superior, elevámos a morte a dimensões que ela não tinha. Fomos capazes de fazer o melhor e o pior. Criámos cerimónias tocantes mas também rituais horripilantes. No espaço de alguns milhares de anos, passámos disto...	
	Dança do Sacrifício. A eleita – A sagração da Primavera – I. Stravinsky	<b>4:45</b>

<sup>27</sup> Fernando Savater – Política para um Jovem: pp. 22-23

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Ouvimos a “Dança do Sacrifício e A Eleita”, último número do bailado “A Sagração da Primavera de Igor Stravinsky. Leonard Bernstein dirigiu a Orquestra Filarmónica de Israel.	
Dizíamos nós que, passámos do sacrifício de jovens virgens, como forma de satisfazer os deuses ou de garantir o ressurgimento da vida, ao horror sem limites da II Guerra Mundial. No espaço de alguns milhares de anos passámos da “Sagração da Primavera” para a “Sinfonia da Requiem” de Benjamin Britten.	
Dies Irae – Sinfonia da Requiem de B. Britten	<b>6:06</b>
Donald Runnicles dirigiu a Orquestra Sinfónica de Atlanta no “Dies Irae”, segundo andamento da “Sinfonia da Requiem” de Benjamin Britten.	
Que consequências perdurarão na memória colectiva de um povo que sofreu os efeitos de instituições macabras como a Inquisição, de instrumentos de perseguição como uma polícia política ou ainda de uma engrenagem destinada a produzir um holocausto étnico? Quantos traumas individuais, familiares e colectivos perdurarão nas nossas memórias como resultado das mortes que provocamos? Será a nossa espécie particularmente racional? Mais racional do que as espécies irracionais?	
Separador REQUIEM Requiem	<b>0:23</b>
A voz cantada é muito mais eloquente e expressiva do que a voz falada. Por isso mesmo, a humanidade expressa os sentimentos mais nobres e as emoções mais profundas através da música.	
Deixo-vos na companhia da bela canção da primeira metade do século XVII, “Homo fugit velut umbra” ou “Passacaglia della vita”, do compositor italiano Stefano Landi <sup>28</sup> , pela voz do tenor Marco Beasley e do soprano Johannette Zomer, acompanhados pelo agrupamento L’Arpeggiata, sob a direcção de Christina Pluhar.	
Homo fugit velut umbra – Anónimo (erradamente atribuída a Stefano Landi)	<b>4:13</b>
Esta foi a primeira emissão do <i>Jogos Funerários</i> . Despedimo-nos por agora, agradecendo a sua companhia e marcando encontro consigo para a próxima semana.	
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Tocata Arpeggiata (Giovanni Girolamo Kapsberger) - A new ground (Henry Purcell)	

<sup>28</sup> A referência à autoria foi erradamente anunciada no programa. A peça musical em causa é de autor anónimo e o erro decorreu do facto de a mesma se encontrar incluída na edição discográfica dedicada a obras de Stefano Landi.

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

- Adágio molto (Sinfonia “Al santo sepolcro” de Antonio Vivaldi)	
- Im Abendrot (Richard Strauss)	
- Lothlorien, da banda sonora de “O Senhor dos Anéis” (Howard Shore)	
- Agnus Dei (Samuel Barber)	
- Fantasia sobre um tema de Thomas Tallis (Ralph Vaughan Williams)	

“É triste pensar que tanta beleza jaz sepultada no silêncio do passado, que todas essas coisas que encantaram os nossos antepassados se tenham convertido em coisas de outros tempos.” (Donald Grout – 1965)

### 6.2 – A Morte Domesticada (09/10/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e60376/caleidoscopio>

**Nota:** Nos arquivos da RTP/Antena 2, o programa encontra-se referenciado com o título: História da Morte I – Da Idade Média ao Renascimento

Tempo para conteúdos musicais	<b>39:47</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>18:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Adoro Te (Gregoriano)	<b>4:18</b>
Iniciámos a segunda emissão do <i>Jogos Funerários</i> com o hino do canto gregoriano ADORO TE, pelo coro dos monges beneditinos da abadia do Clervaux.	
Separador REQUIEM Requiem	<b>0:24</b>
Introduzimos, na semana passada, o tema da MORTE e a sua teatralização humana, como leitmotiv do <i>Jogos Funerários</i> . Vamos hoje avançar para perspectivas históricas e sociológicas, sem cair num academismo excessivo. O objectivo é o de reconhecer que, para além das constâncias e das permanências, a teatralização da morte apresentou variações e mudança mais ou menos significativas, ao ponto de não ser verdade que a morte tenha tido, ao longo dos últimos milénios, as mesmas concepções, representações e formas de ser encarada.  De facto, os avanços científicos, tecnológicos e sociais da modernidade afastaram-nos de tal forma da morte, que deixámos de a conceber e de lidar com ela da mesma forma que a esmagadora maioria dos nossos antepassados. Actualmente, nas sociedades mais avançadas e nos países mais desenvolvidos, a esperança média de vida anda próxima dos 80 anos de idade, quando, antes da	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>modernidade, esta se situava à volta dos 40 anos. Tudo isto devido, em grande medida, aos avanços da Medicina, às políticas públicas de Saúde e à introdução de medidas e de regras sanitárias, que reduziram enormemente a taxa de mortalidade infantil, a taxa de mortalidade materna e alargaram significativamente o nosso bem-estar.</p> <p>Ao contrário da maioria dos nossos antepassados, não convivemos diariamente com a morte. Pelo menos da mesma forma, íntima, próxima, evidente e natural com que esses nossos antepassados encaravam a morte. Recordemos, a propósito, que, na primeira metade do séc. XVIII, JS Bach casou duas vezes e teve, das suas duas mulheres, um total de 20 filhos, dos quais apenas uma minoria deles chegou à idade adulta. De facto, para os nossos antepassados, a morte era mais comum, simples e pacífica do que hoje.</p>	
	Agnus Dei – Missa em Si menor – JS Bach	<b>6:30</b>
	Ouvimos o Agnus Dei, da Missa em si menor de JS Bach, pela voz do contra-tenor Andreas Scholl, acompanhado pelo Collegium vocale sob a direcção de Philippe Herreweghe.	
	<p>Apenas a modernidade, com as suas conquistas científicas, afastou a morte. Antes do alvor das Ciências Médicas ocidentais, a doença, a peste e a epidemia eram o “<i>pão nosso de cada dia</i>”. Morria-se por tudo e por nada e não havia ser humano que não convivesse, desde muito cedo, com o fenómeno da morte, fosse na sua família, fosse na sua comunidade.</p> <p>Estamos, portanto, perante um anacronismo, quando pretendemos estender, para o passado da modernidade, as actuais formas de entender, de viver e de amortecer a morte. Ao fazê-lo, incorremos num erro cronocêntrico, já que projectamos noutros tempos aquela que é a nossa morte, julgando que o ser humano sempre morreu como hoje morremos. Não é assim! Ou melhor, não foi assim! Não podemos dissociar a forma como teatralizamos a morte, das nossas crenças, dos nossos valores, da nossa mentalidade e da nossa cosmogonia. Apenas um pequeno exemplo ilustrativo sobre duas atitudes distintas face à questão da morte: podemos dizer que a Idade Média revelou um certo fascínio pelo macabro, enquanto o Romantismo se sentiu atraído pela morbidez. Apesar de tudo, não devemos sucumbir à tentação da simplificação excessiva.</p> <p>Em todo o caso, presenciemos algumas constâncias. Philippe Ariès identificou a maior dessas constâncias e chamou-lhe a <b>morte domesticada</b>. Trata-se de um tipo de morte que, até muito recentemente, foi a mais comum. Ainda é esse tipo de morte que impera nas sociedades tradicionais e até em algumas das nossas aldeias mais remotas, nomeadamente aquelas onde o espírito comunitário tradicional se encontra mais vincado.</p>	
	Vamos escutar de seguida o “Stabat Mater”, pelo agrupamento “Cuncordu de Orosei”, agrupamento que mantém vivas as tradições vocais populares da Sardenha, assegurando a continuidade de tradições orais profundamente enraizadas nos tempos. Assinale-se, aliás, o duplo	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>sentido da palavra “Cuncordu”: por um lado, deriva da raiz latina “concordia”, o que nos remete para conceitos de harmonia e de união, isto é, para a noção de <i>comunidade</i>; por outro lado, a palavra “Cuncordu” forma-se etimologicamente a partir de “cun” e de “cor”, sendo este “cor” o coração, o que nos conduz para o lugar do sentimento, da paixão e do amor.</p>	
	<p>Stabat Mater (canto popular da Sardenha)</p>	<p><b>5:33</b></p>
	<p>Segundo Philippe Ariès, a morte mais constante tem sido a morte domesticada. Trata-se de uma morte muito natural, que é recebida pacificamente e sem grande alarido, onde a comunidade desempenha um papel fundamental. Douglas Davies, por seu lado, destaca igualmente o papel da comunidade, ao atribuir-lhe a função de transformar a morte numa parte do todo, isto é, a função de fundir a morte com o universo, possibilitando uma dissolução dos sentimentos de perda aos familiares do falecido e oferecendo-lhes mecanismos para prosseguirem a vida com propósito e realização.</p>	
	<p>“Vexilla regis” - Miserere nostri – Anónimo</p>	<p><b>1:58</b></p>
	<p>Do cancionero de Montecassino, ouvimos o “vexilla regis” de um Miserere nostri de autor anónimo, pela Capella reial da Catalunya e pelo Hesperion XX, sob a direcção de Jordi Savall.</p>	
	<p>Diz-nos Philippe Ariès: “Investiguemos, antes de mais, como morriam os cavaleiros da canção de gesta ou dos mais antigos romances medievais.</p> <p>Primeiro, eles são avisados. Não se morre sem se ter tido tempo de saber que se vai morrer. Ou então era a morte terrível, como a peste ou a morte súbita, e era necessário apresentá-la claramente como excepcional e não falar do assunto. Normalmente, por conseguinte, o homem estava prevenido. (...)</p> <p>Em Roncesvales, Roland «sente que a morte se apodera dele. Da sua cabeça, desce até ao coração». Ele «sente que o seu tempo terminou». Tristão «sentiu que a sua vida se perdia, compreendeu que ia morrer».</p> <p>Os piedosos monges não se comportavam de modo diverso dos cavaleiros. Em São Martinho de Tours, no século X, após quatro anos de reclusão, um venerável eremita «sentiu», diz-nos Raoul Glaber, «que em breve ia deixar o mundo». O mesmo autor conta que outro monge, entendido em medicina, que cuidava dos outros frades, teve de se apressar. Já não tinha mais tempo: «Ele sabia que a morte estava próxima».</p> <p>Note-se que a advertência era feita por sinais naturais ou, mais frequentemente ainda, por uma convicção íntima, e não tanto por uma premonição sobrenatural ou mágica. Era algo de muito simples, e que atravessa os tempos, presente ainda nos nossos dias, pelo menos como uma sobrevivência, no interior das sociedades industriais. Algo de estranho ao maravilhoso e à piedade</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>cristã: o reconhecimento espontâneo. Não era possível disfarçar, proceder como se nada se tivesse visto. (...)</p> <p>No século XVII, por louco que fosse, Dom Quixote não procura fugir à morte nos sonhos em que havia consumido a sua vida. Pelo contrário, os sinais precursores da morte trazem-no à razão: «Minha sobrinha», diz ele muito sabiamente, «sinto-me próximo da morte».<sup>29</sup></p>	
	Introitus: Requiem Aeternam – Missa pro defunctis – Mateo Romero	<b>4:31</b>
	Retirado da edição discográfica “Requiem para Cervantes”, onde se inclui, entre outras obras, a “Missa pro defunctis de Mateo Romero, escutámos o Introitus da referida obra. Foram intérpretes: La Grande Chapelle e a Schola Antiqua, sob a direcção de Àngel Recasens.	
	Separador REQUIEM Requiem	<b>0:24</b>
	<p>Ariès prossegue, recordando-nos que “As mesmas palavras passam (...) de época para época, imóveis, como um provérbio. (...) «Não tinham pressa de morrer, mas quando viam chegada a hora, sem precipitações, nem atrasos, precisamente como convinha, morriam cristãmente». Também outras pessoas, não cristãs, morriam com a mesma simplicidade.</p> <p>Sabendo próximo o fim, o moribundo tomava as suas precauções. E tudo iria decorrer, muito simplesmente (...). Num mundo tão impregnado de maravilhoso como o dos <i>Romances da Távola Redonda</i>, a morte era algo bem simples.”</p>	
	Vamos ouvir, de seguida, dois “Adoramus te, Domine”, o primeiro dos quais pelo agrupamento Acantus, num registo próximo da cultura popular e o segundo pela Capella Reial da Catalunya e pelo Hesperion XX, com Jordi Savall na direcção, numa leitura mais erudita.	
	Adoramus te, Domine (Anónimo) – Acantus	<b>3:30</b>
	Adoramus te, Domine (Anónimo) – Jordi Savall	<b>2:25</b>
	<p>Ainda segundo Philippe Ariès, “Aguarda-se a morte no leito, deitado. Esta atitude ritual é prescrita pelos liturgistas do século XIII. «O moribundo (...) deve deitar-se de costas a fim de que o rosto fique voltado para o céu». (...) Assim disposto, o moribundo pode efectuar os últimos actos do cerimonial tradicional. (...) O primeiro acto é uma lamentação sobre a vida, uma evocação, triste mas discreta, dos seres e das coisas amadas (...). Evocação triste, plangente. (...) Mas esta emoção não é duradoura – como, mais tarde, o luto dos sobreviventes. É um momento do ritual.”<sup>30</sup></p>	
	La Gran dolor – Ausiàs March	<b>3:42</b>
	Pela voz de Josep Piera, escutámos “La Grand dolor”, de Ausiàs March	

<sup>29</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 20-21

<sup>30</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: p. 23

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>“Após a lamentação e as queixas da vida”, prossegue Philippe Ariès, “vem o perdão dos companheiros, dos assistentes, sempre numerosos, que rodeiam o leito do moribundo. (...) O moribundo recomenda a Deus os sobreviventes. (...)”</p> <p>É agora o momento de esquecer o mundo e pensar em Deus. A oração compõe-se de duas partes: a culpa (...) [que mais não é do que] o gesto dos penitentes, [seguido pela] segunda parte da prece que é a <i>commendacio animae</i> (...).</p> <p>Neste momento, intervinha sem dúvida o único acto religioso, ou antes, eclesiástico (pois tudo era religioso): a absolvição. Era dada pelo padre, que lia os salmos, o <i>Libera</i>, incensava o corpo e o aspergia com água benta. (...)</p> <p>Após a última prece, mais não resta do que aguardar a morte, e esta não tem qualquer razão para se fazer esperar”.<sup>31</sup></p>	
	“Taedet animam meam vitae” – Cristóbal de Morales	<b>3:37</b>
	Escutámos, de Cristóbal de Morales, o “Taedet animam meam vitae”, do Officium defunctorum, celebrado no México em Novembro de 1559, para comemorar a morte do Imperador Carlos V. A interpretação esteve a cargo da Capella Reial da Catalunya com a direcção de Jordi Savall.	
	<p>Estamos agora em condições de concluir. A morte domesticada, aquela que perdurou durante séculos e acompanhou a maior parte dos nossos antepassados, resumia-se a alguns aspectos centrais: a morte era sentida, esperada e oficiada pelo próprio defunto. Este aguardava a morte no seu leito, consciente do momento que se aproximava. Sem dramas excessivos e sem grande espectáculo, o moribundo chefia a peça teatral onde ele próprio desempenha o papel central. Trata-se de uma cerimónia pública, “<u>organizada pelo próprio moribundo, que a ela preside e lhe conhece o protocolo</u>”<sup>32</sup>. No entanto, todo este protocolo era aceite e cumprido com simplicidade, sem dramatismos, nem excessos emocionais.</p> <p>Na câmara do moribundo encontra-se toda a comunidade. O lugar torna-se público e é de livre acesso. Todos a ela podem aceder: familiares, amigos e vizinhos. Nem as crianças, que hoje afastamos das coisas da morte, deixavam de estar presentes e de participar nesta encenação.</p> <p>Assim se domesticava a morte!</p> <p>Para esta emissão do <i>Jogos Funerários</i>, dedicada à Morte Domesticada, recorreremos a textos de João Paulo Pedroso e de Philippe Ariès. Por hoje é tudo. Marcamos encontro consigo para a próxima semana, aqui, na <i>Antena 2</i>.</p>	
	Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>

<sup>31</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 23-24

<sup>32</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: p. 25

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Tapetes musicais: - Adagietto (Sinfonia Nº 5 de Gustav Mahler) - Morte de Ase (Peer Gynt de Edward Grieg) - Im Abendrot (Richard Strauss) - Benedictus – A mass for peace (Karl Jenkins)	
--	--

“Creio que é necessário pensar muitas vezes na morte, se se quer ter sempre a medida um pouco exacta das coisas da vida.” (Alexandre Dumas)

### 6.3 – A Morte Interdita (16/10/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e61026/caleidoscopio>

**Nota:** Nos arquivos da RTP/Antena 2, o programa encontra-se referenciado com o título: História da Morte II – Do Renascimento à Modernidade.

Tempo para conteúdos musicais	<b>36:51</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>21:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Pie Jesu Domine – Requiem – Morales	<b>1:42</b>
Ouvimos o “Pie Jesu Domine”, do Requiem de Cristóbal de Morales, numa interpretação dirigida por Jordi Savall, à frente da Capella Reial de Catalunya e do Hesperion XX.	
Separador REQUIEM Requiem	<b>0:24</b>
No programa anterior, abordámos aquela que, segundo Philippe Ariès, é a mais constante e típica forma de morrer: a morte domesticada. Trata-se de uma morte antecipada, austera, serena e pública. Foi essa morte despojada, despreziosa e despida de dramatismo, que foi vivida ao longo de séculos, até ao despertar das sociedades industriais. Por isso mesmo, quisemos iniciar este nosso programa com o sereno e introspectivo “Pie Jesu Domine” do Requiem de Morales. O despontar da modernidade, com todas as suas revoluções políticas, sociais, culturais, mentais, económicas e axiológicas, deixou a Humanidade entregue a si própria. O homem pré-Moderno, pré-industrial, pré-capitalista, pré-cidadão, entregava o seu destino nas mãos de Deus com a mesma naturalidade com que bebia um copo de água. A modernidade eliminou muitas certezas e trouxe outras, simultaneamente mais preocupantes, mais humanas, mais mundanas. Perdeu-se o sentido da	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>comunidade, em detrimento de sociedades cada vez mais alargadas e complexas. Exaltámos valores universais de liberdade e de igualdade, de independência e de autonomia. Em suma, tentámos alcançar o ideal do Super-Homem anunciado por Nietzsche.</p> <p>Pelo caminho, deixámos de morrer como os nossos antepassados. Ao expulsar a magia do mundo, ao retirar o maravilhoso da realidade, a ciência Moderna confrontou a humanidade com novos dilemas face à morte. Era fácil morrer na pré-modernidade: Deus estava presente em tudo, a magia e o deslumbramento faziam parte do mundo e o universo até tinha sido feito para nós. Pelo contrário, a modernidade retira a Humanidade do centro da criação, do universo, da vida. E, se o Homem já não é o centro da vida, como pode ser ele o centro da morte?</p>	
	Toccata – Suite Gótica – Léo Boellmann	<b>4:04</b>
	O organista Arturo Sacchetti, interpretou a Toccata da Suite Gótica de Léo Boellmann.	
	<p>O hedonista não encara a morte como o estóico. Mas, se isso se passa no plano individual, não existirá um fenómeno semelhante, que transcenda o indivíduo e que se aplique aos diferentes contextos históricos em que as sociedades evidenciam maiores ou menores disposições hedonistas ou estóicas? Cada sociedade tem os seus próprios tabus e estes mudam significativamente em função da natureza dicotómica entre as posições estóica e hedonista. A era vitoriana, por exemplo, tinha evidentes preocupações com a sexualidade humana: para a mentalidade vitoriana, o sexo era um tabu; a morte, pelo contrário, não o era, existindo aliás uma certa atracção pelo mórbido, atracção que foi ampla e largamente explorada pelo romantismo e pelo ultra-romantismo. As sociedades ocidentais erigidas após a II Guerra Mundial tornaram-se particularmente hedonistas, numa ânsia contínua pelo bem-estar, pela felicidade, pelo prazer e pelo consumo. Assistimos, assim, a uma inversão dos tabus vitorianos: depois da II Guerra Mundial, a sexualidade humana ganha uma visibilidade extraordinária, passando a figurar de forma explícita no cinema, nos órgãos de comunicação social, nas telenovelas e até na própria música, enquanto a morte adquire progressivamente o estatuto de tabu e deixa de ser conveniente perder muito tempo com ela. Afinal de contas, uma sociedade dedicada ao prazer não pode tropeçar nessas coisas tétricas e tristes que teimam em rodear a morte.</p>	
	<p>“O mérito de ter sido o primeiro a formular esta lei não escrita da nossa civilização industrial pertence ao sociólogo inglês Geoffrey Gorer. Ele mostrou bem como a morte se converteu num tabu e como, no século XX, ela substituiu o sexo como principal interdito. Noutros tempos, dizia-se às crianças que «vinham de Paris», mas elas assistiam à grande cena do adeus à cabeceira do moribundo. Hoje em dia, são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor, mas, quando deixam de ver o avô e manifestam o seu espanto, dizem-lhes que ele repousa entre as flores de um belo jardim (...) Quanto mais a sociedade afrouxava as suas vitorianas interdições sexuais, mais</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

rejeitava as coisas da morte. E, ao mesmo tempo que o interdito, aparece a transgressão: na literatura maldita, reaparece a mistura de erotismo e de morte (...) e, na vida quotidiana, a morte violenta.” <sup>33</sup>	
Muito a propósito destas migrações sobre o interdito da sexualidade e da morte, assim como das transgressões a elas associadas, vem o “Requiem para Pier Paolo Pasolini” de Eugénio de Andrade, que ouviremos a seguir pela voz de Mário Viegas.	
Requiem para Pier Paolo Pasolini – Eugénio de Andrade	<b>2:16</b>
Nos nossos tempos, a morte tornou-se selvagem. Selvagem porque, ao contrário da morte domesticada, que abordámos no programa anterior, o Homem moderno não espera a morte, evita-a e remete-a para um espaço íntimo. A morte deixou de ser familiar, pública, evidente e natural. Passou a ser um assunto tabu. Quais as origens de tão profundas transformações?	
Pavana para uma infanta defunta – Ravel	<b>7:18</b>
A Orquestra Nacional de França foi dirigida pelo maestro Georges Prêtre, na versão orquestral da “Pavana para uma infanta defunta” de Maurice Ravel.	
Não foi por mero acaso, caro ouvinte, que acabámos de ouvir esta conhecida obra de Ravel, precisamente depois de nos termos interrogado quanto às origens de uma mudança tão profunda, que levou a morte domesticada a desaparecer, tendo sido substituída pela morte interdita. A morte adquiriu uma certa invisibilidade e quisemos ilustrar essa mudança recorrendo precisamente a uma obra que, apesar do carácter fúnebre do seu título, nada tem a ver com a morte. O próprio compositor, Maurice Ravel, explicou que escolheu o título desta obra por ter apreciado a aliteração presente em “infanta defunta”. Tudo se resume, portanto, a um jogo de palavras.	
Separador REQUIEM Requiem	<b>0:24</b>
Como nos explica Philippe Ariès, as atitudes face à morte mudaram radicalmente durante a primeira metade do século XX: “Estamos a assistir a uma revolução brutal das ideias e dos sentimentos tradicionais; tão brutal, que não deixou de impressionar os observadores sociais. É, na realidade, um fenómeno absolutamente inaudito. A morte, outrora tão presente, de tal modo era familiar, vai desvanecer-se e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objecto de um interdito.” <sup>34</sup>	
Christa Ludwig, acompanhada pela Philharmonia Orchestra, sob a direcção de André Vandernoot, irá cantar o lied “Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen” do ciclo mahleriano Kindertotenlieder, ciclo erguido a partir de poemas de Friedrich Rückert.	

<sup>33</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: p. 65

<sup>34</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: p. 61

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen – Mahler	4:10
<p>Quais as origens de uma tão grande transformação no que diz respeito às atitudes face à morte? Começa por ser um sentimento de piedade, já visível no século XIX: o círculo de relações do moribundo procura poupá-lo à consciência da aproximação da morte. Para tal, há que dissimular a verdade, não lhe revelando a gravidade do seu estado. Mais tarde, quando se torna evidente a aproximação da morte, não são os familiares que têm a coragem de revelar tal facto, delegando, muitas vezes, semelhante tarefa nas mãos dos médicos.</p> <p>É preciso evitar que a sociedade e o círculo de relações do moribundo sejam submetidos ao incómodo, ao tormento, à emoção e ao sofrimento resultantes da fealdade da agonia. A presença da morte torna-se incómoda, numa sociedade que se quer feliz ou que deve parecer feliz. A mulher de César tinha de <i>parecer</i> séria, para além de o ser. A sociedade moderna, tem de <i>parecer</i> feliz, mesmo que não o seja. E, se a morte traz infelicidade e sofrimento, há que evitar ao máximo esse incómodo.</p> <p>Assim, ao longo do século XX, foram-se introduzindo mudanças subtis que contribuíram para uma alteração significativa das atitudes face à morte. Uma das mudanças mais relevantes teve a ver com o processo de medicalização da sociedade. As classes médicas conquistaram um poder e uma autoridade acrescidas e o hospital passou a ser o local ideal para prestar cuidados de saúde que não eram viáveis na casa do doente ou do moribundo. Apesar do hospital ter uma função curativa, começa a considerar-se também um local privilegiado para a morte.</p> <p>Ora, no meio hospitalar, o cenário já não é propício à realização das antigas cerimónias rituais, presididas pelo moribundo, perante a assembleia de familiares, amigos e conhecidos. A comunidade não pode reunir-se em torno do moribundo e este, muitas vezes, morre só ou acompanhado por profissionais de saúde distantes e burocráticos.</p> <p>Por outro lado, a morte passou a ser um assunto técnico, decretado por um médico, em função de critérios científicos. E, na maior parte dos casos, o moribundo perdeu a consciência e encontra suportes variados em equipamentos sofisticados que lhe prolongam a vida até que alguém decide desligar um interruptor. Os médicos passaram a ser os senhores da morte e a ditar as circunstâncias em que esta ocorre.</p>	
Requiem Aeternam – Requiem – John Rutter	5:43
Ouvimos, do Requiem de John Rutter, o Requiem Aeternam, pelo coro do King's College e pela City of London Sinfonia, com a direcção de Stephen Cleobury.	
Uma outra importante mudança nas atitudes face à morte é-nos recordada por Ariès: “Algures, na zona da morte nova e moderna, procura-se reduzir a um mínimo decente as operações inevitáveis	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

destinadas a fazer desaparecer o corpo. Importa antes de mais que a sociedade, os amigos, a vizinhança, os colegas, as crianças, se apercebam o menos possível da passagem da morte. Se algumas formalidades se mantêm e se uma cerimónia continua a assinalar a partida, devem ter um carácter discreto e evitar todo o pretexto para qualquer emoção. (...) As manifestações aparentes de luto estão condenadas e em vias de extinção. Já não se enverga vestuário escuro, já não se adopta uma aparência diferente da de todos os dias. Um desgosto demasiado visível não inspira piedade mas repugnância, é um sintoma de desarranjo mental ou de má educação; é *mórbido*. No seio do círculo familiar, hesita-se ainda deixar exteriorizar a dor, por receio de impressionar as crianças. Só existe o direito de chorar se ninguém nos vir nem nos ouvir: o luto solitário e envergonhado é o único recurso (...)

Uma vez evacuado o corpo, já não se faz questão de visitar o túmulo. Nos países em que a revolução da morte é radical, como na Inglaterra, (...) a incineração está a tornar-se o modo dominante de sepultura. Quando a incineração prevalece (...) as causas não se reduzem a uma vontade de ruptura com a tradição cristã, uma manifestação de *enlightenment*, de modernidade; a motivação profunda é que a incineração é interpretada como o meio mais radical de fazer desaparecer e esquecer tudo o que possa restar do corpo (...).

Enganar-se-ia em absoluto quem atribuísse esta fuga perante a morte a uma indiferença em relação aos mortos. Na realidade, a oposta é que é verdadeira. Na antiga sociedade, o aparato do luto mal dissimulava uma resignação rápida: quantos viúvos tornavam a casar alguns meses apenas após a morte das esposas! Ao contrário, hoje em dia, sendo o luto interdito, verificou-se que a mortalidade dos viúvos e viúvas no ano seguinte à morte do cônjuge é muito mais frequente do que a amostra relativa àquela época.

Chega-se mesmo a crer (...) que o recalçamento do desgosto, a interdição da sua manifestação pública, a obrigação de sofrer só e às escondidas, agravam o traumatismo devido à perda de um ente querido. Numa família em que o sentimento é valorizado (...), a morte de um familiar é sempre profundamente sentida. (...) Mas já não existe o direito de dizê-lo em voz alta.”<sup>35</sup>

E aqui estamos nós, de tal forma submergidos na felicidade, ou na aparência da felicidade, que nada queremos ter a ver com a morte e, por isso procuramos evitar as tristezas e as aflições, as angústias e os desesperos, e desempenhamos o nosso dever moral e social de contribuir para a felicidade colectiva e de não pecar contra a felicidade e contra a própria sociedade...

In Paradisum – Requiem – Fauré

3:50

Escutámos, do Requiem de Gabriel Fauré, o “In Paradisum”, numa interpretação dirigida por George Guest, à frente da Academia de St. Martin n the fields e do Choir of St. John’s College de

<sup>35</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 63-65

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Cambridge.	
Numa sociedade sedenta de felicidade, o luto deixou de ser uma obrigação social. Não só não é imposto como é considerado um estado mórbido, excessivo e desnecessário, que deve ser tão breve quanto possível. A morte tornou-se interdita porque a sociedade deixou de ser estóica e se tornou hedonista, porque privilegia a cultura urbana, o cosmopolitismo, a felicidade, o crescimento económico rápido e o consumismo desenfreado. A morte tornou-se clandestina!	
Para encerrar esta emissão do <i>Jogos Funerários</i> , deixamos-vos na companhia do agrupamento Accentus que, sob a direcção de Laurence Equilbey, irá executar uma transcrição para coro a capella de “O Campo dos Mortos” de Sergey Prokofiev, retirada da música que o compositor escreveu para o filme “Alexander Nevsky”, de 1938, de Sergei Eisenstein.	
O Campo dos Mortos – Prokofiev	<b>4:05</b>
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Morte e Transfiguração (Richard Strauss)	

“A nossa triste condição: o único consolo é a esperança de outra vida.” (Lutero)

### 6.4 – Celebrações e Representações da Morte (23/10/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e61804/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>40:39</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>17:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Confitemini Domino – Anónimo séc. XVII	<b>15:23</b>
Como introdução do <i>Jogos Funerários</i> , ouvimos o belíssimo “Confitemini Domino”, de autor anónimo do início do século XVII, numa irrepreensível leitura de Vincent Dumestre à frente do agrupamento “Le Poème Harmonique”, obra que reflecte as profundas transformações artísticas decorrentes da Contra-Reforma.	
Separador REQUIEM requiem	<b>0:24</b>
A mais célebre e icónica representação que temos da morte foi-nos oferecida por Ingmar Bergman,	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>no seu filme de 1957, “O Sétimo Selo”. Essa imagem torna-se ainda mais relevante no contexto do <i>Jogos Funerários</i> porque, nesse filme, joga-se uma partida de xadrez, entre a Morte e um exausto e inquisitivo cruzado. A Morte, envergando vestes negras, ostenta uma palidez impressionante e carrega uma gadanha. Na bíblia, o trigo simboliza a vida, razão pela qual a morte foi tradicionalmente representada com uma gadanha. Mas o jogo de xadrez, que opõe o cruzado à Morte, é muito mais do que um jogo de vida ou de morte. Nessa partida, tal como em todos os Jogos Funerários inventados pela Humanidade, discute-se a divindade, a religião, o sentido da vida e a própria humanidade, já que o desiludido cruzado, Antonius Block, “<i>sente que a sua fé em Deus é uma doença que a humanidade deveria erradicar</i>”.<sup>36</sup></p> <p>Assim, com a morte e perante a morte, o Homem interroga-se sobre as suas crenças, a sua identidade e o seu lugar no universo. Confrontado com a morte, o Homem interroga-se sobre a sua própria origem, condição e destino. Através de jogos funerários, de encenações e de representações, celebramos a nossa condição humana, numa contínua tentativa de tornar perene o que é efémero e profundo o que é superficial. Os jogos funerários têm, por isso, a finalidade de perpetuar a nossa existência e, por vezes, de a reinventar.</p> <p>O sofrimento carece de uma catarse. E nós, seres humanos, inventámos a arte como forma de representação e de expressão da esperança.</p>	
	Adágio molto – Sinfonia “Al Santo Sepolcro” – Vivaldi	<b>3:30</b>
	De Antonio Vivaldi, escutámos o “adagio molto”, 1º andamento da Sinfonia em Si menor, RV. 169, “Al Santo Sepolcro”, numa leitura de Herbert von Karajan, à frente da Orquestra Filarmónica de Berlim.	
	<p>Pretendemos abordar, neste programa, a questão da celebração e da representação da morte. Convém, antes de mais, precisar o que entendemos aqui por “<i>representação da morte</i>”. Podemos entendê-la como <i>representação social</i> ou como <i>representação artística</i>. É a esta última que nos referimos, sem deixarmos de notar que esta é indissociável da primeira.</p> <p>Começamos por recordar que a morte não é celebrada e representada da mesma forma por crentes e por não-crentes. E, obviamente, cada divindade e cada mitologia proporcionam, aos seus crentes, formas distintas de celebrar e de representar a morte.</p>	
	Cavalgada das Valquírias – Wagner	<b>5:01</b>
	Daniel Barenboim dirigiu a Orquestra de Paris, na versão orquestral da “Cavalgada das Valquírias” de Richard Wagner	
	Separador REQUIEM requiem	<b>0:24</b>

<sup>36</sup> Kim Newman – O Sétimo Selo in *1001 Filmes para ver antes de morrer*: p. 338

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>Mesmo no cristianismo, religião-matriz da civilização ocidental, católicos e protestantes celebram e representam a morte de formas muito distintas. Temos, por um lado, a Missa de Requiem da Igreja Católica, que insiste claramente na necessidade de obter a misericórdia e o perdão divinos, assim como a esperança dos mortos não se verem abandonados por Deus e ainda que seja concedida paz divina à alma dos mortos. No Requiem católico destaca-se claramente a ideia de que os mortos terão de enfrentar o dia do julgamento final. Aqui, não muito há espaço para a confiança ou para a resignação: Ao rei, de terrível majestade, deve pedir-se piedade e misericórdia. Impera a desolação humana, enquanto a divina majestade brilha em todo o seu esplendor.</p>	
	Rex tremendae – Requiem – Mozart	<b>2:11</b>
	<p>Do Requiem, K. 626, de Wolfgang Amadeus Mozart, escutámos o “Rex tremendae”, numa interpretação dirigida por János Ferencsik, à frente do Coro da Rádio e da Televisão Húngara e da Orquestra do Estado da Hungria.</p>	
	<p>Pelo contrário, “O Messias” reflecte um compromisso protestante com a morte, distinto daquele que acabámos de ilustrar. O luteranismo de Haendel evidencia uma atitude diametralmente oposta à que é expressa no Requiem católico. Não sendo uma obra destinada ao acompanhamento de um ofício religioso, “O Messias” tem tanto de narrativa musical da história de Cristo, quanto de apologia da aliança celebrada entre Cristo e os cristãos. E, para os protestantes, esta aliança traduz-se numa relação distinta, mais pessoal e íntima, na qual cada crente exerce o magistério do sacerdócio. Ao contrário da lógica católica, onde o clero exerce uma função de intermediação entre o crente e Deus, o protestantismo sustenta que cada crente estabelece com Jesus Cristo uma aliança directa e pessoal sendo, por isso, desnecessária a existência de padres como intermediários terrenos.</p> <p>Haendel coloca o seu Messias no duplo papel de salvador do pecado e de vencedor da morte. Logo a seguir ao célebre Aleluia, que exalta a ressurreição de Cristo, o soprano canta uma ária onde o texto nos diz que o corpo decadente, comido pela terra, verá Deus. Assim, o triunfo de Cristo, aos olhos do luterano Haendel, traduz-se não apenas na sua ressurreição mas também na ressurreição daquele que nele acredita. A obra prossegue com o vigoroso toque da trombeta, ao som das palavras “a trombeta soará e os mortos ressuscitarão”. Uma vez mais, a confiança plena na imortalidade do crente.</p>	
	Aleluia – O Messias – Haendel	<b>3:45</b>
	<p>De “O Messias” de George Friedrich Haendel, escutámos o luminoso Aleluia, pela Academia e Coro da Academia de St. Martin in the Fields, sob a direcção de Neville Marriner</p>	
	Separador REQUIEM requiem	<b>0:24</b>

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Quando ouvimos a Cavalcada das valquírias de Wagner, quisemos evocar a representação da morte no âmbito das mitologias nórdicas. Escutámos depois um excerto do requiem católico, seguido por um excerto de uma obra de raiz luterana. Enquanto o Requiem Católico tende a expressar um certo sentimento de angústia e de desespero perante a morte, o protestantismo tende a expressar esperança e confiança. Estamos perante duas formas distintas de celebrar e de representar a morte. Em ambos os casos, no entanto, trata-se de uma atitude comandada pela crença na existência de Deus. Mas a representação da morte não tem por que cingir-se à esfera da religiosidade. Julgamos, por isso, apropriado terminar esta emissão citando duas obras que reflectem profundamente sobre a morte, sem possuírem um vínculo religioso. Já escutámos o Mozart católico, pelo que julgamos apropriado ouvir agora o Mozart maçónico. O génio de Salzburgo aderiu fervorosamente à Maçonaria e aos seus ideais, tendo reflectido esses ideais em algumas das suas obras mais importantes: na ópera As Bodas de Fígaro, Mozart faz a apologia da igualdade; no D. Giovanni exalta a liberdade e, na Flauta Mágica, a fraternidade. No que diz respeito à morte, Mozart deixou-nos uma belíssima marcha fúnebre, escrita em 1785, por ocasião da morte de dois membros da maçonaria, o Duque George August Mecklenburg-Strelitz e o príncipe-chanceler da Hungria Franz Esterházy von Galantha. Nesta obra, Mozart traduz uma perfeita e equilibrada atitude que tem tanto de solenidade quanto de tranquilidade, assumindo um estado de harmonia e de paz interior, que reflecte esperança e garante a vitória do espírito sobre a morte e a matéria.

A Orquestra Sinfónica de Londres vai interpretar uma das mais belas elegias musicais: a Marcha Fúnebre Maçónica, K. 477, de Mozart, sob a direcção de István Kertész.

Marcha Fúnebre Maçónica – Mozart

5:42

Não foi por mero acaso que Giuseppe Verdi, agnóstico, segundo alguns autores, ateu, segundo outros, não concluiu o “Libera me” do seu Requiem com o tradicional “Ámen”, “*pois afirmar não é possível. Na suspensão da música, permanece apenas a dúvida*”.<sup>37</sup> E, por isso mesmo, não foi por mero acaso que David Cortés Santamarta classificou o Requiem de Verdi como a expressão da “*trágica angústia do homem diante da impossibilidade de compreender a morte*”.<sup>38</sup>

O Requiem de Verdi pode ser uma “ópera com trajes eclesiásticos”, como Hans von Bulow ofensivamente o classificou. Mas é, seguramente, uma das obras de maior pendor dramático sobre a condição humana; um monumento à condição interrogativa do Homem perante a morte. E, apesar da ausência de religiosidade, ausência essa que fez com que a Igreja Católica não permitisse, durante muito tempo, a execução desta obra nos seus templos, o Requiem de Verdi conquistou o coração de crentes e de não crentes, pela ampla e genuína gama de emoções que o compositor

<sup>37</sup> David Cortés Santamarta – Música Sacra (fascículo Nº 30): p. 248 (Ediciones Altaya)

<sup>38</sup> David Cortés Santamarta – Música Sacra (fascículo Nº 29): p. 239 (Ediciones Altaya)

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

emprestou à obra.	
Para terminar esta nossa emissão no <i>Jogos Funerários</i> , sugerimos a audição do <i>Lacrimosa</i> do <i>Requiem</i> de Verdi, na interpretação do soprano Montserrat Caballé, do mezzo-soprano Fiorenza Cossotto, do tenor Jon Vickers e do baixo Ruggero Raimondi, acompanhados pelo Coro e pela Orquestra Nova Filarmonia, sob a direcção de Sir John Barbirolli. Neste <i>Lacrimosa</i> , a tristeza e a beleza fundem-se num tecido que ganha progressivamente riqueza e complexidade.	
Lacrimosa – Requiem – Verdi	<b>6:42</b>
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Ground (Henry Purcell) - Lothlorien, da banda sonora de “O Senhor dos Anéis” (Howard Shore) - Toccata Arpeggiata (Giovanni Girolamo Kapsberger) - Adagio da Serenata Nº 10 “Gran Partita” (Wolfgang Amadeus Mozart) - Intermezzo de “Cavalaria Rusticana” (Pietro Mascagni)	

“A vida é breve e perder tempo é pecado.” (Albert Camus)

### 6.5 – Lamentações e Evocações (30/10/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e62472/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>39:48</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>18:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Requiem – Josquin Desprez	<b>4:20</b>
Como introdução do <i>Jogos Funerários</i> , ouvimos o belíssimo <i>Requiem</i> de Josquin Desprez, obra que resulta da adaptação do material que o compositor renascentista usou para a célebre “ <i>Déploration pour la mort de J. Ockeghem</i> ”, também conhecida com a designação de “ <i>Ninfas dos Bosques</i> ”. A interpretação esteve a cargo da Capella Reial de Catalunya e do Hespèrion XXI, sob a direcção de Jordi Savall.	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Separador REQUIEM requiem	0:24
<p>Por que razão recordamos os mortos? Por que razão criamos obras artísticas destinadas a lamentar a morte de algumas pessoas? Esta atitude de envolvimento com os mortos pode traduzir-se de muitas e variadas formas e pode assumir significações e propósitos muito diferenciados.</p> <p>É natural que os familiares do falecido desejem, de alguma forma, perpetuar a memória do mesmo, escolhendo, para isso, normalmente, um local onde os restos mortais são depositados, local esse que pode ser embelezado e visitado sempre que se deseje, exercendo, dessa forma, a função de um espaço destinado à livre manifestação do sofrimento, à mitigação da dor e à recordação do falecido. A existência de um local de peregrinação, onde se podem reencontrar os familiares desaparecidos, serve, portanto, como mecanismo de amortecimento, contribuindo para os rituais do luto e para a superação das perdas. Serve igualmente como espaço de referência, associado à identidade e à memória do falecido.</p> <p>Importa, no entanto, colocar a questão num outro plano... Abandonemos a esfera íntima e observemos a questão numa perspectiva mais distanciada: por que razão a sociedade, no seu todo, evoca determinados mortos, lamenta o desaparecimento de certas pessoas e ergue monumentos como forma de exaltação ou de perpetuação da memória de alguns mortos? <u><i>Convenhamos, nós recordamos os mortos..., mas não recordamos todos os mortos.</i></u></p> <p>No que diz respeito à evocação dos mortos, encontramos-nos perante um processo selectivo, que resulta do ordenamento social, político, económico, religioso e cultural específico da colectividade que recorda. Os vivos, isto é, aqueles que recordam e homenageiam os mortos, confrontam-se com uma necessidade colectiva: a de construir um futuro à custa da exaltação do passado. A evocação dos mortos é, portanto, um exercício de legitimação simbólica, onde se cruzam interesses, discursos de legitimação do poder, valores, crenças e ideais. Ora, quem detém o poder, tem a possibilidade de escolher os mortos que merecem ser evocados. Essa selecção não é isenta, sob o ponto de vista sociológico, já que a recordação dos mortos é, acima de tudo, a recordação dos ideais, dos significados e dos valores que se pretendem exaltar.</p>	
Introitus – Requiem Aeternam – Requiem em Lá Maior – Biber	7:41
<p>Acabámos de ouvir o “<i>Introitus – Requiem Aeternam</i>”, do Requiem a 15, em Lá maior, de Heinrich Ignaz Franz von Biber, obra escrita para as solenes cerimónias fúnebres do arcebispo de Salzburgo, Maximilian Gandolph, que faleceu subitamente no dia 3 de Maio de 1687. Le concert des Nations e La Capella Reial de Catalunya foram dirigidos por Jordi Savall.</p> <p>A obra que acabámos de referir, e da qual escutámos um pequeno excerto, apresenta características pouco correntes: a tonalidade maior, as texturas sonoras e a singular inclusão de trombones, trompetes e tímpanos, reflectem uma atmosfera de exultante alegria, destinada a proclamar, de</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>forma clara e inquestionável, a entrada, no reino dos céus, da alma do falecido arcebispo. Afinal, tratando-se de um homem que tinha dedicado a sua vida a Deus e à Igreja, seria <i>impensável</i> que semelhante destino não estivesse assegurado!</p>
	<p>Recordemos que, antes das grandes revoluções políticas, axiológicas, intelectuais e mentais do século das luzes, apenas os mais altos membros das ordens sociais da nobreza e do clero podiam aspirar a grandes cerimónias fúnebres e a um local específico, normalmente bem identificado, onde o seu corpo poderia repousar. A esmagadora maioria dos membros do povo dificilmente poderia usufruir de uma campa onde os seus restos mortais poderiam repousar eternamente.</p> <p>Nesta época, reis e príncipes, cardeais e arcebispos, condes e marqueses, tinham direito a mausoléus e a panteões, enquanto muitos plebeus ainda partilhavam a vala comum; a esse propósito, recordamos que, nos finais do século XVIII, os restos mortais de WA Mozart também acabaram numa vala comum.</p> <p>O próprio texto da Missa de Requiem podia ser ligeiramente alterado, para reflectir o elevado estatuto do defunto. As palavras “<i>Concede-lhes, Senhor, o eterno descanso</i>” podiam ser alteradas, por ocasião da morte de um monarca, para “<i>Concede-lhe, Senhor, o eterno descanso</i>”. A Missa de Requiem deixa de ser, nestas ocasiões, uma oração dirigida ao Alto, em nome de todos os mortos, para adquirir um carácter claramente singular, destacando a posição social e o estatuto privilegiado do defunto.</p> <p>Assim, a representação e a evocação do falecido, significam muito mais do que as primeiras aparências sugerem. Leituras simplistas levar-nos-iam a concluir que a evocação do falecido se resume a um acto de piedade, de oração ou de sentimento. Não se nega essa realidade, mas esta não pode ser reduzida a semelhante simplismo, já que a evocação e a exaltação do falecido é, nesta época, uma forma de legitimar as diferenças de poder, de estatuto, de posição e de condição social. A cerimónia que evoca o falecido é, em grande medida, um veículo e um instrumento ao serviço das ordens sociais dominantes. Não é, portanto, isento de significações simbólicas associadas ao poder e, como tal, trata-se de tudo menos de um acto de ingenuidade por parte de quem ocupa o poder. Em boa verdade, é uma cerimónia destinada a reproduzir e a cristalizar a realidade social.</p> <p>A ostentação, na hora da morte, através de cerimónias previamente encenadas, de uma missa de Requiem <i>singular</i> e de eventos dotados de uma pompa e de uma solenidade estranhas à sensibilidade do povo, não é destituída de propósitos simbólicos. Pelo contrário, pretende-se destacar, através das diferenças na celebração da morte, as diferenças de estatuto social dos vivos.</p>
	<p>Requiem Aeternam – Introitus – Requiem em Ré – Zelenka</p>
	<p><b>4:10</b></p>
	<p>Da missa de Requiem, que Jan Dismas Zelenka escreveu, em 1733, para as cerimónias fúnebres de Frederico Augusto (o Forte), príncipe eleitor da Saxónia e rei da Polónia, escutámos o “<i>Introitus</i>”:</p>

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p><i>Requiem Aeternam</i>”, numa interpretação dirigida por Václav Luks, à frente do Collegium 1704 e do Collegium Vocale 1704.</p>	
	<p>Ao contrário dos grandes senhores do clero e da nobreza, os plebeus não tinham direito a grandes cerimónias e menos ainda a evocações ou recordações específicas. Até ao alvor da modernidade e das grandes transformações sociais propiciadas pelo século das Luzes, a evocação dos mortos assume também a forma de instrumento de legitimação da ordem social vigente.</p> <p>As Revoluções políticas, intelectuais, mentais, axiológicas, sociais e económicas dos séculos XVIII e XIX tudo mudaram: as sociedades industriais, capitalistas, burguesas e liberais necessitavam de novas referências, capazes de dar corpo aos ideais da modernidade; de igual forma, uma nova instituição, o Estado-Nação, exigia heróis e poetas capazes de exaltar essa nova realidade política; por último, regimes progressivamente democráticos e republicanos desejavam erguer novos pedestais.</p> <p>E assim se reinventaram os Jogos Funerários: liberais e burgueses, republicanos e democratas, nacionalistas e independentistas, inventaram novas referências fúnebres. Após a queda dos Antigos Regimes e a formação das novas repúblicas, os artistas foram chamados a evocar novas referências. Alguns mortos foram esquecidos. Outros, que não tinham alcançado qualquer tipo de reconhecimento aquando da sua morte, foram exaltados. Quase podemos dizer que alguns mortos foram a <i>enterrar</i> novamente, desta vez pela marcha da História, enquanto outros <i>ressuscitaram</i>, depois de um longo esquecimento. Até os mortos podem ganhar visibilidade!</p>	
	<p>Na nossa primeira emissão, ouvimos Mário Viegas declamar “<i>A Morte na Madrugada</i>”. Mário Viegas recordava Vinicius de Moraes que, por sua vez, recordava Federico Garcia Lorca. Num único acto, nós recordámos os três: Mário, Vinicius e Federico. Acreditarão os ingénuos que essa tríplice evocação foi ingénua?</p> <p>Regressemos, então, à companhia de Mário Viegas que, desta vez, nos dará a ouvir “<i>Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya</i>”, de Jorge de Sena... uma vez mais, sem ingenuidades!</p>	
	<p>Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya – Jorge de Sena</p>	<p><b>5:02</b></p>
	<p>Sabemos onde se encontram os túmulos de D. João I ou de Nuno Álvares Pereira. Conhecemos o local onde se encontra o túmulo da padeira de Aljubarrota? Só com a modernidade o cidadão comum teve direito à memória ou, dito de outra forma, a um espaço na memória colectiva, a um lugar na História! Exemplo dessa nova visibilidade, os monumentos ao Soldado Desconhecido.</p> <p>Após a 1ª Guerra Mundial começaram a erguer-se, no Reino Unido, monumentos que homenageavam os soldados anónimos que tinham perdido a vida, lutando em nome da nação, iniciativa essa que foi rapidamente secundada por outros países. Ora, muito antes dessas homenagens arquitectónicas e escultóricas, já um compositor se tinha lembrado de escrever uma</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p>das mais belas, intensas e profundas marchas fúnebres, dedicada aos combatentes anónimos que pereceram em nome dos grandes valores da modernidade.</p> <p>No início do Século XIX, LV Beethoven inaugura o Romantismo musical com a sua portentosa Sinfonia Eroica. A sua terceira sinfonia foi inicialmente dedicada a Napoleão Bonaparte, dedicatória essa que o compositor retirou assim que soube que o mesmo se tinha elevado à condição de imperador. Sabemos, no entanto, que Beethoven desejava, acima de tudo, proclamar a sua adesão aos ideais da Revolução Francesa. E, dessa forma, não é difícil vislumbrar, no segundo andamento desta sinfonia, o desejo de evocar, de recordar e de homenagear os combatentes anónimos que entregaram as suas vidas em nome da Liberdade, da Igualdade e da Fraternidade.</p>	
<p>É precisamente essa eloquente e grandiosa marcha fúnebre que vos propomos de seguida: “<i>Marcia Fúnebre: Adagio assai</i>”, 2º andamento da Sinfonia Nº 3 (Eroica) de LV Beethoven, na leitura de Sir Georg Solti à frente da Orquestra Sinfónica de Chicago.</p>	
2º Andamento – Sinfonia Nº 3 Eroica – Beethoven	<b>15:19</b>
<p>A evocação dos mortos não se encontra destituída de significado. Podem ser e são, frequentemente, usadas como formas de exaltação de valores, de ideais ou de princípios. Lamentar os mortos (alguns mortos, entenda-se!), é uma forma de construção de um futuro que desejamos. Evocamos determinados mortos e recordamos a sua existência porque essa memória tem tanto de útil no reforço dos laços sociais e na partilha de uma identidade comum, como de desejo de projectar, no futuro, uma sociedade ideal... Os mortos são, por isso, o espelho do futuro que desejamos construir!</p> <p>Recordamos os mortos por razões sentimentais e emocionais, mas também por razões políticas, sociais, ideológicas e religiosas. Afinal de contas, os mortos têm peso... porque têm <u>significado</u>!</p>	
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
<p>Tapetes musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Benedictus (A Mass for Peace de Karl Jenkins)</li><li>- Redução para piano (F. Liszt) do 2º andamento da Sinfonia Nº 7 (L.V. Beethoven)</li><li>- A New Ground (Henry Purcell)</li><li>- Redução para harpa de Avé Maria (J.S. Bach / C. Gounod)</li><li>- Im Abendrot (Richard Strauss)</li></ul>	

### Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

“Ohhh, McTavish está morto e o irmão não sabe;

O irmão está morto e McTavish não sabe.

Estão ambos mortos e na mesma cama,

E nenhum dos dois sabe que o outro está morto!”

(Letra da canção do folclore irlandês, *Irish Washerwoman*)

“Vence, quem tiver mais brinquedos ao morrer.” (slogan materialista)

#### 6.6 – Pobres Mortes, Ricas Mortes (06/11/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e63391/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>37:16</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>20:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Requiem - De profundis - André Campra	<b>5:20</b>
Do compositor francês André Campra, que viveu entre 1660 e 1744, escutámos o Requiem, última parte do Grande Moteto "De Profundis", composto na primeira metade do Século XVIII, para a Capela Real da Corte de Versalhes de Luís XV. A interpretação esteve a cargo do agrupamento Les Arts Florissants, sob a direcção de William Christie.	
Separador REQUIEM requiem	<b>0:24</b>
<p>Sendo a morte a mais democrática das condições da vida, atinge ricos e pobres, poderosos e fracos de forma distinta. Os primeiros, historicamente integrantes das elites sociais do clero e da nobreza ou, mais tarde, das elites burguesas da finança e da economia, têm contado com o labor de artistas e de intelectuais com a finalidade de carregar a sua morte com trajes simbólicos inacessíveis, durante muitos séculos, ao comum dos mortais.</p> <p>Monarcas e nobres, papas e príncipes da Igreja, grandes burgueses e banqueiros, podiam contar com celebrações funerárias mais ou menos faustosas e pomposas, períodos alargados de luto, de homenagem e de recordação, panteões funerários ornamentados, vistosos, distintos e monumentais, obras criadas especificamente por ocasião da sua morte e até cerimónias destinadas a enaltecer, através da literatura, do teatro ou da música, a personagem falecida. Os ricos e os poderosos tinham ao seu serviço, ou podiam contratar temporariamente, todo o tipo de intelectuais, escritores e artistas: pintores e escultores, poetas e arquitectos, músicos e encenadores. Sim, porque muitos</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>membros das elites sociais e políticas chegavam a encenar, previamente, e com grande pormenor, as suas próprias cerimónias fúnebres. A despedida tinha de deixar a sua marca pessoal, para que a recordação perdurasse.</p>	
	<p>Sugerimos, de seguida, a audição do "Introitus: Requiem Aeternam", do Requiem de André Campra, na leitura de William Christie, à frente do agrupamento Les Arts Florissants. Depois de uma pequena secção central, deixada a cargo dos solistas, o coro repete o material musical apresentado na primeira secção mas, desta vez, com um brilho e uma luminosidade acrescidas, efeito musical esse que se destina a sugerir que a morte não deve ser tomada como sinónimo de desolação, tristeza e escuridão, mas sim como sinónimo de esperança, alegria e luminosidade.</p>	
	Introitus: Requiem aeternam - Requiem - André Campra	<b>8:02</b>
	<p>Durante muito tempo, colocámos os produtos da Alta Cultura como exemplo das mais profundas e sentidas homenagens em torno da morte, relegando para segundo plano as manifestações e representações que o povo simples e analfabeto nos tem legado. Cientes de que essa herança não desmerece atenção e não deve ser repudiada, não temos prescindido, em programas anteriores, da voz do povo, destacando, ao lado das grandes obras eruditas, o sentimento e a expressividade musicais das tradições populares.</p> <p>No que diz respeito à Cultura, podemos distinguir três grandes campos de produção e de reprodução: a Alta Cultura, a Baixa Cultura e a Cultura de Massas. No que diz respeito a esta última, mais orientada para gostos padronizados, difundidos e reproduzidos pelo mercado, poderíamos recordar o exemplo do tema "Candle In The Wind" de Elton John, inicialmente escrito como homenagem a Marylyn Monroe e mais tarde adaptado como homenagem à Princesa Diana, tema esse que é facilmente recordado pelos ouvintes. Ainda no campo da Cultura de Massas, podemos recordar outros temas musicais não menos célebres do que o referido "Candle in the wind". "The sound of silence" foi escrito em Fevereiro de 1964, na sequência do assassinio de John F. Kennedy e "Vincent", de Don McClean, é uma singela e bela homenagem ao grande pintor Vincent Van Gogh. Não vamos ocupar-nos, no entanto, com as diferentes abordagens ao tema da morte no âmbito da Cultura de Massas, mas sim das diferenças observáveis nos dois campos culturais anteriormente referidos.</p> <p>A Alta Cultura, ou Cultura Erudita, é aquele grande campo da produção e da reprodução cultural realizado pelas elites intelectuais e artísticas, sendo tradicionalmente destinada, consumida e reproduzida pelas elites políticas, sociais e económicas. Trata-se de um tipo de produção cultural que se sustenta na transmissão académica do saber, requerendo, para tal, o uso da escrita como meio e instrumento de reprodução do conhecimento e do método como forma de organização e de estruturação do saber. Tradicionalmente inacessível às classes populares, a Alta Cultura assumia a</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

função de demarcar os gostos e os objectos culturais consumidos pelas elites, dos gostos e dos objectos culturais do povo, tidos como menos nobres, no sentido aristocrático e cultural do termo. Assumia-se, por defeito, que a Alta Cultura comportava um certo refinamento, profundidade, complexidade, requinte e exigência, características que não eram reconhecidas a outros campos culturais, nomeadamente ao campo da Baixa Cultura.

A Baixa Cultura, ou Cultura Popular, corresponde às manifestações culturais do povo, dizendo respeito às suas tradições e formas de sentir, de pensar e de agir. Aqui, a escrita não desempenha um papel fundamental. As tradições são reproduzidas oralmente e raramente são registadas. Este campo da produção cultural era tido, pelas elites intelectuais anteriores ao século XIX, como simples, superficial, primário e até boçal. Uma vez mais, são as grandes revoluções políticas, sociais, intelectuais e axiológicas da modernidade que irão elevar a cultura do povo, a designada Baixa Cultura, ao estatuto de cultura digna, complexa, respeitável, autêntica e genuína, tal como a Cultura Erudita. Para semelhante alteração da visão sobre a Baixa Cultura, muito contribuiu a formação do Estado-Nação e a sua necessidade de unir o povo, todo o povo, em torno de uma mesma unidade cultural. Dessa forma, através do Estado-Nação, a Cultura Erudita aproximou-se da Cultura Popular e elevou-a a um lugar que esta não possuía antes da modernidade. Tratou-se, obviamente, de um trabalho de legitimação de uma nova realidade política.

O objectivo deste programa é precisamente o de dar conta das múltiplas formas de expressão da morte, provenientes dos campos da Cultura Erudita e da Cultura Popular, campos esses onde a autenticidade e a genuinidade dos sentimentos estão presentes numa impressionante, rica e complexa gama de contrastes. No que diz respeito à morte, encontramos manifestações e representações musicais tão pungentes, tão dignas e tão comovedoras no campo da Baixa Cultura, como sucede no campo da Alta Cultura.

Obviamente, muitas dessas manifestações já se perderam, fruto das grandes massificações impostas pelos mercados culturais, pela uniformização cultural imposta pelo Estado-Nação e pela inexistência de registos escritos passíveis de as preservar. O trabalho de campo, levado a cabo por antropólogos, etnógrafos e etnomusicólogos, conseguiu registar, para a posteridade, uma parte desse património. Em boa verdade, manifestações culturais que perduraram durante séculos e que foram oralmente transmitidas de geração em geração, foram enterradas no esquecimento dos tempos pelas sociedades industriais, restando apenas uma pequena parte desse património.

No entanto, propomo-nos hoje levantar o véu sobre o assunto, revelando uma parte do património musical popular sobre a morte, dando revelo à forma como as desigualdades sociais se reflectem nas desigualdades na morte.

Suda Sangue - Tradicional Corso

1:56

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>Maxime Merlandi, Jean Pierre Marchetti, André Dominici e Jean Philippe Guissani, foram dirigidos por Christina Pluhar, numa interpretação da canção tradicional "Suda Sangue", que faz parte do património popular da ilha da Córsega e que costuma ser interpretada por ocasião das cerimónias da Semana Santa.</p>	
	<p>Convém recordar, antes de mais nada, que a vida dos ricos e dos poderosos apresenta uma evidente dicotomia face à vida dos pobres e dos fracos: os primeiros apresentam uma esperança média de vida claramente superior aos segundos, já que usufruem de melhores condições de vida, de maior conforto e tranquilidade, assim como de uma melhor alimentação, para além do acesso privilegiado aos cuidados médicos. Os plebeus podiam viver, em média, cerca de metade da longevidade das classes sociais mais altas.</p> <p>Para além desta diferença demográfica, evidente na esperança média de vida, outras diferenças se foram registando no que diz respeito às celebrações e às atitudes de ricos e de pobres face à morte.</p>	
	<p>Em "<b>O Homem e a Morte</b>", Edgar Morin recorda que o rei está acima de todas as particularidades, encontrando-se no lugar onde a pessoa se funde com a generalidade, com a universalidade da sociedade que rege. O rei é o símbolo supremo da unidade de todos os seus súbditos na sua pessoa. "<i>O Estado sou eu</i>", proclamou Luís XIV. "<i>É por isso que o rei se assemelha ao deus, indivíduo ideal e cósmico (...). É por isso que ele é o duplo do deus. É por isso que, nos antigos impérios, ele tende a monopolizar a (...) imortalidade bem-aventurada. Só ele tem direito, primeiro, e depois os nobres, às faixas, aos túmulos, à conservação por embalsamento, à certeza do juízo dos deuses, à certeza da imortalidade.</i>"<sup>39</sup></p>	
	<p>Teriam de passar milénios, desde estas primeiras civilizações, para que o "benefício da imortalidade" se fosse progressivamente alargando e democratizando. Um dos momentos em que historicamente se propõe o alargamento e a democratização do acesso pessoal à imortalidade, inclusive do mais simples dos mortais, decorre da morte de Jesus Cristo.</p>	
	<p>Nesse sentido, propomos a audição de "Lamentu di Ghjesu", com música e texto de Roccu Mambrini, Toni Casalonga e Nando Acquaviva, canção baseada no tema de La Folia e que sofreu arranjos por parte de Christina Pluhar.</p>	
	<p>Lamentu di Ghjesu</p>	<p><b>4:20</b></p>
	<p>Ainda assim, tiveram de passar muitos séculos desde a morte de Jesus, para que a condição perante a morte adquirisse matizes mais democráticos. Só os valores e os ideais da modernidade concederam a cada indivíduo, mesmo aos mais indigentes, o direito à sua identidade, inclusive após a morte.</p>	

<sup>39</sup> Edgar Morin – O Homem e a Morte: pp. 48-49

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>Recordemos que Mozart, o plebeu, faleceu com 35 anos de idade e foi enterrado numa vala comum. O Conde Walsegg-Stuppach, pelo contrário, faleceu com 64 anos de idade e teve direito ao seu jazigo. Devido essencialmente ao seu papel na encomenda do Requiem a Mozart, o nobre passou à história, mas semelhante projecção resulta apenas do deslumbrante legado que o príncipe dos compositores nos deixou. Em 1791, ou seja, há tão só 220 anos, ainda se colocavam na vala comum os restos mortais dos mais simples dos mortais. Menos de quatro décadas volvidas sobre a paupérrima morte de Mozart, Beethoven obtém o reconhecimento de toda a comunidade vienense: a cidade pára por completo para acompanhar as suas cerimónias fúnebres.</p> <p>Mozart teve o azar de falecer novo, dois anos apenas após a Revolução Francesa. Foi também o primeiro compositor plebeu a atrever-se a viver exclusivamente do seu génio, sem manter um vínculo de submissão permanente para com um membro das classes sociais mais altas. Sabemos, portanto, onde repousam os restos mortais do Conde Walsegg-Stupach, o nobre que encomendou o célebre requiem a Mozart e que dele pretendia apropriar-se como se fosse da sua autoria. Quanto aos restos mortais de Mozart, sabemos apenas que foram colocados numa vala comum.</p> <p>Mas também sabemos que Mozart foi tudo menos um simples mortal. Assim, para que queremos nós os restos mortais de Mozart, quando temos ao nosso dispor os seus restos imortais?</p>	
	Sonata de Igreja Nº 14 – Mozart	<b>4:03</b>
	<p>De Wolfgang Amadeus Mozart escutámos a Sonata de Igreja Nº 14, em Dó Maior, K. 278, para Órgão e Orquestra, numa interpretação do organista Daniel Chorzempa e do agrupamento Deutsche Bach Solisten. A direcção esteve a cargo de Helmut Winschermann.</p> <p>Outras culturas, não menos cristãs do que as de tradição católica ou evangélica, mantiveram tradições musicais herdadas de tempos muito remotos, preservando, com grande autenticidade, os cânticos originais dos primeiros cristãos. Exemplo dessa herança, é o património musical dos cânticos Bizantinos, onde ainda se releva a voz humana, sem qualquer acompanhamento instrumental. Vamos escutar, de seguida, "Exigorasas imas", excerto do Oratório de Páscoa de Paul Constantinescu, seguindo as tradições dos cantos bizantinos. A interpretação fica a cargo do agrupamento Kontakion, sob a direcção de Mihail Diaconescu.</p>	
	Exigorasas imas - Paul Constantinescu	<b>2:34</b>
	<p>No que diz respeito à morte, assistimos a uma modificação das atitudes por parte dos membros das classes sociais mais altas, a partir dos últimos séculos da Idade Média, atitudes que permaneceram vivas durante muitos séculos e contribuíram para o surgimento da figura do Testamento.</p>	
	<p><i>"A verdade é que o homem do fim da Idade Média e do princípio dos tempos modernos - diz-nos Philippe Ariès - amou insensatamente as coisas da vida. (...) A representação colectiva da morte</i></p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

*afastou-se do modelo calmo e resignado (...) e tornou-se dramática e passou a exprimir uma relação nova com as riquezas. (...)*

*O túmulo visível, que se tornara muito rara durante a Alta Idade Média, reaparece no século XII: era efectivamente um meio de assegurar a permanência do defunto simultaneamente no Céu e na Terra. A sua ostentação (...) traduz a vontade de proclamar aos homens da Terra a glória imortal do defunto (...).*

*As efígies dos túmulos (...) tinham a finalidade de confirmar o prestígio dos mortos assim ilustrados, neste mundo e no outro. (...)*

*O túmulo visível não é, por conseguinte, sinal do local de inumação: é uma comemoração do defunto, imortal entre os santos, celebrado entre os homens.*

*Nestas condições, o túmulo visível estava reservado a uma pequena minoria de santos e ilustres: os outros, quer tivessem sido depositos na vala dos pobres quer na igreja ou no adro a eles destinado, permaneciam anónimos como outrora.*

*Assim, as cerimónias fúnebres passaram a ter, para as pessoas de classe social alta, uma importância que antes não tinham. Os funerais começaram a assumir "uma tendência solene e clerical que não tinham na primeira Idade Média.*

*Efectivamente - prossegue Ariès - a participação da Igreja era então (...) discreta; resumia-se à absolvição que se seguia à confissão de fé, a recomendação da alma, e que podia ser repetida sobre o corpo morto. A partir do século XIII, (...) [a absolvição] passa para segundo plano (...).*

*O testamento torna-se indispensável: "O morto sem testamento era considerado como excomungado.*

*As cerimónias fúnebres perdem o seu carácter civil em detrimento de uma crescente vertente religiosa. "As horas e os dias após a morte são (...) dominados pela celebração dos ofícios e das missas [que] (...) reclamavam a participação de um clero numeroso. Mas os padres desempenhavam nos funerais uma outra função para além da de celebrante. Eram também invocados e pagos só pela sua presença. A este clero supranumerário, acrescentava-se uma outra categoria muito significativa de participantes: os pobres [a quem] os testadores tinham previsto distribuições de esmolas. (...)*

*Ao serviço celebrado, primeiro com o corpo ausente e depois com o corpo presente, acrescentou-se um cortejo que permitia aos padres e aos pobres manifestarem-se. O préstito deixou de ser (...) o simples acompanhamento de alguns amigos e parentes, mas uma procissão solene em que participavam figurantes, clérigos, religiosos e leigos levando dezenas, senão mesmo centenas, de velas e archotes. (...)*

*O préstito absorveu ainda (...) uma outra função importante dos funerais, a do luto, anteriormente*

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

*assegurada por manifestações espontâneas, ou aparentemente espontâneas, dos familiares. Mais gritos, gestos e lamentações. (...) Mesmo em Espanha, carpideiras profissionais tomaram o lugar da família e dos amigos e sabe-se que o seu choro não é autêntico. (...)*

*Em França, os profissionais do luto eram os padres, os monges e os pobres que seguiam no préstito. (...) O sentimento do luto exprimia-se já não por gestos ou gritos, mas pelo vestuário e uma cor": o preto. (...)*

*"O préstito compôs-se (...) até ao fim do século XVIII de carpideiros, no meio dos quais os familiares do defunto já não eram os únicos. Quanto mais considerado, rico e poderoso era um defunto, mais padres, monges e pobres se incorporavam no seu funeral: a multiplicação dos pobres correspondia à das missas e orações. (...) A riqueza ou o poderio convidavam, para a derradeira viagem (...) a pobreza sob duas formas: uma, sofrida, e outra, voluntária. A pobreza devia estar presente, não só para ser socorrida e um pouco amenizada, mas para ser, pelo contrário, muito visível, como espectáculo de uma compensação necessária."<sup>40</sup>*

Os factos enunciados por Philippe Ariès colocam em evidência um aspecto fundamental: os ricos e poderosos usufruíam, ao longo da sua vida, de uma desigualdade económica, social e política claramente favorável, permitindo-lhes alcançar uma maior longevidade do que os pobres. Mas, para além disso, no momento da morte, acentuavam as desigualdades no caminho para o paraíso e para a imortalidade, ao garantir, através dos seus amplos recursos económicos e do seu prestígio, de multidões de profissionais do luto, a chorar e a lamentar o falecido.

Por outro lado, numa sociedade onde se tinha instalado a forte crença de que a alma podia ser resgatada para o paraíso em função do número de missas celebradas a seu favor e das orações que por ela intercediam, os ricos podiam partir deste mundo, deixando inúmeras quantias destinadas a esses fins, marcando, dessa forma, a suprema desigualdade perante a morte. O rico e o poderoso sabia que podia partir, deixando instruções claras para que se celebrassem missas pela salvação da sua alma. Os pobres, pelo contrário, morriam sabendo que poucas ou nenhuma missas seriam celebradas pela salvação das suas almas.

As desigualdades sociais na Terra acabavam por se reproduzir e por se reflectir no acesso à imortalidade. Assim, não foi por acaso que começaram a surgir as Confrarias, destinadas a praticar todo o tipo de obras de misericórdia, incluindo a assistência às exéquias fúnebres.

Como nos diz Philippe Ariès, *"Adquire-se a qualidade de membro de uma confraria por dois motivos: beneficiar das orações dos confrades no dia da própria morte e assistir os outros defuntos com as suas próprias orações, e especialmente os pobres, que se acham privados de todo o meio material de arranjar intercessores espirituais.*

<sup>40</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 83-93

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p><i>As confrarias foram também (...) encarregadas do serviço de pompas fúnebres da paróquia. (...) Assim, graças às confrarias, os enterros dos pobres não escapavam às honras da Igreja, que tinha solenizado os dos ricos.</i>"<sup>41</sup></p>	
<p>Vamos escutar, de seguida, o agrupamento Acantus na interpretação do cântico sagrado "O Crux Fructus", num registo próximo da sensibilidade e da tradição da cultura popular italiana dos séculos XIV e XV.</p>	
O Crux Fructus – Acantus	<b>4:49</b>
<p>Na região da Apúlia, em Itália, situa-se a cidade de Taranto, conhecida no passado pela profusão de tarântulas, aranhas cuja mordedura, acreditam os habitantes da região, provoca os mais variados estados de ânimo: algumas vítimas cantam e outras riem; algumas lacrimejam, enquanto outras choram incessantemente; algumas adormecem e outras ficam com insónias; algumas vítimas vomitam, enquanto outras transpiram ou tremem; algumas ficam nostálgicas, enquanto outras ficam efusivas.</p> <p>Da mesma raiz etimológica que deu o nome à cidade e à aranha, surge a música tradicional conhecida como Tarantella, tipo de música que, segundo os habitantes, pode curar as vítimas da mordedura das tarântulas.</p> <p>Para terminar esta nossa emissão do <i>Jogos Funerários</i>, sugerimos a audição da tarantella "Lu povero 'Ntonuccio", que mais não é do que o lamento fúnebre pelo pobre António, que está doente e cujo destino último é a pompa fúnebre.</p> <p>A interpretação fica a cargo de Lucilla Galeazzi e de Marco Beasley, acompanhados pelo agrupamento L'Arpeggiata, sob a direcção de Christina Pluhar.</p>	
Lu povero 'Ntonuccio - Tarantella pugliese	<b>2:53</b>
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
<p>Tapetes musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Cavatina (Stanley Myers)</li><li>- Opening, de Glassworks (Philip Glass)</li><li>- Tocata Arpeggiata (Giovanni Girolamo Kapsberger)</li><li>- Ground (Henry Purcell)</li><li>- Redução para harpa de Clair de Lune (Claude Debussy)</li><li>- O Cisne de "O Carnaval dos Animais" (Camille Saint-Saëns)</li></ul>	

<sup>41</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 94-95

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

“A arte é o que conseguirmos fazer passar como tal.” (Andy Warhol)

### 6.7 – Comédias Macabras (13/11/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e63843/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>36:02</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>17:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Prelude – Te Deum – MA Charpentier	<b>2:00</b>
Pleni sunt caeli et terra – Te Deum – MA Charpentier	<b>2:40</b>
Como introdução do <i>Jogos Funerários</i> de hoje, ouvimos o Prelúdio e Pleni sunt caeli et terra, do Te Deum de Marc-Antoine Charpentier. William Christie dirigiu o agrupamento Les Arts Florissants.	
Separador REQUIEM requiem	<b>0:24</b>
<p>A história conta que, em Novembro de 1939, Adolf Hitler escapou ileso a um atentado perpetrado contra ele, na cidade de Munique. Na sequência desse evento, o cardeal arcebispo Michael von Faulhaber mandou celebrar, na catedral de Munique, um Te Deum, “<i>para, [segundo o cardeal], agradecer à divina providência, em nome da arquidiocese, pela felicidade do fuhrer ter escapado</i>” ao atentado. Recordamos que o Te Deum é uma obra litúrgica de carácter solene destinada a louvar e a glorificar Deus, apresentando-se normalmente com roupagens de exaltante alegria. Não será despropositado recordar também que, quando estes eventos ocorreram, já se tinham passado mais de dois meses desde o início da II Guerra Mundial, que tinha começado no dia 1 de Setembro de 1939, com a invasão da Polónia por parte dos exércitos nazis.</p> <p>Cerca de seis anos mais tarde, quando Adolf Hitler se suicidou, a 30 de Abril de 1945, o cardeal Adolf Bertram, bispo de Berlim, ordenou que, ao longo dos primeiros dias de Maio, todas as igrejas da sua arquidiocese celebrassem uma missa solene de Requiem pela memória do falecido fuhrer.</p> <p>Longe de mim criticar a história com os olhos dos nossos dias. Mas, no meio de tantas católicas celebrações a favor de Adolf Hitler, fica-se com a nítida sensação que estamos na presença de uma comédia macabra proveniente das mais recônditas e tenebrosas profundezas do ser humano. Quando Hitler escapou ileso a um atentado, talvez fosse mais conveniente celebrar um Requiem e, mais tarde, quando este se suicidou, talvez fosse mais apropriada a celebração de um Te Deum.</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Mas, quem sou eu para questionar as trágicas comédias da vida e as opções dos cardeais da Igreja Católica?

Não nos devemos surpreender com tantos cerimoniais católicos em torno da figura de Adolf Hitler. Afinal de contas, a Igreja Católica jamais colocou o nome do ditador nazi na sua célebre lista de obras proibidas, o INDEX, lista essa que esteve em vigor até meados dos anos 60 do século passado. Nem a obra de Hitler, *Mein Kampf*, chegou a ser incluída no INDEX. Pelo contrário, autores como Zola, Balzac, Victor Hugo, Montaigne, Pascal, Montesquieu, Spinoza, Hume, Kant, Marx, Shopenhauer e Nietzsche, entre muitos outros, figuravam nessa lista de autores proibidos. E, depois de Hitler, a Igreja Católica lembrou-se de acrescentar à lista, autores como Simone de Beauvoir, Graham Greene, Miguel de Unamuno ou ainda Jean-Paul Sartre. Este último, quem sabe, por se ter atrevido a afirmar que “*O Inferno são os outros*”.

Sim, meus caros ouvintes, para a Igreja Católica, autores como Sartre e Unamuno eram altamente perigosos. Simone de Beauvoir, então, era uma perigosíssima autora, cuja obra devia ser evitada a todo o custo, não fosse o diabo tecê-las. Pelo contrário, Adolf Hitler e a sua obra não atentavam contra a doutrina ou os valores da Igreja, razão pela qual esta jamais, em dia algum, se lembrou de acrescentar o nome do ditador nazi ao INDEX.

E, no entanto, se questionarmos um bispo ou um cardeal dos nossos dias, dir-nos-ão que Hitler era ateu e que nada teve a ver com o catolicismo. Não deixa de ser estranho, portanto, que a Igreja Católica se tivesse envolvido em semelhante comédia macabra, ao mandar celebrar cerimónias religiosas a favor de um ateu, ainda para mais quando, nessa altura, a Igreja recusava terminantemente officiar qualquer cerimónia fúnebre para aqueles que cometessem suicídio.

Dies Irae – Requiem – Schumann

**2:28**

Numa interpretação do Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e da Düsseldorfer Symphoniker, escutámos o Dies Irae do Requiem, Op. 148, de Robert Schumann. A direcção esteve a cargo de Bernhard Klee.

No que diz respeito a comédias macabras, não se surpreenda o ouvinte com estes episódios pouco dignos por parte da Igreja Católica, em torno de Adolf Hitler. Em boa verdade, a Igreja foi inventando todo o tipo de comédias macabras ao longo da sua milenar história, a começar nos primórdios do cristianismo. Como nos conta Béatrice Bantman na sua “Breve História do Sexo”, a paranóia do cristianismo com a sexualidade humana chegou a tal ponto que no ano de “585, o Concílio de Mácon decide que, para evitar contactos [sexuais] impuros, nenhum cadáver masculino deve ser sepultado ao lado de um cadáver feminino, antes que este se tenha decomposto”.<sup>42</sup> Assim, para a Igreja, nem os defuntos estavam isentos de pecar, já que podiam

<sup>42</sup> Béatrice Bantman – Breve História do Sexo: pp. 23-24

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

entregar-se a revoltantes e abomináveis actividades sexuais debaixo da terra. Nada de surpreendente, tendo em conta que esse mesmo Concílio de Mácon também discutiu se a mulher, esse ser tão estranho, ligeiramente semelhante a um ser humano, teria ou não alma, tal como o homem!

Um milénio mais tarde, a opressão e a repressão funcionavam a velocidade de cruzeiro, como nos conta Toby Green na sua obra “A Inquisição: o Reino do medo”. Repare, caro ouvinte, na *bela* oração que os inquisidores pronunciavam antes de realizarem as *santas* tarefas do Santo Ofício:

*“Em nome de Cristo Nosso Senhor: Tendo analisado as provas e os méritos deste caso, temos motivos para suspeitar do preso, e por isso decidimos que deve ser condenado ao interrogatório da tortura, em que ordenamos que o preso deverá passar o tempo que julgarmos adequado, de maneira que ele possa dizer a verdade quanto às acusações feitas contra ele. E mais declaramos que se o preso morrer ou for ferido ou perder muito sangue ou ficar com um membro mutilado durante a tortura, a culpa e a responsabilidade serão dele e não nossas, pois foi ele quem se recusou a dizer a verdade.”*<sup>43</sup>

Com inquisidores tão santos como estes, quem é que se recusaria a dizer a verdade?

Já no século XVII, a paranóia em torno da sexualidade humana estava longe de se acalmar. Os puritanos que emigraram para o novo continente revelavam uma inclinação igualmente preocupante sobre esses assuntos, como nos revela a pequena estória que se segue. “*Perto de Boston – relata-nos Béatrice Bantman - um jovem pastor é executado porque um leitão da vara de porcos pela qual é responsável se parece com ele de um modo tão estranho que se acredita que ele seja o pai; o animal tem de facto uma mancha num dos olhos como ele e um ar vagamente humano e altamente suspeito. Selvaticamente torturado, o rapaz confessará finalmente ser o pai do pequeno leitão.*”<sup>44</sup>

Como não havia o pobre rapaz de confessar a paternidade? Depois de devidamente *incentivado* a dizer a verdade, quem é que não estaria disposto a admitir ser pai de um leitão? Assim, é provável que “pai” e “filho” tenham sido executados em simultâneo, na fogueira, como convinha a tão santas almas. Esperemos, ao menos, que os puritanos não tivessem nada contra o leitão assado. Em todo o caso, aconselhamos o ouvinte a não se esquecer de solicitar o certificado de paternidade dos leitões à Bairrada que vier a consumir futuramente. Nunca se sabe: o leitão pode ser divino, mas ter origem pecaminosa...

E, caro ouvinte, se estas estórias lhe dão vontade de rir, lembre-se que aqueles que tiveram de aturar tanta santidade sofreram na pele e deram as suas vidas à custa destas macabras comédias.

<sup>43</sup> Oração a ser recitada pelos inquisidores, segundo instruções de Pablo García, secretário do Conselho Geral da Santa Inquisição em Madrid (1591), citado por Toby Green – *A Inquisição: o Reino do Medo*: p. 101

<sup>44</sup> Béatrice Bantman – *Breve História do Sexo*: p.46

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	Marcha para o suplício – Sinfonia Fantástica – Berlioz	6:31
	Sir Colin Davis dirigiu a Orquestra Sinfónica de Londres na Marcha para o Suplício (Allegretto non troppo), 4º andamento da Sinfonia Fantástica, Op.14, de Hector Berlioz.	
	<p>Costuma dizer-se que não devemos bater nos ceguinhos. Assim sendo, deixemos em paz as comédias macabras levadas a cabo pelas Igrejas e foquemos a nossa atenção noutras histórias não menos interessantes.</p> <p>O macabro, no campo particular da arte, diz respeito às obras artísticas e literárias que se revestem de um carácter tétrico, lúgubre, apavorante, horroroso e até aterrador, dando-se especial destaque aos símbolos, aos detalhes e às características da morte.</p> <p>Uma das representações artísticas mais significativas neste domínio é a Dança Macabra ou Dança da Morte, cuja origem remonta aos últimos séculos da Idade Média e que mais não é do que uma alegoria em torno da universalidade da morte. Nesta representação, todos se encontram presentes, independentemente do estatuto social, económico, político ou religioso. Todos, sem excepção alguma, se encontram representados nesta dança. A morte, personificada, assume a condução de uma fileira de personalidades de diferentes estratos sociais, todos a caminho dos seus túmulos. Nesta dança, encontramos reis e imperadores, nobres e plebeus, papas e monges, jovens e mulheres. Com um pormenor tétrico: todos eles como esqueletos.</p> <p>A representação da dança macabra surge em grande medida como consequência das grandes epidemias que assolaram a Europa nos finais da Idade Média, nomeadamente com os surtos de Peste Negra. A dança macabra é, portanto, uma obra artística que tende a salientar a condição de igualdade dos seres humanos perante a morte, recordando os vivos, todos os vivos, que a existência humana é frágil e as glórias terrenas são vãs. A dança macabra confronta o ser humano com a sua decadência, destacando o carácter inapelável da morte e a inevitabilidade de todo o ser humano perante ela.</p> <p>Baseando-se num poema de Henri Cazalis, Camille Saint-Saens compõe, em 1874, um poema sinfónico em torno do tema da Dança Macabra, criando aquela que é, seguramente, a mais célebre das composições musicais deste género. Nesta obra, a morte é personificada pelo violino solista, instrumento esse que assume o comando da dança dos mortos, dirigindo-os freneticamente e de forma cada vez mais intensiva, numa verdadeira “farrá no cemitério”, como lhe chamou Ethan Morden.</p> <p>A obra começa com a harpa, representando um sino distante, a tocar as doze badaladas da meia-noite. Logo de seguida, a morte surge, dissonante e descarada, a despertar os espíritos dos mortos, levando-os a erguer-se das tumbas, para darem início à dança. Inicialmente representados pelas flautas, os espíritos ganham vida e, progressivamente adquirem maior vivacidade e vigor através da</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>prestação de outros instrumentos. Os esqueletos, por sua vez, são representados pelo xilofone. A dança intensifica-se e atinge o clímax numa frenética e desenfreada farra conduzida sempre pela morte, o violino solista. Perto do final, surge a alvorada e, no oboé, ouve-se o canto de um galo que anuncia o fim da noite, impondo o recolher obrigatório dos mortos, dos espíritos e dos esqueletos ao mundo das trevas, ao silêncio e à tranquilidade. A obra termina com o regresso da morte, quase lamentando o fim da grande farra nocturna.</p>	
	<p>A Orquestra de Paris, sob a direcção de Daniel Barenboim, vai interpretar a Dança Macabra, Op. 40, de Camille Saint-Saens. A morte fica a cargo do violinista Luben Yordanoff.</p>	
	<p>Dança Macabra – Saint-Saens</p>	<p><b>6:47</b></p>
	<p>Pouco mais de uma década depois de Camille Saint-Saens ter escrito a Dança Macabra que acabámos de escutar, o compositor austríaco Gustav Mahler empreende a sua primeira sinfonia, obra que lhe leva três anos a compor, terminando uma primeira versão, com cinco andamentos, em 1888. A obra será estreada no ano seguinte mas o compositor, não se sentindo satisfeito com o resultado final, suprime o segundo andamento, introduz algumas modificações e fixa a sinfonia Titã com os quatro andamentos que hoje a estruturam</p> <p>A primeira sinfonia de Mahler é considerada por muitos como um verdadeiro tratado de composição e de orquestração, sendo também uma obra que revela muitos aspectos musicais que acompanharão o compositor ao longo da sua vida. Entre esses aspectos, destaca-se a presença do tema da morte, que era particularmente caro a Mahler. Este terá sido, provavelmente, o compositor dessa época que maior preocupação e interesse manifestou em torno do tema da morte.</p> <p>Na primeira sinfonia, em ré maior, dita “Titã”, Mahler procura alcançar, através da música, a expressão dos mais nobres e difíceis desafios que o herói enfrenta, dos perigos às misérias da vida, apenas com a força da sua vontade e do seu espírito, com a sua combatividade e com a sua força interior. Recordemos, aliás, que a composição desta obra foi inspirada a partir do romance “O Titã” de Jean-Paul Richter.</p> <p>Ora, o mais original dos quatro andamentos que integram esta primeira sinfonia de Mahler, é o terceiro, anotado como “Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen” (Solene e medido, sem se atrasar). Este terceiro andamento é a primeira das várias marchas fúnebres que Mahler irá escrever ao longo da sua vida, embora esta se apresente com roupagens paródicas, macabras, cómicas e até grotescas.</p> <p>Para o tema da marcha fúnebre, Mahler usou a célebre melodia infantil francesa “Frère Jacques, dormez-vous?”, apresentada pelo contrabaixo, enquanto o timbale marca o compasso. Os restantes instrumentos vão entrando paulatinamente em cânone, acentuando o carácter solene da marcha, carácter solene esse que é quebrado pela intervenção jocosa do oboé. E assim se dá início a uma</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	das mais célebres marchas fúnebres da história da música, marcha essa que parece destinada a um caçador que recebe, no seu séquito fúnebre, a visita irónica dos animais que ele perseguia em vida.	
	Sugerimos, de seguida, a audição do 3º andamento da Sinfonia Nº 1 de Gustav Mahler, numa interpretação da Orquestra Sinfónica da Radiodifusão da Baviera, sob a direcção do maestro Rafael Kubelik.	
	3º Andamento- Sinfonia Nº 1 – Mahler	<b>10:36</b>
	<p>O primeiro trabalho de Sergei Prokofiev para o cinema teve lugar em 1933, ao compor a música para o filme “O tenente Kizé”, filme baseado num conto que satirizava o atavismo, a corrupção e o servilismo do regime czarista. Como nos refere Salustio Alvarado “a <i>história baseia-se num erro de leitura de uma informação dada ao czar, que toma as palavras «porúciiki ze» (os tenentes, pois), por «prúciik Kizé» (o tenente Kizé). Intrigado com este nome, o czar ordena que se mostre a folha de serviços, e devido ao terror atávico do funcionário russo em contradizer um superior, não há outra solução senão improvisar acerca do currículo deste «homem que nunca existiu» e, seguidamente, fazê-lo desaparecer de forma discreta e elegante, apresentando-o como um herói caído nas longínquas terras para maior glória do império e do seu soberano</i>”.<sup>45</sup></p> <p>Assim, esta obra satiriza o medo atávico pelo poder instituído e as lógicas de submissão acéfala ao poder político. Nesta obra, o Tenente Kizé nasce, apaixonou-se, casa-se e, por fim, depois de muitas peripécias e suadas invenções por parte dos súbditos do czar, acaba por morrer. Tudo no papel, não tendo o Tenente Kizé mais do que uma existência burocrática. Este tenente nunca existiu a não ser no medo dos funcionários e dos subordinados do poder absoluto. Por isso mesmo, melhor fim não poderia ter o Tenente Kizé do que a morte e o enterro. Pudéssemos nós também enterrar os “tenentes Kizé” que nos impedem de questionar os poderes instituídos, nomeadamente os poderes simbólicos que tantas vezes nos querem acéfalos, minorizados, amesquinçados e submissos.</p>	
	Para terminar esta nossa emissão do <i>Jogos Funerários</i> , vamos escutar o quinto e último andamento, “O enterro de Kizé”, da suite sinfónica “O tenente Kizé”, Op. 60, de Sergei Prokofiev, numa interpretação dirigida por André Previn à frente da Orquestra Sinfónica de Londres.	
	5º andamento (O enterro de Kizé) – O tenente Kizé – Prokofiev	<b>5:35</b>
	Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
	<p>Tapetes musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Recuerdos de la Alhambra (Francisco Tarrega)</li> <li>- Adágio para cordas (Samuel Barber)</li> </ul>	

<sup>45</sup> Salustio Alvarado – Notas da edição discográfica citada no programa

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

- Cavatina (Stanley Myers)	
- A New Ground (Henry Purcell)	
- Toccata Arpeggiata (Giovanni Girolamo Kapsberger)	

“O Senhor perscruta o justo e o ímpio, mas odeia os que amam a violência. Fará chover sobre os ímpios carvões acesos e enxofre e um vento tempestuoso será a taça que lhes cabe.” (Salmos 11:5-6)

“Os turcos falam ao seu povo de um Paraíso onde existe prazer sensível, mas de um inferno cujas penas desconhecem. Os cristãos invertem totalmente esta ordem; falam-nos de um Inferno onde sentiremos dor sensível, mas de um Paraíso onde desfrutaremos de algo que não conhecemos.” (John Selden - ~1650)

### 6.8 – Visões Apocalípticas (20/11/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e64605/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>37:54</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>20:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Fanfarra (As Trombetas do Apocalipse) – Jordi Savall	<b>1:46</b>
Como introdução desta emissão do <i>Jogos Funerários</i> , dedicada à evolução das visões apocalípticas, escutámos a <b>Fanfarra: As Trombetas do Apocalipse</b> de Jordi Savall. A interpretação esteve a cargo de membros do Hesperion XXI, sob a direcção do compositor.	
Separador REQUIEM requiem	<b>00:24</b>
Ao longo da História da humanidade, todos os povos se têm preocupado com três questões fundamentais: Quem somos, de onde viemos e para onde vamos? Durante milénios, as respostas a estes questionamentos foram resolvidos pelo mito e pela religião. Enquanto produtora de sentido, a religião assumiu-se como a principal fonte de explicação do mundo, através da interpretação e da representação da realidade. Somente a Ciência Moderna irá colocar em causa o monopólio da violência simbólica das religiões, oferecendo, por seu lado, novas e complexas narrativas capazes de responder às três grandes formulações sobre a identidade, a origem e o destino da humanidade. No que diz respeito à terceira destas questões (para onde vamos ou, numa outra formulação, qual o	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

nosso destino último?), já os povos da antiguidade se interrogavam seriamente sobre este tema, tendo-nos legado visões particularmente interessantes. Como o tempo disponível não nos permite grandes elaborações sobre esses tempos, vamos centrar a nossa atenção na escatologia cristã, tendo em conta o papel central que essa religião teve na civilização ocidental, passando de seguida para a abordagem aos diversos afastamentos que o século XX e a Pós-modernidade vieram introduzir face a essa mesma escatologia.

E, mesmo esta, ao contrário do que se possa inicialmente supor, não tem sido a mesma. Cada época, em função dos seus contextos, interpretou de forma particular a escatologia cristã, dando-lhe um sentido e um carácter simbólico distintos.

Em boa verdade, durante o primeiro milénio cristão, a escatologia sustentava-se numa concepção colectiva do destino, no sentido em que todo o indivíduo se encontrava fortemente socializado numa concepção natural e inevitável da morte, na qual a família não impedia nem atrasava o contacto das crianças com a existência da morte, nem o ser humano se achava separado da natureza. Assim, durante mais de metade da história do cristianismo, imperou uma lógica de familiaridade com a morte que se traduzia também numa aceitação acrítica sobre a existência humana, existência essa que se achava mergulhada na ordem da natureza que a Deus e só a Deus pertencia. A vida humana era vista como algo que pertencia totalmente a Deus, razão pela qual o indivíduo se submete à morte, sem se esquivar e sem receios, sem ansiedades e sem exaltações. A morte aceita-se como justa e fazendo parte da ordem natural da vida e do universo.

Perto do século XII, a concepção colectiva do destino sofre uma mudança subtil, mudança essa que irá assumir uma nova atitude sobre a escatologia cristã pois, onde antes se aguardava o fim dos tempos, para integrar definitivamente a glória da ressurreição no paraíso, ao lado de todos os cristãos, isto é, de todos os santos, começa-se a impor a visão de um Juízo Final no momento em que cada moribundo está prestes a exalar o último suspiro. Da certeza da imortalidade, por se ser membro da Igreja, salta-se para uma incerteza individual, na qual cada defunto enfrenta o seu próprio julgamento. É a partir desta época que o texto do Dies Irae ganha uma relevância acrescida, texto esse que incorpora a missa de defuntos e que tem a função de recordar os vivos sobre o terrível juízo final ao qual todos, sem excepção alguma, terão que se submeter inevitavelmente no fim dos tempos.

Por esta altura, abundam os avisos sobre o fim dos tempos, destacando-se em especial as proféticas advertências da Sibila sobre o juízo final. As sibilas eram personagens femininas integrantes das mitologias clássicas grega e romana, personagens essas que possuíam poderes proféticos sob a influência do deus Apolo. Mais tarde, o cristianismo integrou a figura da sibila, convertendo-a numa profetisa do fim dos tempos, associada ao conceito bíblico do dia do juízo final.

Os testemunhos mais antigos da existência do drama litúrgico do Canto da Sibila remontam a

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>mosteiros do período <b>Carolíngio</b>. A tradição diz-nos que “O Canto da Sibila” deve ser executado na noite de natal, como anúncio da vinda do juiz universal que, no fim dos tempos, conduzirá o julgamento sobre os bons e os maus. Assim, este drama litúrgico desempenhava a função de associar o nascimento de Jesus Cristo ao momento em que, depois da morte, justos e injustos seriam definitivamente separados, os primeiros para o paraíso eterno e os segundos para o aterrador inferno.</p> <p>O Canto da Sibila integrou-se nas tradições cristãs desde a longínqua Baixa Idade Média, sobreviveu à proibição que o Concílio de Trento, finalizado em 1563, lhe impôs, e expandiu-se principalmente pelos territórios de Portugal, Espanha, França e Itália, tendo sido recentemente elevado à condição de Património Cultural da Humanidade por parte da UNESCO. Actualmente, a tradição da execução do drama litúrgico de “O Canto da Sibila” ainda se mantém viva em certas regiões de Espanha.</p>	
		El canto de la Sibila - Sibila Galaica séc. XVI
	Jordi Savall dirigiu Montserrat Figueras e La Capella Reial de Catalunya num excerto de <b>O Canto da Sibila Galaica</b> , obra datada do século XVI.	
		<p>Para entendermos que mudanças ocorreram na escatologia cristã, ouçamos o que Philippe Ariès nos diz: “<i>O bispo Agilbert foi enterrado em 680 na capela funerária que tinha mandado construir, ao lado do mosteiro para onde se retirara e onde morrera (...). O seu sarcófago <u>conserva-se</u> no mesmo sítio. <b>Que podemos ver nele?</b> Num dos lados menores, Cristo em glória ladeado pelos quatro evangelistas, isto é, a imagem, tirada do Apocalipse, de Cristo regressando no fim dos tempos. No lado maior, a seguir, a ressurreição dos mortos no fim dos tempos: os eleitos de pé, braços ao alto, aclamam o regresso triunfal de Cristo, que tem na mão um rolo, o <b>Livro da Vida</b>. Não há julgamento nem condenação.</i></p> <p><i>Esta imagem corresponde à escatologia comum dos primeiros séculos do cristianismo: os mortos que pertencem à Igreja e lhe tinham confiado o seu corpo (isto é, que o tinham confiado aos santos) dormiam como os sete adormecidos de Éfeso (pausantes, in somno pacis) e repousavam (requiescant) até ao dia do segundo advento, do grande regresso, em que despertariam na Jerusalém celeste, ou seja, no Paraíso. Não havia lugar, nesta concepção, para uma responsabilidade individual, para uma contagem das boas e más acções. Sem dúvida que os maus, os que não pertenciam à Igreja, não sobreviveriam à morte, não despertariam e seriam abandonados ao não-ser. Toda uma população, (...) a população dos santos, tinha assim a garantia da sobrevivência gloriosa, após uma longa espera de sono.”<sup>46</sup></i></p>

<sup>46</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: p. 34

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Beatus Vir – Ortiz	4:43
<p>Pelo agrupamento Cantar Lontano, sob a direcção de Marco Mencoboni, escutámos o <b>salmo 111</b>, <b>Beatus Vir</b>, do compositor toledano Diego Ortiz, que terá nascido aproximadamente em 1525 e cuja data de falecimento se desconhece. Sabemos, em todo o caso, que a obra que acabámos de ouvir terá sido escrita em 1565, dois anos após o fim do Concílio de Trento, quando Ortiz desempenhava as funções de mestre de capela na corte do Vice-Rei espanhol em Nápoles.</p>	
<p><i>No século XII - prossegue Philippe Ariès - a cena muda. Nos tímpanos esculpidos nas igrejas romanas (...), a glória de Cristo, inspirada na visão do Apocalipse, continua a dominar. Mas, por baixo aparece uma iconografia nova inspirada em Mateus, a ressurreição dos mortos, a separação dos justos e dos condenados: o julgamento (...) [ e ] a pesagem das almas pelo arcanjo São Miguel.</i></p> <p><i>No século XIII, a inspiração apocalíptica e a evocação do grande regresso quase se desvaneceram. A ideia do juízo prevaleceu, e é antes um tribunal de justiça que é representado. Cristo está sentado no trono do juiz, rodeado da sua corte (os apóstolos). Duas acções tomam uma importância cada vez maior: a pesagem das almas e a intercessão da Virgem e de São João, de joelhos, de mãos postas, de cada lado do Cristo-juiz. Cada homem é julgado pelo <b>balanço da sua vida</b>, as boas e as más acções são escrupulosamente separadas nos dois pratos da balança. Aliás, foram escritas num livro. No esplendor magnífico do <b>Dies Irae</b>, os autores franciscanos do século XIII fazem transportar o livro à presença do juiz do último dia, um livro que tudo contém, de acordo com o qual será julgado o mundo.</i></p> <p><i>Liber scriptus proferetur</i></p> <p><i>In quo totum continetur</i></p> <p><i>Unde mundus judicetur.</i><sup>47</sup></p>	
Liber Scriptus – Requiem – Verdi	5:30
<p>Do Requiem de Giuseppe Verdi, ouvimos o dramático <b>Liber Scriptus</b>, secção do <b>Dies Irae</b>, numa interpretação do meio-soprano Fiorenza Cossotto, do Coro e da Orquestra Nova Filarmonia, sob a direcção de Sir John Barbirolli.</p>	
<p><i>“Este livro, o <b>liber vitae</b>, foi inicialmente concebido como o espantoso recenseamento do universo, um livro cósmico. Mas, no final da Idade Média, converteu-se no livro de contas individual. (...) [N]o Juízo Final, os ressuscitados levam-no pendurado ao pescoço, como um documento de identificação, ou então como um «balanço» das contas a apresentar às portas da eternidade. Pormenor muito curioso: o momento em que se fecha este «balanço» (...) não é o momento da</i></p>	

<sup>47</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 34-35

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p><i>morte, mas o <b>dies illa</b>, o último dia do mundo no final dos tempos. (...) Assim, a ideia do Juízo Final está ligada, (...) [segundo Philippe Ariès], à biografia individual, mas esta biografia só se acaba no fim dos tempos e não logo na hora da morte.</i><sup>48</sup></p>	
<p>Vamos escutar de seguida o <b>Introitus: Requiem Aeternam</b> do Requiem que Jean Richafort escreveu à memória de Josquin Desprez, logo após a morte deste grande compositor, ocorrida em 1521. A interpretação fica a cargo do Huelgas-Ensemble, sob a direcção de Paul Van Nevel.</p>	
<p>Introitus: Requiem Aeternam – Requiem – Richafort</p>	<p><b>4:18</b></p>
<p>Demos conta, anteriormente, da passagem de uma escatologia tranquila e colectiva, na qual a salvação de cada crente se encontrava assegurada pela simples razão de se fazer parte daqueles que acreditavam em Jesus Cristo, para uma escatologia progressivamente inquietante e individual, na qual cada pessoa, independentemente da sua fé, seria levada à presença do terrível juiz que pesaria as boas e as más acções no dia do Juízo Final.</p> <p>Uma vez mais, assiste-se a uma pequena mudança por volta dos finais do século XV e inícios do século XVI. Desta vez, é o próprio Juízo Final que passa a ser celebrado no quarto do moribundo, enquanto este se debate com a morte e recorda a sua vida terrena. Vamos recorrer, uma vez mais, à palavra do grande historiador da morte, Philippe Ariès, que, desta vez, nos fala da nova iconografia em gravuras de madeira difundidas pela imprensa, em livros em que se aborda a maneira de bem-morrer: as <i>ars moriendi</i> dos séculos XV e XVI.</p>	
<p><i>“O moribundo está deitado, rodeado de amigos e parentes. Está a executar os ritos que bem conhecemos [e que já foram apresentados na segunda emissão do Jogos Funerários]. Mas passa-se qualquer coisa que perturba a simplicidade da cerimónia e que os presentes não vêem, um espectáculo reservado exclusivamente ao moribundo (...). Seres sobrenaturais invadiram o quarto e <b>aglomeram-se</b> junto da cabeceira do doente. De um lado, a Trindade, a Virgem, toda a corte celeste; do outro, Satanás e o exército dos demónios monstruosos. A grande reunião que nos séculos XII e XIII tinha lugar no fim dos tempos realiza-se a partir de agora, no século XV, no quarto do doente.</i></p> <p><i>Como interpretar esta cena? Tratar-se-á de um verdadeiro juízo? Não propriamente. A balança em que são pesados o bem e o mal já não serve. Continua a haver o livro, e acontece com demasiada frequência que o demónio se tenha apoderado dele com um gesto de triunfo – porque as contas da biografia lhe são favoráveis. Mas Deus já não aparece com os atributos do juiz. É antes o árbitro ou testemunha, nas duas interpretações que se podem dar e que provavelmente se sobrepunham.</i></p>	

<sup>48</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 35-36

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p><i>A primeira interpretação é a de uma luta cósmica entre as potências do bem e do mal que disputam a posse do moribundo, combate a que assiste o próprio moribundo, como um estranho, esteja em jogo o que estiver. (...)</i></p> <p><i>Porém, se lermos atentamente as legendas que acompanham estas gravuras, apercebemo-nos de que se trata de outra coisa – é a segunda interpretação. Deus e a sua corte estão presentes para verificar como o moribundo se vai comportar no decorrer da prova que lhe é proposta antes do seu último suspiro e que vai determinar a sua sorte na eternidade. Esta prova consiste na derradeira tentação. O moribundo verá a sua vida toda, tal como está contida no livro, e será tentado, quer pelo desespero das suas faltas, quer pela «vã glória» das suas boas acções, quer pelo amor apaixonado das coisas e dos seres. A sua atitude, no fulgor deste momento fugidio, anulará de uma só vez os pecados de toda a sua vida, se ele repelir a tentação; ou, pelo contrário, anulará todas as suas boas acções, se ele ceder. A derradeira prova substitui o Juízo Final.”<sup>49</sup></i></p>	
	<p>Propomos de seguida a audição da <b>Giaccona di Paradiso e dell'Inferno</b>, obra datada de 1677, de um autor anónimo milanês. A interpretação ser-nos-á brindada pelo agrupamento l'Arpeggiata, sob a direcção de Christina Pluhar. Serão intérpretes solistas o contratenor Philippe Jaroussky e o barítono Fulvio Bettini que representam, respectivamente, as vozes do Paraíso e do Inferno. Nesta obra, somos informados sobre as maravilhosas delícias que esperam aqueles que irão para o paraíso, assim como sobre os terríveis tormentos destinados aos condenados ao Inferno.</p>	
	<p>Giaccona di Paradiso e dell'Inferno – Anónimo</p>	<p><b>3:17</b></p>
	<p>Deixemos para trás os primórdios da Era Moderna e avancemos ao encontro da modernidade, já nos finais do século XIX. Vamos ao encontro de um compositor obcecado com a morte e que já foi citado em anteriores programas: Gustav Mahler. A sua segunda sinfonia, dita Ressurreição, apresenta-se como um grande fresco, onde o compositor nos apresenta grandiosas e exaltantes cenas, cruzando imagens de horror, de terror e de violência com imagens de paz, de lirismo e de ternura. Depois de uma sucessão de impressionantes quadros musicais, Mahler reserva-nos um final grandioso onde se expressa uma confiança absoluta na ressurreição. Recorrendo a uma histriónica parafernália orquestral e coral, Mahler conduz a sinfonia a um final apoteótico. Neste clímax, a massa sonora, grandiosa, avassaladora e gloriosa, parece dar-nos a impressão de que a vida eterna se destina a toda a humanidade e não apenas a alguns. O autor destas palavras atrever-se-ia até a sugerir, numa interpretação pessoalíssima deste grandioso final da Segunda Sinfonia de Mahler, que o propósito universal definitivo, se destinaria a assegurar a fusão do divino com o humano. Estaríamos, assim, perante uma escatologia segundo a qual o propósito do universo é o de humanizar Deus e o de divinizar a humanidade.</p>	

<sup>49</sup> Philippe Ariès – Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média: pp. 36-37

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Despedimo-nos desta emissão do <i>Jogos Funerários</i> na companhia de Gustav Mahler, ouvindo o final do 5º e último andamento da Sinfonia Nº 2, Ressurreição, numa interpretação do soprano Elly Ameling, do contralto Aafje Heynis, do coro da Rádio da Holanda e da da Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão, sob a direcção do maestro Bernard Haitink.	
Final do 5º andamento da Sinfonia Nº 2 – Mahler	<b>4:30</b>
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Opening de Glassworks (Philip Glass) - Fantasia sobre um tema de Thomas Tallis (Ralph Vaughan Williams) - Ground (Henry Purcell) - Benedictus de “Amass for peace” (Karl Jenkins) - Intermezzo de “Cavalaria Rusticana” (Pietro Mascagni)	

“As outras pessoas são verdadeiramente desagradáveis. Não há sociedade possível além de mim próprio.” (comentário de Lord Goring na peça *Um Marido Ideal*, de Oscar Wilde)

### 6.9 – O Inferno são os Outros (27/11/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e65457/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>39:29</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>18:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
<b>O Inferno são os outros!</b>	
Dança das Escravas – Danças Polovtsianas – Borodin	<b>2:33</b>
Escutámos a Dança das Escravas, um excerto das Danças Polovtsianas da ópera “O Príncipe Igor” de Alexandr Borodin, numa interpretação levada a cabo pelo Coro e pela Orquestra Sinfónica da Rádio de Liubliana, sob a direcção de Marko Munih.	
Separador REQUIEM requiem	<b>0:24</b>
<b>“Para morrer basta estar vivo!”</b> – diz a sabedoria popular. Mas isso não significa que, para	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

morrer, seja necessário perder a vida. Por vezes, morremos às mãos dos outros, continuando a viver todos os dias uma vida de infernais tormentos. Uma vida de infernais tormentos porque cada segundo que passa poderia ser mais feliz se a morte substituísse a vida. Assim, há condições em que a vida se pode tornar de tal forma infernal, que a morte pode ser encarada como uma bênção. E há quem morra todos os dias com a vida que leva pois, à medida que os sonhos morrem, a vida perde sentido, orientação, nexos, causalidade. Há quem tenha uma vida de morte porque toda a sua vida é feita de injustiças permanentes, de abusos recorrentes e de sofrimentos insolventes.

Dizia Jean-Paul Sarte que “**O inferno são os outros**”. Esta emissão do *Jogos Funerários* não será dedicada à morte física e aos seus múltiplos questionamentos históricos, sociológicos e musicológicos, mas sim aos diferentes aniquilamentos e amesquinhamentos que a vida nos proporciona, uns de origem puramente aleatória, outros decorrentes da vontade própria do ser humano. Podemos morrer, continuando vivos, por sermos vítimas de escravagismo, por sermos exilados ou ostracizados, por sermos aprisionados, por sermos silenciados e até por sermos castrados... Sim, castrados! Castrados no seu duplo sentido, o literal e o figurativo!

Podemos começar precisamente pelo sentido literal da castração. São Paulo, esse santo tão querido do cristianismo pelo papel que desempenhou na universalização da palavra de Jesus Cristo, tinha uma estranha concepção sobre o sentido da universalização. Para ele, a universalização do cristianismo teria de passar pela submissão de metade dos seres humanos à outra metade. Recordemos as palavras de S. Paulo, na 1ª Carta aos Coríntios: “*As mulheres estejam caladas nas igrejas, porque lhes não é permitido falar; mas estejam sujeitas, como também ordena a lei. E, se querem aprender alguma coisa, interroguem em casa a seus próprios maridos; porque é indecente que as mulheres falem na igreja.*”<sup>50</sup>

A interpretação literal e absoluta das palavras de S. Paulo levou a que, logo no século IV da era de Cristo, as vozes femininas fossem banidas das igrejas cristãs. No início, foram substituídas por rapazes e por falsetistas mas, com o passar dos séculos, a procura crescente de vozes agudas conduziu ao desenvolvimento de um tenebroso e cruel negócio de produção de *castrati*, negócio esse que proliferou à medida das crescentes necessidades e exigências da polifonia e do virtuosismo. Assim, em Roma, do início do século XVII ao final do século XIX, instituiu-se a norma segundo a qual as vozes de soprano e de alto deviam ser executadas exclusivamente por castrados, pelo menos no que se refere à interpretação de música sacra.

No ano de 1668, o papa Clemente IX decreta que “*sob pena de severa punição, nenhuma mulher poderá deliberadamente aprender música com a finalidade de ser empregue como cantora*”.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> São Paulo – 1ª Carta aos Coríntios – 14:34-35

<sup>51</sup> Citação (traduzida do inglês) retirada das notas da edição discográfica *Sacrificium- The Sacrifice of Hundreds of Thousands of Boys in the Name of Music* (Cecilia Bartoli celebrates “The Age of the Castrato”)

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>Como consequência directa do papal decreto, as vozes femininas são igualmente banidas dos teatros barrocos. E, apesar de esta proclamação ter efeitos obrigatórios apenas nos Estados papais, não deixou de ter aplicação noutras regiões da Europa. Assim, nos séculos XVII e XVIII, castravam-se anualmente entre dois mil e três mil rapazes só na cidade de Nápoles, estimando-se um mínimo de quatro mil castrações anuais em toda a península itálica! Recorde-se, uma vez mais, quatro mil castrações anuais, durante dois séculos, só em Itália. Deixo ao ouvinte o cuidado de calcular as proporções desta atroz crueldade, recordando que estes rapazes eram submetidos a uma operação violenta e cruel, numa época em que não existia anestesia e muito menos condições higiénicas para o exercício de práticas cirúrgicas, pelo que era elevada a taxa de mortalidade decorrente de semelhantes práticas. Por outro lado, os rapazes que sobreviviam à castração, estavam destinados a uma vida não menos cruel: por discriminação ou decreto, estavam impedidos de seguir carreiras eclesiásticas, políticas ou militares, já para não falar do óbvio impedimento de constituir família e de gerar descendência.</p> <p>Assim, a interpretação excessiva, literal e obsessiva das palavras de S. Paulo, conduziu à castração de alguns milhões de rapazes, cuja existência ficou, para sempre, duramente marcada, para maior glória do Senhor. Estranha-se, ainda por cima, que estes rapazes, depois de castrados, não pudessem exercer funções eclesiásticas! Será que as vocações eclesiásticas só atingem seres humanos não castrados?</p> <p>Sim, meus caros ouvintes, às vezes, <b>o Inferno são os outros!</b> E, às vezes, só a morte pode consolar semelhantes infernos!</p>	
	Ah ch'infelice sempre - Cessate, omai cessate – Vivaldi	<b>5:15</b>
	Da cantata “ <b>Cessate, omai cessate</b> ”, RV 684, de Antonio Vivaldi, escutámos a ária “ <b>Ah, ch'infelice sempre</b> ”, pela mui bela e nada castrada voz do contra-tenor Andreas Scholl, que contou com a direcção de Chiara Banchini, à frente do Ensemble 415.	
	Deixemos para trás as histórias das castrações literais, para nos ocuparmos de outros infernos, que é como quem diz, de outras formas de nos castrarmos uns aos outros. Haverá tormento mais paradoxal do que o de um amor não correspondido, onde a beleza se confunde com a crueldade, o amor com a falsa esperança e a paixão com uma morte atroz por cada segundo que passa?	
	Si dolce è 'l tormento – Monteverdi	<b>3:48</b>
	Pela belíssima voz do contratenor Philippe Jaroussky ouvimos o lamento “ <b>Si dolce è 'l tormento</b> ”, escrito por Claudio Monteverdi em 1624. Christina Pluhar dirigiu o agrupamento L'Arpeggiata. <p>A infidelidade amorosa é uma outra condição que tem atormentado a vida de milhões e milhões de pessoas. À conta das infidelidades amorosas, mentimos, sofremos e matamos. Sabemos o</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>sofrimento que uma infidelidade amorosa pode causar. Muitas vezes, ao ponto de conduzir ao suicídio ou ao homicídio. A este propósito solicitamos a sua especial atenção para o bellissimo lamento <b>L’Eraclito amoroso</b>, que ouviremos de seguida; novamente pela voz do contra-tenor Philippe Jaroussky, numa obra escrita pela compositora veneziana Barbara Strozzi. Recordemos que esta obra data de 1651, pelo que antecede em 17 anos o já referido e citado decreto de 1668, no qual o Papa Clemente IX proíbe terminantemente que as mulheres estudem música com fins profissionais.</p>	
	L’Eraclito amoroso – Strozzi	<b>5:59</b>
	<p>Ora, como as vozes femininas foram expulsas dos templos e dos teatros durante alguns séculos, tudo porque um santo não queria que as mulheres abrissem a boca nas igrejas, talvez não seja despropositado escutar um pequeno excerto de um Requiem escrito especificamente para vozes masculinas. Assim, convidamo-lo a escutar o “<b>Requiem Aeternam</b>” da Missa Pro Defunctis, escrita para vozes masculinas, pelo compositor francês Pierre de Bouteiller, que viveu entre 1655 e 1717. A interpretação fica a cargo do agrupamento Le Concert Spirituel, sob a direcção de Hervé Niquet.</p>	
	Requiem Aeternam – Requiem – Bouteiller	<b>2:04</b>
	<p>É verdade que as crenças religiosas têm levado a humanidade por caminhos de tragédias e de sofrimentos. Hoje, pode parecer-nos ligeiro ou irrelevante o sofrimento de que foram vítimas centenas de milhões de mulheres, consideradas como pouco mais do que seres humanos, no seio de culturas profundamente misóginas e agressivas para a condição feminina, ao ponto de serem tratadas como objectos e reduzidas a um estatuto de submissão e de subalternidade. E, se a condição feminina já sofreu condições infernais à custa das visões misóginas que as religiões impuseram ao longo de milénios, pior ainda quando os diferentes poderes se aliam com a finalidade de impor dominações pouco escrupulosas. Assim, será de estranhar que em Portugal, no ano transacto, mais de 40 mulheres tenham sido assassinadas pelos seus maridos ou companheiros, quando temos conhecimento de decisões judiciais que libertam violadores, alegando que a culpa é das mulheres violadas? Será por mero acaso que, nos tempos que correm, ainda ouvimos líderes e responsáveis religiosos defender a tese de que as mulheres violadas são as principais culpadas dessa violência porque não se vestem decentemente?</p>	
	Stride la vampa – O Trovador – Verdi	<b>2:57</b>
	<p>Acabámos de ouvir, pela voz do meio-soprano Fiorenza Cossotto, a ária de Azucena, “<b>Stride la vampa</b>”, da ópera “O Trovador” de Giuseppe Verdi. A Orquestra Nova Filarmonia de Londres foi dirigida pelo maestro Zubin Mehta.</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

A vida já é infernal quando temos de aturar a opressão de um poder específico. Mas, quando diferentes esferas de poder se aliam com a finalidade de exercer opressão sobre os cidadãos, então sim, o corrupto poder infernal pode tornar-se absolutamente corrupto e infernal. Quantas vezes os poderes políticos, aliados aos poderes religiosos, tornaram tenebrosos os dias e as noites dos nossos antepassados, muitas vezes em nome de interesses supostamente santos, benditos e justos? Que justiça pode haver na discriminação de pessoas em função da etnia, da raça ou da confissão religiosa? Na nossa História, já se cometeram muitas injustiças, entre as quais as do escravagismo, as da misoginia e as da intolerância religiosa figuram certamente em lugar de destaque.

Chamamos a sua atenção para o édito que decreta a expulsão dos mouriscos do Reino de Valência, no início do século XVII, édito esse que impõe a separação de famílias. Consegue o caro ouvinte imaginar o tormento da sua vida se fosse obrigado, pelos poderes instituídos, a separar-se dos seus pais, dos seus filhos ou dos seus netos, tendo de abandonar os seus bens, as suas propriedades e as suas comunidades, para viajar e viver definitivamente para um outro país? Pois, foi isso mesmo que fizemos a judeus, a mouriscos e a tantos outros. Tudo em nome de santos interesses e de declarações de públicas virtudes.

Os mouriscos, que representavam na sociedade espanhola, no início do século XVII, entre 325 mil a 425 mil pessoas, eram os descendentes das populações muçulmanas que, sensivelmente um século antes, tinham sido forçados, pelos poderes políticos e religiosos, a converterem-se ao cristianismo, assim como a abandonar a língua árabe e a adoptar o castelhano, entre outras violências a que foram submetidos ao longo do século XVI, aliás como sucedeu com os judeus.

No ano de 1609, o rei Filipe III de Espanha decide promulgar a expulsão dos mouriscos, obrigando-os a pagar as passagens para o norte de África, onde foram atacados pelas populações autóctones. Este Filipe III de Espanha ostentava outros títulos: entre eles, era Filipe II, rei de Nápoles, da Sicília, rei titular de Jerusalém, rei da Sardenha, assim como Filipe II de Portugal. Para além disso, também era Duque de Milão, Conde de Artois, Conde da Borgonha e Conde de Charolais. Passou à história como Filipe, o Piedoso!

Pela voz de Francisco Rojas, vamos ouvir, em castelhano, o Édito da expulsão dos Mouriscos do Reino de Valência, datado de 1609, édito assinado pelo rei Filipe, III de Espanha e II de Portugal.

Édito da expulsão dos mouros do Reino de Valência

**5:29**

Por vezes, no entanto, os poderosos limitam-se a usar o poder de forma abusiva, colocando-o ao serviço dos interesses mais mesquinhos, indignos e primários.

Pela voz do barítono Georges London, acompanhado pelo Coro e pela Orquestra da Academia de Santa Cecília de Roma, sob a direcção de Francesco Molinari-Pradelli, vamos ouvir o final do I Acto da ópera Tosca, de Giacomo Puccini, no qual a lasciva, brutal e delirante voz do Barão

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Scarpia se funde com o esplendor e o fervor religioso do Te Deum entoado pelo coro.	
Va Tosca – Tosca – Puccini	4:42
<p>Sim, meus caros ouvintes, definitivamente, o inferno são os outros! E, para que conste, os outros dos outros somos nós, pelo que nós podemos ser o inferno dos outros. Podemos tornar infernal a existência de outros seres humanos apenas e só porque não gostamos de certas raças ou etnias, porque detestamos que as mulheres usufruam dos mesmos direitos que os homens, porque não suportamos a existência ou a presença de homossexuais, porque não queremos aturar imigrantes ou crentes de outras religiões, porque achamos que somos melhores que os outros, porque nos consideramos superiores aos outros, porque julgamos que o mundo seria melhor sem os outros.</p> <p>No meio de tantos discursos heterofóbicos, onde se veiculam tantos discursos de ódio à diferença e à diversidade, onde se propaga o ódio e a aversão em função da raça, da nacionalidade, do credo religioso, do género, da orientação sexual, da posição política ou ideológica e até da região ou do clube desportivo, nós, seres humanos, somos capazes de inventar todo o tipo de infernos, partindo sempre do pressuposto que NÓS somos melhores que os OUTROS. Porque razão cultivamos tanto o medo da diferença e da diversidade? Será que nos vamos emancipar de semelhantes esquizofrenias colectivas. Marcello Duarte Mathias disse um dia que <i>“A maturidade atinge-se quando naturalmente se prescindem de mistificações. Tanto nos povos como nos indivíduos. Resta saber se é possível!”</i><sup>52</sup></p> <p>A vida pode proporcionar muitas castrações à conta dos infernos que inventamos uns para os outros. Recordamos que esta nossa emissão começou com uma alusão à escravatura. Terminamos agora, recordando apenas que a escravatura não tem de ser necessariamente material, havendo muitas formas de sermos intelectualmente escravizados, minorizados, submetidos e calados. Enfim, há muitas formas de viver com grilhetas e o maior de todos os escravos será sempre aquele que considera legítimas as grilhetas que carrega. E, recordamos, estas não têm por que ser materiais!</p> <p>Como disse o grande poeta Alberto Caeiro:</p> <p><i>“Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar, E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.”</i><sup>53</sup></p> <p>Acrescentaríamos nós que, para além de nos tornarem pobres, nos roubam a vida, quando nos querem calados, submissos e acéfalos. O maior de todos os silêncios de morte é o silêncio daqueles que aceitam não ter voz, que decidem não reclamar, que decidem calar perante as injustiças da vida. Ficar calado perante as injustiças é aceitar como legítimo o inferno dos outros!</p>	

<sup>52</sup> Marcello Duarte Mathias – *No Devagar Depressa dos Tempos: Notas de um Diário 1962-1969*

<sup>53</sup> Alberto Caeiro – *O Guardador de Rebanhos* – Poema VII

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Terminamos esta emissão do <i>Jogos Funerários</i> , deixando-o na companhia do <b>coro à boca fechada</b> , da ópera <i>Madame Butterfly</i> , de Giacomo Puccini, numa interpretação do Coro e da Orquestra da Ópera de Roma, sob a direcção de Sir John Barbirolli	
Coro à boca fechada – Madame Butterfly – Puccini	<b>3:23</b>
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Opening de Glassworks (Philip Glass) - Cavatina (Stanley Myers)	

“Tudo o que a humanidade faz é através das iniciativas dos inventores, grandes ou pequenos, e da imitação por parte de todos os outros. São os indivíduos que apontam o caminho, estabelecem os padrões. A rivalidade entre padrões é a história do mundo.” (William James – 1908)

“É a prova final da onnipotência de Deus que ele não tenha de existir para nos salvar.” (Reverendo Mackerel, *The Mackerel Plaza*, de Peter de Vries)

### 6.10 – A Morte de Deus (04//12/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e65972/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>37:38</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>20:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
No ano de 1883, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche anunciou, na sua obra “Assim falava Zaratustra”, que Deus estava morto!	
Introdução do 5º Andamento da Sinfonia Nº 2 – Mahler	<b>1:40</b>
Em boa verdade, a morte de Deus já tinha sido anunciada no ano anterior. Em “A Gaia Ciência”, de 1882, Nietzsche anuncia não apenas a morte de Deus mas, mais do que isso, identifica o responsável por essa morte: “ <i>Fomos nós que o matámos</i> ”. “ <i>O maior acontecimento destes últimos tempos – o saber que Deus está morto, que a crença no Deus cristão se tornou impossível – começa a lançar as suas primeiras sombras na Europa</i> ”, diz-nos o filósofo alemão.	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p>A modernidade matou Deus mas, se Nietzsche teve a coragem de anunciar o crime e de apontar o dedo ao assassino, também é verdade que nenhum compositor da sua época se atreveu a escrever um Requiem à memória de Deus. Perpetrámos o homicídio mas esquecemo-nos por completo de fazer o enterro ao falecido, de lhe prestar as últimas homenagens, de lhe fazer as exéquias fúnebres e ainda menos de lhe encomendar a alma.</p>	
<p>Duas fanfarras do “Martírio de São Sebastião” – Debussy</p>	<b>2:27</b>
<p>Os deuses também morrem. E, para o provar, basta recordar o impressionante número de divindades que a humanidade já inventou - alguns dezenas de milhares - encontrando-se a maioria dessas divindades enterradas nos livros de História ou em algumas representações pictóricas e escultóricas presentes nos museus e nos palácios. Hoje em dia, ninguém venera Apolo, Lug, Ahura-Mazda, Osíris, Ódin, ou Juno. Ninguém sacrifica animais, ninguém celebra cerimónias e ninguém executa rituais para homenagear Zeus, Júpiter, Hórus, Toutatis ou Cronos. Estes deuses, apenas alguns entre milhares deles, estão mortos. Uma boa parte deles, aliás, foram mortos por crentes e por religiões de outros deuses. Os deuses morrem a partir do momento em que deixam de ter fiéis que celebrem rituais em seu nome. Morrem porque perdem valor simbólico e deixam de significar algo para o ser humano. Os deuses vivem apenas e só enquanto têm fiéis dispostos a genuflectir perante as suas estátuas e a erguer templos onde os possam venerar.</p> <p>A humanidade já deu à luz dezenas de milhares de deuses e já assassinou quase outros tantos. Esta terá sido, aliás, uma das tarefas a que a humanidade se entregou com maior dedicação, prazer e delírio: assassinar as divindades alheias.</p>	
<p>Divinités du Styx – Alceste – Gluck</p>	<b>4:25</b>
<p>Em boa verdade, quando Nietzsche anunciou a morte de Deus, só estava a dar continuidade a todo um conjunto de declarações filosóficas e científicas, filhas da modernidade, que já tinham feito esse anúncio por outras palavras: em 1729, o sacerdote rural Jean Meslier declarou firmemente a sua incapacidade de acreditar em Deus e morreu como ateu; Voltaire promoveu a circulação das memórias de Jean Meslier, onde o sacerdote afirmava que o espaço infinito de Newton era a única realidade eterna, que apenas a matéria existia e que a religião não passava de um instrumento de dominação dos ricos sobre os pobres; um pouco mais tarde, o filósofo escocês David Hume concluiu pela inexistência de qualquer razão filosófica que sustente a crença em algo que se encontra para além da nossa experiência empírica; também nessa época o filósofo francês Denis Diderot se atreverá a defender posições semelhantes, facto que o conduzirá à prisão, apesar deste negar ser ateu, limitando-se a afirmar simplesmente que lhe era indiferente se Deus existia ou não; mais tarde, Diderot irá abandonar esta posição agnóstica para assumir definitivamente que nada mais existe para além da natureza; Diderot dava um passo à frente de Espinosa e declarava que havia</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p>apenas natureza e nenhum Deus; ainda na segunda metade do século XVIII, Paul Heinrich, barão de Holbach, publicou a sua bíblia do materialismo ateu, onde declara a inexistência de qualquer alternativa sobrenatural à Natureza; por fim, Pierre-Simon de Laplace envereda pelo mesmo caminho e prescinde totalmente da existência de Deus para explicar a realidade Física.</p> <p>Aos poucos, o século das Luzes fazia despontar a Ciência como instrumento inteligível capaz de libertar a Humanidade dos infantilismos religiosos. Segundo Holbach, “<i>Se a ignorância no que respeita à Natureza deu origem aos deuses, o conhecimento da Natureza terá por consequência destruí-los</i>”.<sup>54</sup></p>	
Excerto do 1º Andamento da Sinfonia Nº 2 – Mahler	<b>0:34</b>
<p>O despontar do ateísmo, ao longo do século XVIII, não foi mais do que o despertar depois de um entorpecimento de milénios, já que os primeiros ateísmos remontam aos primeiros filósofos gregos, cerca de cinco séculos antes de Cristo. No entanto, a afirmação do ateísmo iluminista tende a afirmar-se progressivamente como digno e respeitável, depois de ter sido considerado, durante muito tempo, como uma posição absolutamente reprovável, sendo aliás, muitas vezes, colocado ao nível dos maiores insultos e das piores acusações que podiam dirigir-se a alguém.</p> <p>Convém recordar que o materialismo sofreu, ao longo de séculos, a perseguição directa das Igrejas, nomeadamente da Igreja Católica, devido ao facto desta corrente da Física colocar em causa o dogma da transubstanciação. Recordemos também que a condenação à morte na fogueira de Giordano Bruno não decorreu de qualquer declaração que este tivesse proferido contra Deus, mas sim do facto de este se ter atrevido a defender o atomismo, isto é, a Física Materialista. Giordano Bruno morreu na fogueira, assim como muitas mais pessoas que se atreveram a discordar do dogma da transubstanciação e, durante séculos, o progresso científico ficou impedido de se concretizar, à conta da imposição da física aristotélica por parte da Igreja Católica.</p> <p>No século XIX, no entanto, não se questiona apenas a existência de Deus. Agora, os progressos científicos e tecnológicos conduzem a humanidade para um novo espírito de autonomia, de independência e de liberdade face a Deus. Em boa verdade, para muitos autores do século XIX, não importa questionar apenas a existência de Deus. Se Deus não morreu, então não resta outra obrigação aos seres racionais e emancipados a não ser matá-lo. Assim, ao longo do século XIX, Ludwig Feuerbach, Karl Marx, Charles Darwin, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud, entre outros autores, cientistas, filósofos e intelectuais, ergueram cosmogonias ateístas, onde Deus não era necessário, sendo colocado ao nível da superstição e da beatitude. Tinha chegado a era em que Deus se torna prescindível e o Super-Homem nietzscheniano devia ocupar o seu lugar.</p>	
Final de “O Crepúsculo dos Deuses” – Wagner	<b>6:03</b>

<sup>54</sup> Paul H. D. Holbach - *Bom Senso – Manual do Ateu*

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

No início do século XIX, Hegel já havia questionado a lógica de um Deus temperamental e vingativo, de um deus tirano que exige uma submissão total e absoluta a leis intoleráveis e mesquinhas. Para Hegel, os cristãos tinham caído no mesmo erro dos judeus, ao inventarem um déspota divino, mais preocupado com sentimentos de culpa, vinganças, julgamentos e condenações eternas, do que em sentimentos de amor, de paz, de igualdade e de fraternidade. Hegel acabará por afirmar que o divino é uma dimensão da nossa humanidade.

Contemporâneo de Hegel, Schopenhauer declara que nem o Absoluto, nem a Razão, nem Deus, nem Espírito actuam sobre o mundo. Nada actua no Mundo a não ser a vontade de viver, instintiva e bestial.

Pouco depois, Feuerbach argumentou que Deus não passava de uma projecção das fragilidades humanas: se o homem era finito, imperfeito e fraco, Deus tinha de ser infinito, perfeito e onnipotente. Segundo Feuerbach, Deus era apenas um espelho das imperfeições humanas.

A estes autores, seguiu-se Karl Marx na linha de fogo, disposto a soltar toda a artilharia em cima de Deus e das religiões. Para Marx, as religiões não são mais do que o ópio do povo, isto é, meras panaceias destinadas a tornar suportável o sofrimento dos povos. *“Para se alcançar a verdadeira felicidade – diz-nos Marx - é necessária a abolição da religião como felicidade ilusória do povo”*. Esta afirmação de Marx pode ser cruzada com os indicadores de bem-estar social dos povos do Mundo: sabemos hoje que os países que apresentam valores mais elevados de bem-estar social são aqueles onde o ateísmo, o agnosticismo e a irreligiosidade são mais elevados; pelo contrário, os países onde os cidadãos estão submetidos a níveis mais elevados de sofrimento são aqueles onde não se observam posicionamentos afastados das religiões e de Deus. Parece ser cada vez mais evidente que, onde existe insegurança, instabilidade, sofrimento e miséria, a Religião e Deus marcam a sua presença, tal como Karl Marx tinha denunciado.

Também em meados do século XIX, Charles Darwin introduz a sua revolucionária Teoria da Evolução das Espécies, encostando à parede o livro do Génesis e desferindo um golpe fatal nas interpretações literais da Criação do Universo, da Vida e da Humanidade.

Mais tarde, Sigmund Freud acusa a religião de não ser mais do que uma *“psicose colectiva”* e a ideia de Deus uma ilusão que devia ser posta de lado pelo ser humano maduro. Para Freud, Deus não é uma mentira. Trata-se apenas de um mecanismo do inconsciente destinado a exaltar a figura paterna, surgindo Deus da necessidade e do desejo infantil de modelar um pai forte, protector e justo. Deus não é, para Freud, mais do que a projecção dos desejos e das inseguranças infantis, pelo que a religião também não é mais do que a representação das ilusões da infância da humanidade, razão pela qual este achava que nos devíamos emancipar e libertar das mesmas.

Não é, portanto, de admirar que, neste quadro de crescente questionamento de Deus e da Religião

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>Friedrich Nietzsche tenha declarado o óbito de Deus, acusando a Humanidade de ser responsável pelo seu assassinio.</p> <p><i>“Onde está Deus? - pergunta Nietzsche em «A Gaia Ciência» - (...) Matámo-lo nós – tu e eu! Nós somos os seus carrascos! Somos todos assassinos! Mas como se fez isso? (...) Não se escuta já o ruído dos coveiros que enterram Deus? Não sentem já o cheiro da podridão de Deus? - porque os deuses também apodrecem! Deus está morto! Deus permanecerá morto! E fomos nós que o matámos! Mas como nos podemos consolar, nós, os assassinos dos assassinos? (...) A grandeza deste acto não será demasiado grande para nós?”</i><sup>55</sup></p>	
	Início do 1º andamento da Sinfonia Fúnebre e Triunfal – Berlioz	<b>3:00</b>
	<p>A humanidade já não pode suportar um Deus tenebroso, justiceiro, cruel e ciumento. Hegel tinha feito um derradeiro esforço para salvar Deus mas, segundo Nietzsche, Schopenhauer tinha sido o primeiro ateu a declarar o óbito de Deus. O primeiro entre muitos outros. Ouçamos o que, este propósito, nos diz George Minois, na sua extensa «História do Ateísmo»:</p> <p><i>“O século XIX salda-se por um enorme salto em frente da descrença sob todas as formas práticas e teóricas: o recuo da prática religiosa em todas as categorias sociais, a elaboração de grandes sínteses ateístas de dimensões triunfantes, o aparecimento de movimentos que se mostram de forma agressiva anti-religiosos e prosélitos (...). A filosofia, a ciência, a história, a sociologia, a medicina, a psicologia e a psicanálise exigem pelos seus representantes mais autorizados a morte de Deus, mesmo se têm a consciência de que o seu enterramento corre o risco de se prolongar ainda por muito tempo.”</i><sup>56</sup></p> <p>O próprio Nietzsche tinha afirmado algo de semelhante em «A Gaia Ciência»: <i>“Deus está morto: mas, considerando o estado em que se encontra a espécie humana, talvez ainda por um milénio existirão grutas em que se mostrará a sua sombra”</i>.</p>	
	Dies irae + Quantus tremor + Tuba mirum – Requiem – Zelenka	<b>2:16</b>
	<p>Se Deus está morto ou não, não sabemos e, provavelmente, nunca o saberemos. Sabemos, no entanto, que o espírito de um Deus cruel, segregador, preconceituoso e moralista ainda está bem vivo. Preste atenção, caro ouvinte, à pequena lista de horrores que as notícias nos têm oferecido ao longo destes últimos três anos:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>– Em Espanha, um tribunal condenou o Arcebispado das Canárias a indemnizar uma professora</li></ul>	

<sup>55</sup> Friedrich Nietzsche, citado por Georges Minois – *História do Ateísmo*: p. 624

<sup>56</sup> Georges Minois – *História do Ateísmo*: p. 631

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

que tinha sido despedida de uma escola católica por esta, imagine-se, viver com um homem com quem não estava casada;<sup>57</sup>

- O Vaticano criticou duramente a escolha de Robert Edwards, pai da fecundação in vitro, para Prémio Nobel da Medicina no ano de 2010;<sup>58</sup>
- O Arcebispo de Bruxelas, Monsenhor André-Mutien Léonard, considera que “a epidemia da SIDA é uma forma de justiça imanente”;<sup>59</sup>
- O Papa Bento XVI, por sua vez, foi a África dizer que “não se pode resolver o problema da SIDA com a distribuição de preservativos; pelo contrário, a sua utilização agrava o problema”;<sup>60</sup>
- Um outro cardeal da Igreja Católica, o mexicano Javier Lozano Barragán, afirma categoricamente que “os homossexuais nunca entrarão no reino dos céus”;<sup>61</sup>
- Também do México, o arcebispo Nicolás de Jesús López Rodríguez, entende que “com decotes pronunciados e mini-saias, as mulheres estão a provocar os homens”, pelo que elas são as principais culpadas das violações de que são alvo;<sup>62</sup>
- Por sua vez, o pastor evangelista norte-americano Michael Pearl defende a tese de que os pais devem castigar os filhos com chicotes, tal como é aconselhado na bíblia;<sup>63</sup>
- Por fim, aqui mesmo ao lado, em Espanha, o arcebispo de Granada, Javier Martínez, afirmou recentemente que, “se a lei do aborto permite que as mulheres matem uma criança indefesa, dá também aos homens o direito absoluto, sem qualquer limite, de abusar do corpo dessas mulheres, para que a tragédia se vire contra elas”.<sup>64</sup>

Dies irae + tuba mirum – Requiem – Verdi

4:25

Se Deus está morto, não sabemos. Sabemos, em todo o caso, que persistem inúmeras grutas onde a sombra de um Deus medieval se encontra bem vivo, à espera da primeira oportunidade para revelar a sua verdadeira face à luz do dia. Já a nossa Irmã Lúcia disse, a propósito do atentado perpetrado na Praça de S. Pedro contra João Paulo II, que “nenhuma bala pode matar se essa não for a vontade de Deus”.<sup>65</sup> Serei eu o único a constatar o óbvio, no que diz respeito aos milhões de

<sup>57</sup> <http://expresso.sapo.pt/espanha-tribunal-multa-igreja-por-despedir-professora-que-vivia-com-um-companheiro=f545298>

<sup>58</sup> <http://expresso.sapo.pt/vaticano-critica-escolha-do-nobel-da-medicina=f607348>

<sup>59</sup> <http://expresso.sapo.pt/o-idiota-arcebispo-de-bruxelas-considera-a-epidemia-de-sida-justica-imanente=f610323>

<sup>60</sup> <http://expresso.sapo.pt/papa-diz-que-preservativos-nao-combatem-a-sida=f503444>

<sup>61</sup> <http://expresso.sapo.pt/cardeal-diz-que-homossexuais-nunca-entraro-no-reino-dos-ceus=f550857>

<sup>62</sup> <http://www.mdig.com.br/?itemid=4976>

<sup>63</sup> [http://www.jn.pt/PaginalInicial/Sociedade/Interior.aspx?content\\_id=2108132&page=-1](http://www.jn.pt/PaginalInicial/Sociedade/Interior.aspx?content_id=2108132&page=-1)

<sup>64</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=c8uBK4vTMMc> (minuto 2)

<sup>65</sup> [http://www.sitiodolivro.pt/fotos/livros/9789898134004\\_1268929154.jpg](http://www.sitiodolivro.pt/fotos/livros/9789898134004_1268929154.jpg)

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>inocentes que têm perdido as suas vidas, baleados nos mais diversos teatros de guerra e de crime? Será que alguém pode classificar um Deus como bondoso, se esse Deus decide impedir que uma bala mate um Papa, enquanto fica indiferente perante os milhões de inocentes que têm sido mortos por todo o tipo de balas? Ainda chega a santa, esta nossa Irmã Lúcia!</p>	
	Confutatis – Requiem – Dvorak	<b>4:15</b>
	<p>O Deus de Abraão não parece estar nada morto. Pelo contrário, encontra-se moribundo, com imensos adeptos por esse mundo fora, dispostos a sancionar a ideia de uma divindade aterradora, egoísta, misógina, homofóbica, etnocêntrica, vingativa, cruel, ciumenta e subjugadora. Este Deus, típico da pré-modernidade, parece estar longe da morte. Depois de um período em que a Humanidade parecia ter aceiteado as consequências do assassinio de Deus, ressurgiram velhos discursos apocalípticos e velhas apologias dos mais variados tipos de preconceitos e de discriminações.</p> <p>Em “A desilusão de Deus”, Richard Dawkins relata uma experiência levada a cabo pelo psicólogo George Tamarin, junto de crianças e jovens israelitas com idades entre os 8 e os 14 anos. A experiência destinava-se a confrontar as crianças com o relato bíblico da batalha de Jericó, que faz parte do livro de Josué. As crianças só tinham de dizer se achavam moralmente aceitável esse episódio bíblico, segundo o qual os exércitos de Josué, seguindo as ordens de Deus, arrasaram por completo a cidade de Jericó, matando todos quantos nela viviam: homens e mulheres, idosos e crianças, bois, ovelhas e jumentos. Confrontadas com este episódio bíblico, verificou-se que 3/4 das crianças aprovaram total ou parcialmente este genocídio bíblico.</p> <p>No entanto, Tamarin decidiu aplicar o mesmo teste a um grupo de controlo, mantendo a mesma história mas substituindo o nome de Josué pelo de um general Lin e Israel pelo nome de um reino chinês de há 3 milénios. Neste caso, os resultados inverteram-se, verificando-se que a esmagadora maioria dos jovens desaprovava este genocídio.</p> <p>Apenas e só a religião foi capaz de moldar a avaliação ética das crianças. A mesma história, contada com personagens distintas, tornava-se eticamente aceitável ou inaceitável em função da presença ou da ausência do vínculo religioso. “<i>Foi a religião – diz Dawkins - que ditou a diferença entre a condenação e o aplauso do genocídio por parte das crianças</i>”.</p>	
	<p>Chamamos a sua especial atenção para o seguinte episódio, narrado por Karen Armstrong, na sua obra, recentemente editada em Portugal, “Uma História de Deus”: O judeu “<i>Elie Wiesel, vencedor do Prémio Nobel [da Paz, em 1986], vivera apenas para Deus durante a infância, passada na Hungria; a sua vida fora moldada pelas disciplinas do Talmude e esperara vir um dia a ser iniciado nos mistérios da Cabala. Adolescente, foi levado para Auschwitz e, depois, para Buchenwald. Na primeira noite que passou no campo da morte, olhando para o fumo preto que</i></p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

*subia para o céu do crematório para onde estavam a ser atirados os corpos da mãe e da irmã, Wiesel soube que a sua fé fora consumida para sempre. Estava num mundo que correspondia objectivamente ao mundo sem Deus imaginado por Nietzsche. «Nunca poderei esquecer aquele silêncio noturno que me privou por toda a eternidade do desejo de viver», escreveu anos mais tarde. «Também jamais esquecerei aqueles instantes que assassinaram o meu Deus e a minha alma e transformaram em pó os meus sonhos.»*

*Um dia, a Gestapo enforcou uma criança. Até os SS se sentiam incomodados perante a perspectiva de enforcarem um rapazinho diante de milhares de espectadores. A criança que, recorda-se Wiesel, tinha o rosto de «um anjo de olhos tristes», estava calado, lívido e quase calmo ao subir para o patíbulo. Atrás de Wiesel, outro preso perguntou: «Onde está Deus? (...)». A criança levou meia hora a morrer, enquanto os presos eram obrigados a olhar para ele. O mesmo homem perguntou outra vez: «Onde está Deus neste momento?» E Wiesel ouviu uma voz dentro de si que o fez dar a seguinte resposta: «Onde está Ele? Ei-lo ali – está a ser enforcado no patíbulo.» (...)*

*O horror de Auschwitz – prossegue Karen Armstrong - é um desafio severo a muitas das ideias de Deus mais convencionais. (...) Muitos judeus deixaram de poder aceitar a ideia bíblica de um Deus que se manifesta na História e que, como Wiesel, dizem ter morrido em Auschwitz. A ideia de um Deus pessoal, que seja uma versão alargada de nós mesmos, está carregada de dificuldades. Se esse Deus fosse onnipotente, podia ter impedido o Holocausto. Se não o conseguiu, então é impotente e inútil. Se podia ter impedido e preferiu não o fazer, é um monstro. (...)*

*Conta-se que um dia, em Auschwitz, um grupo de judeus levou Deus a julgamento. Acusaram-no de crueldade e traição. (...) Não conseguiam arranjar desculpa nem circunstâncias atenuantes para Deus e, por isso, consideraram-no culpado e, em princípio, merecedor da pena de morte. O rabino pronunciou o veredicto. Depois, olhou para cima e disse que o julgamento estava encerrado: eram horas da oração da tarde.»<sup>66</sup>*

Recordemos as palavras de Nietzsche: “Deus está morto! E fomos nós que o matámos! A grandeza deste acto não será demasiado grande para nós?”

Esta é, portanto, a pergunta final: Estamos à altura de semelhante deicídio?

Introdução de “Assim falava Zaratustra” - R. Strauss

**1:51**

Esta emissão de *Jogos Funerários*, dedicada à morte de Deus, contou com excertos musicais retirados:

Da Sinfonia N° 2 de Mahler;

De “O Martírio de São Sebastião” de Debussy;

<sup>66</sup> Karen Armstrong – *Uma História de Deus*: pp. 411-413

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Da Sinfonia Fúnebre e Triunfal de Berlioz; Das óperas “Alceste” de Gluck e “O Crepúsculo dos Deuses” de Wagner; Das Missas de Requiem de Zelenka, Verdi e Dvorak; E ainda de “Assim falava Zaratustra” de Richard Strauss.	
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Gymnopédies e Gnossiennes (Erik Satie) - Lothlorien da banda sonora de “O Senhor dos Anéis” (Howard Shore) - Miserere (Gregorio Allegri)	

“Os cobardes morrem inúmeras vezes antes da sua morte, mas o homem corajoso experimenta a morte uma única vez.” (Júlio César, em *Júlio César* de William Shakespeare)

"Quando uma grande cabeça morre, todo o país fica de luto e lamenta a sua perda. Talham então na rocha uma imagem da grande cabeça e expõem-na à vista de todos, no largo do mercado. Para que a gente do povo possa admirar bem essas cabeças de pedra e isso as leve a reflectir humildemente na pequenez da sua, talham-nas em tamanho muito maior do que o que na realidade tinham." (O Papalagi, p. 66)

### 6.11 – A Morte do Herói (11/12/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e66683/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>38:32</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>19:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
A representação da morte do herói.	
Excerto do “Lamento pela morte de Lourenço Medici - O Magnífico” – Isaac	<b>1:54</b>
Como introdução desta emissão do <i>Jogos Funerários</i> , escutámos um excerto do “Lamento pela morte de Lourenço – O Magnífico”, de Heinrich Isaac, obra escrita após a morte de Lourenço de Medici, ocorrida em Abril de 1492. A interpretação esteve a cargo de membros de La Capella Reial	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

de Catalunya e do Hesperion XXI, sob a direcção de Jordi Savall.	
Separador REQUIEM requiem	0:24
<p>Quem são os heróis? Uma definição simples, prática e objectiva pode resumir-se a estas pequenas palavras: o Herói é toda a pessoa, viva ou morta, real ou imaginária, que possui, corporiza ou representa características altamente apreciadas e valorizadas por uma cultura, sendo, por isso, um referencial e um modelo de comportamento ideal. Esta definição pode ser academicamente consensual mas encerra um problema de natureza política que não é de somenos importância: tendo sido a História um produto das elites culturais e, como tal, um produto destinado a servir interesses e visões próprias dos poderes políticos e religiosos, não podemos deixar de recordar a velha sentença – A História é escrita pelos vencedores!</p> <p>E, como a História está cheia de vencedores e de vencidos, convém ter em conta que uma parte dos heróis que glorificamos só o são à conta das vitórias que alcançaram, vitórias essas que nem sempre foram dignas, gloriosas ou admiráveis, apesar dos livros de História e das exaltações artísticas que nos querem convencer do contrário.</p> <p>Recordemos, aliás, o triste episódio, já citado num programa anterior, de Hitler que, na vida e na morte, contou com celebrações religiosas dedicadas à sua pessoa. Hitler foi bestial no seu tempo mas rapidamente passou à condição de besta. Ou seja, foi herói mas deixou de o ser num piscar de olhos. Se não formos ingénuos, facilmente percebemos que Hitler, tal como outras bestas semelhantes, ocupa um lugar na História da Humanidade decorrente da evolução de eventos militares, políticos e económicos. Se a Alemanha nazi tivesse vencido a II Guerra Mundial, a nossa história recente seria muito diferente, os livros de História exibiriam outras estórias, outros rumos e, sobretudo, outros nomes, para ocuparem o lugar que hoje pertence a Hitler. E, à nossa volta, não faltariam estátuas, nem monumentos, nem referências toponímicas a exaltar o fuhrer. Afinal de contas, quando Hitler morreu, o nosso paroquialista ditador, António de Oliveira Salazar, decretou três dias de luto como forma de expressar o seu sentimento de perda. Imagine quantas ruas e avenidas não existiriam em Portugal, dedicadas a Hitler, se este tivesse vencido a Guerra!</p> <p>A condição de vencedor ou de derrotado do Herói não é irrelevante. Basta recordar, aliás, um exemplo caseiro, para não dizer paroquialista: ainda não passaram muitos anos desde que, num concurso televisivo, os portugueses decidiram elevar, à categoria de “<i>maior português de sempre</i>”, o ditador que nos atormentou durante mais de quatro décadas. Pela parte que me toca, não me importo nada. Fiquem lá com o “<i>maior português de sempre</i>”! Sempre ouvi dizer que os homens não se medem aos palmos e certamente os heróis ainda menos. Por mim, podem considerar Salazar o “<i>MAIOR português de sempre</i>”. Que seja! Eu prefiro os <b>MELHORES</b> portugueses de sempre e certamente que, na nossa longa História, existem melhores heróis do que Salazar. Melhores,</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

certamente, porque foram capazes de ver mais longe e de ver melhor do que Salazar. Numa história que já vai longa, não nos faltam reis e rainhas, generais e diplomatas, homens e mulheres da ciência, da cultura, da literatura e até da religião merecedores do estatuto de melhores entre os melhores portugueses de sempre.

Por isso, minhas estimadas ouvintes e meus caros ouvintes, o lugar do herói encontra-se circunscrito à produção da verdade. Verdade que nos pode ser imposta sem que tenhamos a capacidade ou o discernimento de perceber o mecanismo de condicionamento a que nos submetemos. Boa oportunidade para recordar as palavras de Michel Foucault: “*Vivemos numa sociedade que, em grande parte, marcha ‘ao compasso da verdade’ - ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm, por este motivo, poderes específicos. A produção de discursos ‘verdadeiros’ (...) é um dos problemas fundamentais do Ocidente. A história da ‘verdade’ - do poder próprio dos discursos aceites como verdadeiros - está totalmente por ser feita.*”<sup>67</sup>

Marcha Fúnebre de Siegfried – O Crepúsculo dos Deuses – Wagner

12:28

A Orquestra de Paris, sob a direcção de Daniel Barenboim, executou a versão orquestral da Marcha Fúnebre de Siegfried, que integra o 3º acto da ópera “O Crepúsculo dos Deuses”, de Richard Wagner.

Para melhor entendermos quem é o herói, devemos **crucial e astutamente** interrogar-nos sobre quem invoca o herói, em que condições o faz, contra quem o faz, com que objectivos, intenções e propósitos o faz e, por fim, com que resultados. Se não tivermos a coragem de enfrentar estas questões, estaremos a demitir-nos da nossa condição de seres humanos dotados de intelecto, limitando-nos a aceitar a legitimidade dos heróis que a História nos apresenta como se fossem autênticos e verdadeiros.

Poderia Hitler ser um herói? Salazar não precisou de muito para chegar ao posto de “maior português de sempre”. Em vez de provocar uma Guerra Mundial e de mandar assassinar milhões de pessoas, limitou-se a minorizar política, material e intelectualmente o povo português. Quem assim chega à condição de herói, não pode desejar muito mais da História. Recordamos palavras que já proferimos em programas anteriores: Os mortos têm peso, porque têm **significado**! Recordamos os mortos por razões sentimentais e emocionais, mas sobretudo por razões políticas, sociais, religiosas e ideológicas.

Esta recordação não pode ser, portanto, acrílica, amnésica e muito menos acéfala!

Vamos ao encontro de um compositor que já ouvimos em anteriores programas e que, por sinal, escreveu uma marcha fúnebre particularmente adequada ao tema que hoje abordamos. Beethoven

<sup>67</sup> Michel Foucault - Microfísica do Poder: p. 231

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

integrou, na sua sonata Nº 12, Op. 26, uma marcha fúnebre sobre a morte de um herói. Não é essa obra do compositor de Bona que vamos escutar, mas sim duas aberturas, cada uma delas centrada numa personalidade histórica, cujos destinos últimos não poderiam ter sido mais díspares. No entanto, antes de avançarmos, vamos situar-nos contextual e historicamente, de forma a podermos clarificar esta ilustração musical.

Caio Márcio Coriolano é uma personagem lendária e semi-mítica da história da República Romana, do século V antes de Cristo, cuja história encerra leituras morais. Caio Márcio é um general e um aristocrata romano que obtém o seu nome histórico devido ao valor e coragem com que se bateu na guerra contra os Volscianos, nomeadamente aquando do cerco à sua capital, Corioli. O prestígio e o valor de Caio Márcio Coriolano são reconhecidos entre os romanos, nomeadamente entre os patrícios do Senado. No entanto, o aristocrata Coriolano opõe-se veementemente contra as inclinações democráticas dos plebeus, tornando-se inimigo pessoal de muitos outros proeminentes membros da sociedade romana. Foi acusado de apropriação indevida de fundos públicos, tendo sido julgado, condenado e definitivamente expulso da cidade de Roma.

Ao ser banido, Coriolano sentiu-se injustiçado e vítima de ingratidão por parte dos seus, tendo decidido juntar-se aos inimigos de Roma, os hostis Volscianos que ele próprio tinha derrotado. Chefiou, então, o exército Volsciano, com assinalável sucesso contra a cidade de Roma. Estando Coriolano próximo de capturar e de subjugar a própria cidade de Roma, foi impedido de consumir a vitória devido à intervenção da sua mãe. Nessas circunstâncias, não lhe restava outra alternativa honrosa a não ser o suicídio. Tivesse Coriolano consumado a sua vitória e, hoje, outro seria o lugar que os livros de História lhe reservariam. Diz-nos Adrian Goldsworthy, na sua obra “Generais Romanos”, que *“a moral desta lenda é refinadamente romana. Por muito importante que fosse para um indivíduo ganhar fama e acrescentá-la à sua reputação ou à da sua família, tal deveria ser sempre subordinado ao bem da República.”* Nós atrevemo-nos a acrescentar que a moral desta lenda está longe de ser **apenas** refinadamente romana, aplicando-se genericamente a todas as culturas de poder. Trata-se, obviamente, de uma lenda destinada a oferecer-nos leituras sobre os valores da lealdade e do individualismo, assim como reflectir sobre as questões da identidade individual e colectiva, e das gratidões, ou da ausência delas, entre o indivíduo e o grupo.

Vamos escutar, de seguida, a abertura Coriolano de Beethoven. Solicitamos a sua especial atenção para a forma como o compositor encerra esta Abertura, deixando bem evidente que a morte de Coriolano está longe de significar fama ou glória. A interpretação fica a cargo da Orquestra do Gewandhaus de Leipzig, sob a direcção de Kurt Masur.

Abertura Coriolano – Beethoven

8:24

Pelo contrário, a abertura Egmont de Beethoven apresenta-nos a morte do protagonista de forma

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

clara e apologética: Egmont morre, mas a sua morte, para além de honrosa, é gloriosa e digna de exaltação.

Lamoral, Conde de Egmont, é a figura mais relevante da sua aristocrática família flamenga, sendo admirado e considerado nos Países Baixos, devido à sua intervenção a favor da autonomia dos holandeses face ao poder central do rei de Espanha. General e estadista, Egmont foi um nome sonante no seio da alta nobreza holandesa do século XVI. Ao serviço do exército de Espanha, derrotou os franceses em várias batalhas, quando ainda não tinha cumprido 40 anos de vida. Integrou a corte do rei Filipe II de Espanha, assim como o Conselho de Estado da Flandres e Artois.

Em conjunto com o príncipe de Orange e com o Conde de Horn, Egmont fez ouvir a sua voz, declarando o seu veemente protesto contra a introdução da Inquisição na Flandres. No ano de 1565, Egmont deslocou-se a Madrid com a finalidade de solicitar a Filipe II uma mudança de política nos Países Baixos, mas não obteve, do rei, muito mais do que alguma cortesia. Com a intensificação dos movimentos Protestantes nos Países Baixos, aumentou a resistência contra o poder central de Madrid mas, apesar da sua condição de líder da insatisfeita nobreza holandesa, jamais Egmont deixou de ser católico, criticando os movimentos iconoclastas e mantendo a sua fidelidade ao rei espanhol.

No entanto, Filipe II, que era um firme opositor da Reforma Protestante, decide enviar para os Países Baixos, em 1567, um exército de 12 mil homens comandado pelo Duque de Alba, concedendo-lhe poderes ilimitados para extirpar definitivamente os movimentos heréticos. Recusando assumir qualquer gesto que pudesse ser entendido como uma ofensa de lesa-majestade, Egmont permanece na Flandres. Quase imediatamente a seguir à chegada do Duque de Alba, Egmont é preso, tendo sido acusado de alta traição. Pedidos de amnistia chegaram ao rei Filipe II, vindos de todo o lado, incluindo de vários soberanos europeus, todos eles sem qualquer efeito.

Nos primeiros dias de Junho de 1568, Egmont, assim como vários outros membros da nobreza, foi condenado à morte e executado na grande praça de Bruxelas. Egmont foi decapitado aos 46 anos de idade, mantendo uma atitude de elevada dignidade que foi notada e apreciada pelos seus conterrâneos. A sua morte serviu de pretexto para o aumento dos protestos públicos nos Países Baixos e contribuiu grandemente para a resistência contra os espanhóis. Em grande medida, a condenação à morte de Egmont serviu de rastilho para a Guerra dos 80 anos, guerra que, no seu termo, teria como consequência a independência dos Países Baixos.

Como apontamento histórico adicional, recordamos que o Duque de Alba, que esteve por detrás da condenação de Egmont, desempenhará mais tarde um papel relevante na história de Portugal, visto ter sido ele que, em 1580, liderou o exército espanhol contra as forças de D. António, Prior do Crato. A derrota dos portugueses na Batalha de Alcântara irá entregar o reino de Portugal, assim

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>como o seu império, nas mãos de Filipe II de Espanha, que também passará a ser, a partir de então, Filipe I de Portugal.</p>	
	<p>A execução de Egmont é facilmente identificada na abertura que Beethoven escreveu como homenagem a esta personalidade histórica: a certa altura, um golpe rápido, emitido pela secção de cordas, simula a decapitação do herói. Depois de uma pausa expectante, a música adquire uma luminosidade extraordinária, terminando a obra num espírito de exaltante glorificação do legado de Egmont. Ao contrário de Coriolano, a morte de Egmont não ficou destituída de sentido e de significado. Aqui, Beethoven expressa os seus sentimentos políticos mais profundos, exaltando a memória do sacrifício heróico de um homem condenado à morte por se ter atrevido a assumir uma corajosa posição contra a opressão. Vamos ouvir a abertura Egmont, de Beethoven, numa leitura de Kurt Masur, à frente da Orquestra do Gewandhaus de Leipzig.</p>	
	Abertura Egmont – Beethoven	<b>8:46</b>
	<p>A nossa civilização tem, em Jesus Cristo, um dos seus maiores heróis. Celebrado, aclamado e exaltado, tanto na vida, quanto na morte, Jesus Cristo constitui uma referência especial na nossa História, tendo inspirado, ao longo destes dois últimos milénios, um monumental acervo de obras intelectuais e artísticas em todos os ramos do saber e da cultura, destacando-se, neste contexto, a extensa e valiosa produção musicológica escrita em torno do significado heróico da sua vida e da sua morte. Para milhões de crentes, e mesmo para muitos não-crentes, Jesus Cristo representa ideais intemporais de justiça, de paz e de fraternidade, ainda que, ao longo dos séculos, os seus seguidores se tenham dedicado à prática de todo o tipo de atrocidades. Guerras e perseguições, repressões e opressões, prisões e torturas, julgamentos e condenações, enfim, não se pode dizer que dois milénios de cristianismo tenham honrado o legado de paz, de justiça e de fraternidade tantas vezes atribuído ao aclamado herói Jesus Cristo.</p>	
	<p>Para a recta final desta emissão do <i>Jogos Funerários</i>, vamos deixá-lo na companhia do “Agnus Dei” que integra a Missa “The Armed Man – A Mass for Peace”, do compositor galês Karl Jenkins. Esta obra foi especialmente encomendada para as celebrações do segundo milénio, tendo sido dedicada às vítimas da crise do Kosovo. À semelhança do Requiem da Guerra de Benjamin Britten, esta obra de Jenkins é essencialmente anti-militarista e anti-belicista, respirando uma atmosfera de paz e exibindo um ambiente de tranquilidade. Serão intérpretes o Coro Nacional de Jovens da Grã-Bretanha e a Orquestra Filarmónica de Londres sob a direcção do próprio compositor.</p>	
	Agnus Dei – Missa “The Armed Man, A Mass for Peace” – Jenkins	<b>3:39</b>
	<p>Terminamos esta emissão com duas citações. Joseph Stalin, responsável pela morte de milhões de pessoas, disse que se “<i>A morte de uma pessoa é uma tragédia, a morte de milhões delas é uma</i></p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p><i>mera estatística.</i>” Por sua vez, o grande Charles Spencer Chaplin, que não matou ninguém a não ser à conta de saudáveis gargalhadas, disse que <i>“Quem mata uma pessoa é apontado como assassino mas quem mata milhares de pessoas é considerado um herói.”</i></p> <p>Nem sempre, Charles! Nem sempre! As pessoas já vão abrindo os olhos. A consciência sobre o lugar que o herói ocupa na História encontra-se cada vez mais dependente de uma leitura crítica, reflectida e esclarecida.</p>	
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Opening de Glassworks (Philip Glass) - Redução para piano (Liszt) do 2º andamento da Sinfonia Nº 7 (L.V. Beethoven) - Redução para piano (Liszt) do 2º andamento da Sinfonia Nº 6 (L.V. Beethoven) - Redução para harpa do Ave Maria (J.S. Bach / C. Gounod)	

“Alguns de nós sentem um cansaço tão desesperado, um cansaço do qual não há nada que nos liberte, a não ser a morte.” (Albert Camus)

### 6.12 – Penúltimos Suspiros (18//12/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e67437/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>41:31</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>16:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Penúltimos Suspiros: a vertigem que antecede a morte!	
<p><b>“A Vida Normal”, de Carla Machado</b></p> <p>«Todos passamos a vida a desejar a vida que não temos. Queixamo-nos do emprego, dos colegas que são chatos, do chefe que não nos dá valor, do muito que trabalhamos e do ordenado que é fraco. Reclamamos do tempo, que chove e não se pode ir à praia, que não chove e faz mal à agricultura, do sol que é pouco ou demasiado, do suor, do frio e do vento, do calor que nunca mais se vai embora e do Verão que nunca mais chega. A família cansa-nos, mas odiamos quando esta nos ignora; dizemos mal dos amigos sem os quais não sabemos passar; suspiramos pelo fim do serão em que as visitas se vão embora, mas despedimo-nos combinando um novo jantar. Estamos</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

fartos dos filhos, mas passamos o tempo a falar deles e a mostrar as suas fotografias aos amigos. O barulho que fazem enlouquece-nos, mas o silêncio da sua ausência é insuportável. Queixamo-nos do marido ou da mulher, que não são como dantes, que nos irritam, que não nos surpreendem, mas suspiramos quando nos faltam e reclamamos quando fazem alguma coisa com a qual não contávamos. Estamos no Algarve a suspirar pela frescura do Minho, no Minho damos por nós desejosos da brisa costeira, na cidade irrita-nos o artificialismo e em Trás-os-Montes formigamos com a ânsia de fugir à ruralidade. E do país, todos nos queixamos do país até ao momento em que “lá fora” concluímos com um orgulho disfarçado que realmente “*comer, comer bem, só mesmo em Portugal*”.

De queixume em queixume, passamos pela vida muitas vezes sem deixar verdadeiramente que a vida nos atravessasse. E só quando somos roubados ao quotidiano que tanto maldissemos damos conta do tempo que perdemos nos lamentos sobre o tempo que os outros nos fazem perder.

Há pouco mais de um mês, numa consulta que era suposto ser de rotina, foi-me diagnosticado um tumor. Felizmente benigno, como soube após 24 horas de espera. E, tal como seria de prever, naquele momento inicial em que o espectro de algo mais grave ainda não tinha sido afastado, o meu pensamento imediato foi: “*Mas afinal porque é que eu estou aqui, afundada em Braga a trabalhar, em vez de ter já há muito tempo fugido para Bora-Bora?*” Passado contudo tal instante, e nas 23 horas que se seguiram, foi da vida normal que tive saudades antecipadas. A vida normal: trabalhar, ir ao cinema, abraçar quem amo, rir-me das pequenas parvoíces do quotidiano, ver a minha filha a dormir e sentir o seu cheiro. A vida normal está aqui mesmo ao lado. E aposto que Bora-Bora tem imensos mosquitos.»

O texto que acabámos de citar foi retirado do jornal Público e foi escrito em Agosto de 2006 pela Prof. Dra. Carla Machado, docente na Escola de Psicologia da Universidade do Minho. Com o decorrer do tempo o tumor que ela refere no texto veio infelizmente a revelar-se maligno e, após uma luta de quase 5 anos, a Prof. Carla faleceu em Fevereiro de 2011.

Separador REQUIEM requiem

**0:24**

Esta nossa emissão do *Jogos Funerários* será dedicada à forma como nós, seres humanos, enfrentamos a morte quando ela se encontra próxima ou está prestes a bater-nos à porta.

Podemos começar por recordar o caso particularmente caricato do famoso músico da corte de Luís XIV, o intriguista Jean-Baptiste Lully. Ao marcar o ritmo musical com um bastão, durante a execução de um Te Deum destinado a celebrar a convalescença do rei de uma doença, deve ter produzido um suspiro particularmente doloroso quando bateu com força no seu próprio pé, provocando um ferimento que acabou por infectar, gangrenar e, por fim, provocar-lhe a morte. Assim, no ano de 1687, a luminosa recuperação de uma doença por parte do rei-sol, resultou num

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

desfecho particularmente sombrio para o pobre Jean-Baptiste Lully, tendo este de se dedicar à intriga... no além.	
Da suite Nº 3 da ópera “Alceste”, escrita em 1674 por Lully, convidamo-lo a escutar “La pompe Funèbre”, numa interpretação dirigida por Jordi Savall, à frente do agrupamento Le Concert des Nations.	
La pompe Funèbre – suite nº 3 de Alceste – Lully	<b>3:24</b>
O episódio que se encontra na origem da morte de Lully é particularmente célebre mas existem casos de outros compositores cujos momentos finais merecem atenção. Provavelmente, o caso de Mozart é o mais famoso de todos. Recebeu a encomenda para a composição de uma missa de Requiem em Julho de 1791, encomenda que não terminou devido ao precário estado da sua saúde, tendo falecido a 5 de Dezembro desse mesmo ano. Algumas horas depois de ter ditado instruções sobre o Lacrimosa, Mozart deu o seu último suspiro.	
Lacrimosa – Requiem – Mozart	<b>3:22</b>
Escutámos, pelo Coro da Radiotelevisão Húngara e pela Orquestra do Estado da Hungria, o sublime penúltimo suspiro de Wolfgang Amadeus Mozart, o Lacrimosa do Requiem, K. 626. A direcção esteve a cargo do Maestro János Ferencsik.	
Um outro compositor cuja despedida musical se encontra intimamente relacionada com a sua morte é o russo Piotr Ilich Tchaikovsky, que morreu em 1893, isto é, 102 anos após a morte de Mozart, compositor que Tchaikovsky admirava profundamente. Numa carta escrita a 10 de Fevereiro de 1893, dirigida ao seu sobrinho, Tchaikovsky dizia que “ <i>em Dezembro passado tive a ideia de escrever uma nova sinfonia com programa; mas esse programa está tão cheio de sentimentos que, muitas vezes, enquanto compunha, os meus olhos enchem-se de lágrimas</i> ”. <sup>68</sup> Tchaikovsky refere-se à sua última e definitiva composição, a sinfonia Nº 6, Patética. Carlos Ruiz Silva não hesita em afirmar que “ <i>se o programa referido constitui um mistério, a sinfonia parece mostrar com bastante evidência a vida de um ser humano que não é outro senão o próprio compositor. Nos seus quatro andamentos assistimos ao começo, lutas, triunfo e queda de Tchaikovsky</i> ”. <sup>69</sup>  Com a sua Sinfonia Patética, Tchaikovsky culmina a sua carreira de músico. Não por acaso, o compositor considerava a sua última sinfonia como “ <i>a sua obra mais sincera, mais pessoal e mais profunda</i> ”. O último andamento da sinfonia é profundamente elegíaco e desesperado, como se o próprio compositor tivesse noção de que esta obra era a vertigem musical que antecedia a sua morte. E, de facto, “ <i>poucas vezes se conseguiu uma densidade interior de tão sincera emoção, uma</i>	

<sup>68</sup> Citação de Tchaikovsky retirada das Notas da edição discográfica citada no programa

<sup>69</sup> Carlos Ruiz Silva - Notas da edição discográfica citada no programa

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p><i>autenticidade tão despojada, um sofrimento tão atroz e pungente. Nos últimos compassos da sua sinfonia, Tchaikovsky leva-nos até às portas da aniquilação e da morte</i>".<sup>70</sup></p> <p>A obra foi estreada, sob a direcção do compositor, no dia 28 de Outubro de 1893, na cidade de São Petersburgo. Nove dias mais tarde, a 6 de Novembro, Tchaikovsky deu o seu último suspiro, aos 53 anos de idade. Raramente um compositor terá expresso de forma tão pungente e sentida, na sua última obra, o tormento da sua própria vida.</p>	
<p>Entregamos nas suas mãos, caro ouvinte, o sentido e tocante penúltimo suspiro de Tchaikovsky: 4º e último andamento, Finale (Adagio lamentoso – Andante), da Sinfonia Nº 6, em Si menor, Op. 74, dita Patética, na leitura de Herbert von Karajan à frente da Orquestra Filarmónica de Berlim.</p>	
<p>4º andamento – Sinfonia Nº 6 “Patética” – Tchaikovsky</p>	<p><b>10:10</b></p>
<p>Depois de visitarmos os penúltimos suspiros de um compositor do século XVII, de um outro do século XVIII e de um terceiro do século XIX, está na altura de recordar os de um compositor do século XX. Neste caso, vamos ao encontro de Richard Strauss que, no final da sua vida, escreveu um dos mais célebres e belos ciclos de canções da história da música. Nas suas “Quatro últimas canções”, Strauss não fala sobre a morte mas reflecte sobre o fim da vida. Não são canções sobre a morte, mas são canções que respiram uma atmosfera Outonal, onde se percebe a proximidade da morte. Nas suas “Quatro últimas canções, “ Richard Strauss oferece-nos uma belíssima antecâmara mortuária: são canções sobre o adormecimento, o sonho e o entardecer. São canções sobre o entardecer da vida e, como tal, podem ser tomadas como o penúltimo suspiro de Richard Strauss. Quatro suspiros musicais que celebram a vida... às portas da morte! Strauss não teve a oportunidade de ouvir este ciclo, visto que faleceu no ano de 1949 e as “Quatro últimas canções” só foram estreadas em 1950.</p>	
<p>Propomos-lhe a audição do lied “Im Abendrot”, que integra o ciclo das “Quatro Últimas Canções” de Richard Strauss, lied que foi escrito em 1948, a partir de um poema de Joseph von Eichendorff, pouco antes do compositor completar o seu 84º aniversário. A interpretação fica a cargo do soprano Elisabeth Meyer-Topsøe, com a Orquestra Filarmónica de Copenhaga, sob a direcção de Hans Norbert Bihlmaier.</p>	
<p>Im Abendrot - “Vier Letzte Lieder” - R. Strauss</p>	<p><b>7:39</b></p>
<p>Passámos em revista a despedida de quatro compositores, cada um deles com posições e condições sociais distintas. Lully morreu como um servidor do rei-sol, Luís XIV. Mozart, como um artista independente, a escrever febrilmente o seu próprio requiem. Tchaikovsky, a fazer o balanço da sua sofrida existência e, finalmente, Richard Strauss a despedir-se do mundo, aceitando pacificamente</p>	

<sup>70</sup> Carlos Ruiz Silva – Notas da edição discográfica citada no programa

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

o fim da vida, num registo de tranquila resignação. Quatro compositores, quatro séculos e quatro declarações distintas antes da morte.

A preocupação de partir, deixando uma marca especial neste mundo, tem estado presente na vida de muitas pessoas. Como se fosse se tratasse de uma necessidade especial, de uma recordação final, de um selo ou de uma marca que assinalasse a nossa partida e lhe conferisse um cunho especial, distinto de todas as outras mortes: um estertor de individualismo e de afirmação definitiva e inexorável da identidade pessoal, como se se tratasse de um derradeiro e último combate com a morte.

Morrer deixando uma marca especial requer uma certa galhardia. Oscar Wilde, por exemplo, terá abotoado a casaca, pediu uma taça de champanhe e, no seu inconfundível estilo, exclamou: “*estou a morrer como sempre vivi: acima das minhas posses!*” Um outro grande escritor, Goethe, terá exclamado, mesmo antes de falecer: “*Mais luz!*”. Já o filósofo francês Diderot sentenciou às portas da morte que “*o primeiro passo rumo à filosofia é a incredulidade*”. Um outro filósofo, neste caso alemão, despediu-se do mundo de forma mais amarga: Hegel declarou que “*só um homem conseguiu entender-me... e, mesmo assim, não completamente*”. As últimas palavras de Rabelais, pelo contrário, são controversas. Uma versão diz que terá dito: “*estou a caminho do grande talvez*”, enquanto uma outra assegura que se terá despedido do mundo com um “*desçam as cortinas; a farsa acabou*”. A segunda versão das últimas palavras de Rabelais é semelhante às que Ludwig van Beethoven terá proferido no leito da morte: “*Plaudite, amici; la comedia è finita*”.

Sem dúvida alguma: a vida pode ser uma comédia! Por isso mesmo, talvez Oscar Wilde estivesse cheio de razão quando proclamou que “*a vida é demasiado séria para ser levada a sério*”. A vida pode ser uma comédia onde cabem dramas, farsas, tragédias e enganar. Ao ponto de nos querermos separar deste mundo, ainda antes da morte nos levar, por estarmos exaustos dos papéis que somos obrigados a representar na comédia da vida.

Como complemento musical à necessidade que tantas vezes temos de nos afastarmos no mundo, sugerimos a audição do belo e sereno lied mahleriano “*Ich bin der Welt abhanden gekommen*” pela voz do meio-soprano Christa Ludwig, acompanhada pela Orquestra Filarmonia sob a direcção de Otto Klemperer.

Ich bin der Welt abhanden gekommen – Mahler

**6:32**

Há, de facto, muitas formas de morrer e de nos afastarmos do mundo. É provável que a mais revolucionária de todas as expressões musicais da morte seja aquela que Richard Wagner colocou nos lábios de Isolda. Os penúltimos suspiros de Isolda muito pouco têm a ver com a morte e com o abandono; pelo contrário, reflectem a entrega absoluta e definitiva à vida, à paixão e ao amor. Isolda morre mas a sua morte não é mais do que o culminar de um orgasmo musical feminino

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

<p>jamais visto em toda a história da música. Wagner conduz Isolda a uma apoteose amorosa e a um clímax erótico sem precedentes no qual a morte adquire um fascínio de tal forma sedutor, que qualquer ouvinte se sente exausto e rendido, mas também encantado e transbordante.</p> <p>A fusão do erotismo com a morte, numa representação jamais imaginada: Wagner mostra-nos a morte de Isolda como se de um orgasmo feminino se tratasse. Raramente a música alcançou um poder tão grande, uma sensualidade tão intensa, um erotismo tão avassalador e uma entrega tão arrebatadora. Isolda entrega-se à morte como se estivesse a entregar-se sensual, erótica e fisicamente nos braços de Tristão. Nunca, em toda a história da música, um penúltimo suspiro foi tão arrebatador! Não por acaso, Friedrich Nietzsche pronunciou-se sobre esta morte como “<i>uma terrível e doce infinitude, uma voluptuosidade infernal</i>”.</p>	
<p>Terminamos esta emissão de <i>Jogos Funerários</i>, apresentando “Mild und leise”, o lied da morte de Isolda, da ópera “Tristão e Isolda” de Richard Wagner, pela voz do soprano Birgit Nilsson. Sir Georg Solti dirige a Orquestra Filarmónica de Viena.</p>	
Mild und leise – Tristão e Isolda – Wagner	<b>7:03</b>
Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes musicais: - Excerto de “A morte e a donzela” (1º andamento do Quarteto Nº 14 de F. Schubert)	

“O que é a vida senão uma comédia? Cada qual representa nela um personagem diferente, cada qual desempenha o seu papel, sempre de máscara colocada, até que o director de cena o mande sair do palco.”  
(Erasmus)

### 6.13 – La Comedia è finita (25//12/2011)

Hiperligação: <http://www.rtp.pt/play/p330/e68006/caleidoscopio>

Tempo para conteúdos musicais	<b>40:46</b>
Tempo disponível para a locução (texto + apresentação de obras + citações)	<b>17:00</b>

Indicativo Inicial (com indicação do título do programa e da autoria)	<b>1:45</b>
Worthy is the lamb + Amen – Messias – Haendel	<b>6:36</b>
Como introdução para a última emissão do programa <i>Jogos Funerários</i> , escutámos “Worthy is the lamb” e “Amen”, os dois coros que encerram a oratória “O Messias” de George Frederic Haendel,	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	obra aqui recordada como homenagem ao grande homem cuja data de nascimento hoje se comemora e se celebra como símbolo de paz entre os povos. A interpretação esteve a cargo do Coro e da Orquestra da Academia de St. Martin-in-the-Fields, sob a direcção de Neville Marriner.	
	Separador REQUIEM requiem	0:24
	<p><b>La comedia, è finita!</b> Esta é a derradeira emissão do programa <i>Jogos Funerários</i>, que chega ao fim depois de ter estado na sua companhia ao longo do último trimestre de 2011. Ao longo desta jornada, procurámos levantar o véu sobre as convenções sociais, políticas, culturais, ideológicas e religiosas que a humanidade criou em torno da morte. A tarefa foi realizada superficialmente, tendo em conta as limitações cronológicas e contextuais. Não foi nossa intenção cair num academismo excessivo, mas não deixámos de nos socorrer da palavra fundamental e imprescindível dos veneráveis especialistas na matéria, nomeadamente de Philippe Ariès, de Douglas Davies e de Edgar Morin, entre muitos outros. Procurámos, ao longo desta série de programas, complementar leituras e análises históricas e sociológicas com suportes musicológicos. Assim, procurámos deixar, aos compositores e aos intérpretes, o lugar do sentimento e da emoção, ficando a nossa palavra com a responsabilidade de contextualizar, de forma mais distanciada, mas não ingénua, os significados presentes nos diferentes teatros da Morte. Sabemos hoje que todos os teatros da Morte são, em boa verdade, teatros da vida, onde se cruzam os mais profundos e intensos sentimentos, emoções, desejos, vontades e aspirações do ser humano, quer no plano individual, quer no colectivo.</p> <p>Certamente que muito ficou por dizer. E, sobretudo, por ouvir, pois o tema é virtualmente inesgotável e o acervo musicológico aflorado ao longo das emissões do <i>Jogos Funerários</i> não representa mais do que uma pequena gota num oceano digno de ser explorado, conhecido e divulgado.</p> <p>Pela nossa parte, resta-nos desejar que esta pequena trajectória tenha sido do seu agrado. Aflorámos, ao longo de 13 programas, o tema da morte pisando, aqui e ali, os túmulos da Sociologia, visitando uma vez por outra os cemitérios da História e recordando, para além da voz de alguns poetas, a obra viva de músicos eruditos e populares.</p> <p>No entanto, ao longo desta jornada, nunca citámos compositores portugueses. Apesar desse facto não ter sido intencional, julgamos apropriado encerrar o <i>Jogos Funerários</i> citando alguns dos mais belos, comoventes e sentidos monumentos musicais escritos por compositores portugueses em torno do tema da morte.</p>	
	Já que falámos de poetas, julgamos apropriado citar o Requiem que João Domingos Bomtempo escreveu à memória de Luís Vaz de Camões. Convidamo-lo, pois, a escutar o Sanctus que integra o Op. 23 de Bomtempo, numa interpretação do Coro e da Orquestra da Rádio de Berlim, sob a	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

direcção de Heinz Rögner.	
Sanctus – Requem à memória de Camões – Bomtempo	<b>2:52</b>
<p>Para muitos portugueses, Camões é um dos mais ilustres representantes da poesia e da cultura nacionais merecendo, por isso, ser elevado à condição de herói. Recordamos que, numa anterior emissão deste programa, colocámos em cima da mesa a condição do herói. Saber quem recorda o herói, em que circunstâncias o faz, contra quem o faz, com que objectivo, intenções e propósitos o faz é fundamental para nos situarmos no jogo simbólico que se desenrola no palco da vida.</p> <p>Afinal, se os mortos têm significado, são os vivos que alimentam esse mesmo significado. Por isso mesmo, gostaríamos de recordar uma obra de um outro compositor português, escrita como homenagem ao gesto heróico de um dos grandes portugueses do século XX: Aristides de Sousa Mendes.</p> <p>Contrariando as leis e as normas, as convenções e as conveniências e, sobretudo, as ordens de Salazar, Aristides de Sousa Mendes decidiu assinar, na qualidade de cônsul de Portugal em Bordéus, milhares de vistos que salvaram a vida a mais de 30 mil refugiados que fugiam dos tenebrosos exércitos nazis. Aristides de Sousa Mendes escolheu seguir a sua consciência, os seus valores e os seus princípios, sabendo que estava a arriscar a sua vida, a sua carreira e o seu prestígio. Salazar não perdoou semelhante afronta e destituiu o diplomata das suas funções, tendo este falecido, em 1954, na mais completa miséria e desonra.</p> <p>Só nos finais do século XX se começou a recuperar a memória e o exemplo deste diplomata português, elevando-o à categoria de herói. Entre outras homenagens dignas de registo, importa recordar aquela que o compositor Luís Cipriano lhe dedicou, ao compor, em 1998, uma missa de Requem à sua memória.</p>	
Vamos escutar, numa interpretação do Coro Misto da Covilhã e da Orquestra Sinfónica da Escola Profissional de Artes da Beira Interior, sob a direcção do compositor Luís Cipriano, o Benedictus da Missa de Requem à memória de Aristides de Sousa Mendes, obra estreada no dia 20 de Outubro de 1998, na cidade da Covilhã.	
Benedictus – Requem à memória de Aristides de Sousa Mendes – Cipriano	<b>5:49</b>
<p>Depois de escutarmos excertos do Requem de Bomtempo, escrito à memória de Camões, e do Requem de Cipriano, dedicado a Aristides de Sousa Mendes, recuamos no tempo, para ir ao encontro de um dos períodos áureos da produção musicológica nacional que, curiosamente, correspondeu ao período da III Dinastia de Portugal, isto é, quando a coroa portuguesa se achava nas mãos de reis espanhóis. Recuamos quase 4 séculos, até ao ano de 1621, altura em que um dos mais ilustres compositores da nossa história, Duarte Lôbo, escreve o seu Requem para 8 vozes,</p>	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

obra que não desmerece a comparação com outras da sua época, nomeadamente com o Requiem de Tomás Luis de Victória.	
Introitus – Requiem Aeternam – Requiem a 8 vozes – Duarte Lôbo	<b>6:15</b>
Da missa de Requiem a 8 vozes, datado de 1621, do compositor português Duarte Lôbo, ouvimos o sereno e introspectivo Introitus: Requiem Aeternam, numa interpretação do Coro William Byrd, sob a direcção de Gavin Turner.	
Separador REQUIEM requiem	<b>0:24</b>
Aproveitamos a entrada na recta final desta emissão para deixar, aos ouvintes mais interessados, algumas sugestões bibliográficas em torno da Morte. Destacamos, em primeiro lugar, a obra de Philippe Ariès, recordando, por um lado, “ <i>O Homem perante a Morte</i> ”, obra que se encontra editada em Portugal pela Europa-América e, por outro, “ <i>Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média</i> ”, obra editada sob a chancela da Editorial Teorema. Da mesma casa editorial, sugerimos também “ <i>História da Morte: As diferentes atitudes do Homem perante a Morte</i> ” de Douglas Davies. De Edgar Morin, aconselhamos “ <i>O Homem e a Morte</i> ”, numa edição das Publicações Europa-América. Por último, num registo muito distinto mas digno de atenção, aconselhamos o pequeno ensaio “ <i>A Morte</i> ”, da autoria de Maria Filomena Mónica, recentemente editado pela Fundação Francisco Manuel dos Santos. <sup>71</sup>	
A humanidade reinventou-se a partir do momento em que inventou os jogos funerários. Jogos que integram rituais e cerimónias, cenários e encenações, representações e celebrações, memórias individuais e colectivas, receios e esperanças, crenças e descrenças. Recordamos novamente as palavras de Marcello Duarte Mathias: “ <i>A maturidade atinge-se quando naturalmente se prescinde de mistificações. Tanto nos povos quanto nos indivíduos. Resta saber se é possível.</i> ” <sup>72</sup>  Há muitos milénios inventámos sacrifícios humanos para venerar as divindades e fizemos da morte um instrumento de poder, de terror e de dominação. Através da morte, subjugámos outros seres humanos. Em grande medida podemos dizer que, na história da humanidade, a morte nunca deixou de estar associada à subjugação do homem pelo homem. Entretanto, a modernidade emancipou-nos, ou deu-nos condições para tal, mas deu-nos, também, uma noção da exacerbação da nossa loucura. Emancipámo-nos dos deuses mas elevámos o horror a proporções jamais vistas. Inventámos campos de concentração onde a morte não podia ser mais humana e, paradoxalmente, mais desumana.	
Benedictus – The Armed Man – A mass for peace – Jenkins	<b>7:36</b>

<sup>71</sup> O texto assinalado a vermelho foi suprimido na edição final do programa, devido aos apertados ajustes na duração do mesmo.

<sup>72</sup> Marcello Duarte Mathias – *No Devagar Depressa dos Tempos – Notas de um Diário 1962-1969*

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Da Missa “The Armed Man: a Mass for Peace”, que Karl Jenkins compôs para a transição do milénio, escutámos o Benedictus, pelo Coro Nacional de Jovens da Grã-Bretanha e pela Orquestra Filarmónica de Londres, sob a direcção de Karl Jenkins.

La comedia, è finita! A divina comédia chegou ao fim! Cada vez mais percebemos que a verdadeira “Divina Comédia” é esta, que vivemos na Terra e que projectamos em mundos imaginários e em realidades virtuais cuja finalidade, objectivo e significado se resumem a tranquilizar a nossa angustiada existência. Inventámos aterradores infernos e infernais paraísos, onde habitam todo o tipo de divindades que reflectem a humanidade, no que esta tem de melhor e de pior. A excelência e a miséria da condição humana foram teatralizadas das mais diversas formas, acreditando a humanidade que os palcos, onde as divinas comédias se desenrolavam, se confundiam com cosmogonias dogmáticas. Na ânsia de superar os seus medos, a humanidade colocou-se a si própria no centro do universo, da vida e da criação. Mas a “divina comédia” chegou ao fim e já percebemos que o paraíso e o inferno coexistem na Terra, apenas na Terra, e, mais do que nunca, somos nós, só nós, apenas nós, os únicos responsáveis pelos limites do inferno e do paraíso.

Seguramente, em nenhuma outra época da História da Humanidade, o ser humano se viu tão só e tão abandonado, tão entregue a si próprio e tão consciente da enormidade do Universo e da sua condição única. Marcello Duarte Mathias escreveu que “*a claustrofobia vinha-lhe de noite quando mirava o céu cheio de estrelas*”<sup>73</sup>. As palavras datam de Janeiro de 1964 mas resumem, em grande medida, a condição da humanidade emancipada dos nossos tempos: uma humanidade que tem saudades do futuro e se sente claustrofobicamente confinada a este Planeta, desejando *Viajar, perder planetas e estrelas, galáxias e constelações! Ser outro constantemente*, antes que tudo acabe e o universo morra.

Álvaro de Campos foi magistral a descrever a escatologia que nos espera:

*“Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.*

*Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada*

*E com o desconforto da alma mal-entendendo.*

*Ele morrerá e eu morrerei.*

*Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.*

*A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.*

*Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,*

*E a língua em que foram escritos os versos.*

<sup>73</sup> Marcello Duarte Mathias – *No Devagar Depressa dos Tempos – Notas de um Diário 1962-1969*

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

*Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.*

*Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente*

*Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas (...).<sup>74</sup>*

Nunca, como hoje, tivemos uma consciência tão apurada sobre a responsabilidade da Humanidade na preservação da vida. Responsabilidade não apenas na preservação da Humanidade, mas de toda a vida.

Esta é a 13ª e última emissão do *Jogos Funerários*. No 13º e último episódio da série “Cosmos”, Carl Sagan interroga-se, enquanto homem de ciência e ser humano emancipado: “*Quem pode salvar a Terra? (...) Sabemos quem fala em nome das nações. Mas quem é que fala em nome da espécie humana? Quem fala em nome da Terra?*”.<sup>75</sup>

Sabemos hoje que possuímos um aterrador potencial destrutivo. Através da guerra, do uso de armas de destruição massiva, ou da exploração desenfreada dos recursos limitados do planeta, podemos aniquilar a nossa espécie e toda a vida na Terra. Enfrentamos problemas à escala mundial mas continuamos a raciocinar nos quadros das fronteiras de uma nação, de uma religião ou de uma civilização. Para aqueles que se emanciparam, as lealdades não podem permanecer as mesmas. A consciência da nossa condição cosmopolita obriga-nos a adoptar uma lealdade para com toda a Humanidade e toda a vida.

*“A lição de Darwin é clara: – diz-nos Carl Sagan - não existem seres humanos noutra sítio. Só aqui. Só neste pequeno planeta. Somos uma espécie tão rara como ameaçada; cada um de nós, do ponto de vista cósmico, é precioso. Se um ser humano discorda de vós, deixem-no viver. Nos cem mil milhões de galáxias, não encontrarão outro.”<sup>76</sup>*

Heaven and Hell (3º andamento) – Cosmos – Vangelis

**4:06**

Da banda sonora da série Cosmos, de Carl Sagan, escutámos o 3º andamento de “Heaven and Hell”, da autoria de Vangelis.

Deixemos os apocalipses enterrados nos livros sagrados, de onde não devem sair, de forma a evitar que a humanidade se entregue à maior de todas as insanidades. Um olhar superficial pela história da humanidade deixa-nos perplexos perante a atroz obscenidade que somos capazes de criar. Inventámos todos os tipos de tecnologias, ideologias e teologias com a finalidade de matar, de subjugar e de amedrontar.

Saber que podemos ser a Morte, a morte de todos os seres vivos, e que podemos representar a aniquilação definitiva da vida na Terra, constitui uma responsabilidade acrescida para todos os

<sup>74</sup> Álvaro de Campos - *Tabacaria*

<sup>75</sup> Carl Sagan – *Cosmos*: p. 329

<sup>76</sup> Carl Sagan – *Cosmos*: p. 339

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

	<p>seres humanos emancipados, livres e despojados de grilhetas. Sabemos hoje que este planeta é o nosso paraíso, o nosso único paraíso. O paraíso que temos de proteger contra todas as ameaças, a começar por aquela que sabemos ser a maior de todas as ameaças: nós próprios e a nossa atracção desmedida pelo abismo, pela insanidade e pela irracionalidade. Afinal de contas, a emancipação também comporta o medo: o receio da aniquilação total, não apenas do indivíduo, da família ou da nação, mas de todo o colectivo humano e até de todas as formas de vida. Temos ao nosso dispor tecnologia para reduzir a escombros a vida na Terra e criar um apocalipse tão absurdo quanto demente. O Planeta Terra é o nosso paraíso. O paraíso que devemos proteger, acarinhar e cuidar, evitando transformá-lo num inferno definitivo.</p> <p>Tendo nós adquirido consciência da nossa condição única no Universo e ganho uma responsabilidade acrescida sobre a Terra, seria de todo desejável que deixássemos de fazer jogos funerários com este nosso paraíso.</p>
	<p>Encerramos musicalmente esta última emissão do <i>Jogos Funerários</i> com o “Im paradisum” que integra a obra “Ensaio sobre a cegueira: Um Requiem pela Humanidade”, do compositor português Jorge Salgueiro. A interpretação fica a cargo da criança solista Inês Homem de Melo Marques, do Coro Infantil do Círculo Portuense de Ópera e da Orquestra Nacional do Porto, sob a direcção de Jorge Salgueiro.</p>
	<p>Im paradisum – Ensaio sobre a Cegueira: Um Requiem pela Humanidade – Salgueiro</p>
	<p><b>3:23</b></p>
	<p>Esta foi a derradeira emissão do programa <i>Jogos Funerários</i>, que chega ao fim depois de ter estado na sua companhia durante o último trimestre de 2011. Antes de abandonarmos o palco, impõem-se algumas palavras de agradecimento. Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a todos quantos contribuíram para a qualidade do programa com sugestões bibliográficas e musicológicas. Entre estes, destaco a Paula Portugal, a Helena Martins, o Pedro Meireles e o Miguel Gonçalves.</p> <p>Agradecer também à equipa de técnicos de som dos estúdios da RTP do Porto, nomeadamente ao Alberto Cardoso, ao Rui Coelho, ao Paulo Martins e ao Jorge Martins, cujo profissionalismo foi essencial para assegurar o trabalho final.</p> <p>Uma palavra de especial destaque para o João Pedro, responsável pela locução do programa, que desempenhou a sua missão com elevado rigor, conferindo a este projecto um nível de excelência que me apraz registar publicamente.</p> <p>O <i>Jogos Funerários</i> só foi possível porque contou, desde a primeira hora, com o apoio e o entusiasmo da Direcção de Programas da <i>Antena 2</i>, nomeadamente por parte do João Almeida, a quem agradeço a oportunidade e o voto de confiança que depositou neste projecto.</p> <p>Por fim, agradeço aos ouvintes da <i>Antena 2</i> a atenção e a dedicação que deram ao programa. Muito obrigado! Até uma próxima oportunidade!</p>

### Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Indicativo final (com indicação da autoria, locução e assistência técnica)	<b>1:10</b>
Tapetes: - Tocata Arpeggiata (Giovanni Girolamo Kapsberger) - Adágio (Tomaso Albinoni) - Im abemdrot (Richard Strauss) - Fabtasia sobre um tema de Thomas Tallis (Ralph Vaughan Williams) - Adagietto da Sinfonia N° 5 (Gustav Mahler) - Ground (Henry Purcell)	

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

“Os grandes génios do passado continuam a dominar-nos dos seus túmulos; continuam a caminhar e a correr pelo presente, enganando os vivos, congestionando misteriosamente o tráfego, confundindo os valores da arte e dos costumes, uma brilhante corte de seres mortais que, em posse da terra, decidem não morrer.” (Wyndham Lewis)

“Como poderei eu entreter-me com os segredos das estrelas, tendo sempre a morte e a servidão na frente dos meus olhos?” (Pergunta de Anaxímenes a Pitágoras, relatada por Montaigne)

“Amámos demasiado as estrelas para recearmos a noite.” (Epitáfio tumular de dois astrónomos amadores)

“O nosso intelecto metediço

Deturpa a bela forma das coisas:

Assassinamos para dissecar.” (William Wordsworth, *The Tables Turned*)

## 7. Conclusões

Se o poeta é um fingidor, o sociólogo é um tradutor. Mas, a haver um fundo de verdade no aforismo italiano segundo o qual *tutto il traduttore è un traditore*, limitámo-nos a trair a verdade. Se traduzir é trair, não fomos mais do que maus intérpretes do sentir, do pensar e do agir daqueles que ousámos citar, nos campos da ciência e da arte. Tal como Moore (2002, p. 203), colocamos a questão: está o sociólogo em condições de saber mais sobre os desejos dos indivíduos do que eles próprios? É, provavelmente, uma questão que só irá sucumbir no dia em que for decretado o óbito da Sociologia. Mas, mais importante ainda, o sociólogo não pode limitar-se ou contentar-se com o seu papel de traidor/tradutor. Ele tem de ser, acima de tudo, um desconstrutor, i.é, um agente capaz de tornar visível aquilo que o senso comum e os poderes instituídos não desejam de todo tornar visível.

O *leitmotiv* desta obra foi a Morte. Recorrendo, por um lado, à música ocidental (popular e sobretudo erudita, de pendor profano ou sagrado) como principal recurso estético e, por outro, ao conhecimento científico proporcionado pela História, pela Sociologia e pela Antropologia, explorámos os labirintos da morte, tendo plena consciência da superficialidade desta abordagem. Como meros turistas, ousámos entrar na monumental *Cidade dos Mortos*: passeámos por algumas avenidas, ruas e praças da mesma, mas não nos atrevemos a entrar nas câmaras mais profundas da Morte, nem penetrámos nos

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

soturnos bairros ou nas obscuras vielas que dela fazem parte. Como meros *turistas*, tirámos algumas *fotografias* que dão uma pálida ideia da complexidade desse mundo.

Enganar-se-ia o ingénuo que acreditasse que a complexidade da Morte se limita à esfera do sentimento. Em voa verdade, desde que o ser humano se emancipou da natureza, nunca deixou de *pensar* a Morte... muito provavelmente como uma necessidade decorrente do *sentir*. Há toda uma arquitectura intelectual concebida pelo ser humano em torno da Morte. E, aqui, procurámos descortinar uma parte desse *pensar* social, político, religioso e económico sobre a Morte. Se as palavras de Wordsworth forem justas, então também o cientista assassina verdades instituídas para as poder dissecar e desconstruir.

Segundo Foucault, “*One must take into consideration the fact that for a very long time music has been tied to social rites and unified by them (...)*.” (Foucault & Boulez, 1985, p. 164) Acrescentaríamos que os rituais sociais em torno da morte são, porventura, aqueles em que a música tem desempenhado uma função mais relevante, significativa e permanente, devido à sua capacidade de emular atitudes, de expressar sentimentos, de fortalecer laços sociais ou de revelar gostos, preferências, posições, ideologias e crenças. A Morte triunfa sobre o ser humano mas este não se resigna perante a derrota, o que constitui uma característica absolutamente distintiva no *Teatro da Vida*. No que diz respeito à representação da Morte, a Música desempenha funções estéticas, intelectuais e éticas. Seria de todo incorrecto, no entanto, adoptar uma visão baseada apenas na sedução, no encantamento e no fascínio que a música exerce sobre nós para ficarmos cegos perante as suas funções sociais, pois esta não é (nunca foi) independente da vontade, dos interesses e dos valores daqueles que a produzem ou daqueles a quem ela se destina. Aliás, recordamos uma vez mais Bourdieu para notar que, no campo da produção artística, o produtor pode ter um papel mais relevante do que o do próprio criador, já que a criação se encontra submetida, submersa e subjugada a lógicas de mercado que, não raras vezes, não entende, não quer entender ou finge que não quer entender. A obra de arte só é *sagrada* porque o produtor a encomenda, a financia, a torna visível, enfim, porque a *consagra*. E, mais do que o criador, é o produtor que vê a sua posição social ser consagrada por via da obra criada, i. é, da obra *sagrada* que ele próprio *consagrou*. A obra de arte suporta e esconde, portanto, finalidades invisíveis cujo resultado se traduz na cristalização e na reprodução da ordem e das estruturas sociais. Por isso mesmo, dificilmente um artista celebrado pode ser classificado como verdadeiramente revolucionário, já que o seu trabalho, por muito *criminoso* que seja, se destina a ser aceite pelos poderes instituídos. Assim, podemos

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

concluir que o artista consagrado tende a ser mais um reformador do que um revolucionário, pois o fruto do seu trabalho serve objectivos de consagração que lhe escapam por completo ou em relação aos quais mantém uma maior ou menor dose de cumplicidade.

Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Este tríplice questionamento encontrou, na Religião e na Ciência, duas cosmogonias tendencialmente opostas: uma que sustenta a existência de uma vida para além da morte, onde o espírito prevalece sobre a (ou para além da) matéria, e uma outra que tende a reduzir a realidade ao materialismo, onde a existência humana se resume à curta viagem terrena que cada um realiza... O ser humano está condenado a viver este dilema enquanto continuar a interrogar-se sobre a sua identidade, a sua origem e, sobretudo, o seu destino. E as respostas continuarão a oscilar entre a compatibilidade e a dicotomia das duas visões.

O interesse pela morte parece estar a ressurgir no Ocidente. As causas para esse ressurgimento podem ser descortinadas em várias esferas. Por um lado, são o reflexo do interesse que os indivíduos e as famílias estão a ganhar pelos problemas resultantes de uma morte tardia, em idade avançada, em que, não raras vezes, os idosos são doentes crónicos, padecem de doenças que requerem cuidados paliativos e acompanhamento permanente, podem encontrar-se numa situação de perda parcial ou total das suas faculdades mentais ou ainda em circunstâncias extremas, como seja o padecimento de doenças incuráveis. Estas e outras circunstâncias têm levado os indivíduos e as famílias a questionarem-se sobre as questões da morte para os seus entes queridos. Fala-se de uma morte digna, colocam-se em cima da mesa opções relacionadas com a eutanásia, discute-se o que fazer com o corpo do defunto... Por outro lado, numa leitura mais distanciada da esfera microsociológica, pode argumentar-se que, de alguma forma, as tendências neoliberais da globalização, cada vez mais triunfantes (pelo menos na aparência), se têm traduzido na impressão de um mundo mais inseguro, intranquilo e instável para o cidadão ocidental. O império do Estado-Providência parece ter-se finado, em detrimento de uma época em que a sobrevivência dos indivíduos se encontra mais dependente do acaso (*fortuna, imperatrix mundi*, presente nos *Carmina Burana* de Orff). Acaso que, obviamente, só impera de forma natural para os ingénuos, pois os sociólogos, melhor que ninguém, sabem que a perfídia desse discurso passa precisamente por querer fazer passar por imanente aquilo que é socialmente construído. Por isso, numa época em que as protecções sociais se esboroam e a vida se torna mais insegura, instável e desprotegida, é a própria morte que adquire um interesse

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

acrescido. Uma vida baseada no medo, no receio e na insegurança é uma boa base para se pensar na morte. Ter em conta, igualmente, o ressurgimento de fenómenos religiosos nas últimas décadas, da proliferação de pequenas Igrejas e de confissões religiosas ao fenómeno do tele-evangelismo, do crescimento do fundamentalismo religioso ao fenómeno multitudinário que tem rodeado a vida dos últimos papas católicos. O interesse pelas coisas da religião, depois de um período de afastamento ou indiferença, pode igualmente estar a contribuir para a mudança de atitudes face à morte.

A humanidade matou a morte quando a colocou no espaço da cultura. Ou, dito de outra forma, a humanidade preferiu criar uma *ilusão* e agarrar-se a ela. E se, iludir não é mais do que enganar a visão ou *iluminar o que é falso*, querendo dar-lhe a *aparência* de verdadeiro, resta saber se, para enfrentar a morte, a humanidade precisa desesperadamente de se agarrar à *i-lusão* ou se, pelo contrário, está disposta a enfrentar um terrível (mas, por ventura, libertador) processo de *des-i-lusão*.

A Música reveste-se de uma fortíssima aparência de neutralidade pois, a simples audição dificilmente sustenta a presença de propósitos ideológicos ou axiológicos num ritmo, numa harmonia, numa melodia, numa tonalidade ou num andamento. Apesar disso, um ouvido mais atento não pode deixar de descortinar a presença de artifícios destinados a garantir a obtenção de sedutores efeitos de arrebatamento, exaltação, entusiasmo, delírio ou encantamento. Nesse sentido, a produção musicológica fúnebre (erudita ou popular, sacra ou profana) é uma das áreas onde esses artifícios se encontram claramente presentes e os seus propósitos ideológicos têm de ser *iluminados*. De alguma forma, foi nosso propósito contribuir para esse processo de iluminação, tentando resgatar a Música da aparência de neutralidade axiológica e ideológica de que se reveste. O oculto (invisível) e inaudito (silencioso) poder da Música reside na capacidade de encantar o ouvinte e de o deixar, tal como Ulisses, indefeso perante o canto das sereias.

Resta-nos uma sensação de enorme impotência perante o sublime acervo musicológico produzido pela sabedoria dos povos e pelo génio dos compositores. Esse sedutor legado é demasiado vasto para o podermos abarcar em toda a sua diversidade, significado, peso e relevância. Não podemos, nem devemos tapar os ouvidos com cera, como fizeram os companheiros de Ulisses, quando passaram ao largo da Ilha das Sereias. Pelo contrário, devemos escolher o caminho de Ulisses: reconhecer o encanto da Música e não abdicar do prazer e do consolo que esta nos proporciona, mas não ceder de todo ao seu encantamento.

### **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Gostaria de fechar este meu trabalho prestando um tributo ao grande divulgador científico, o saudoso Carl Sagan, que começou o último episódio da série *Cosmos* com uma citação pacifista retirada do *Deuteronomio* (30:19): “***Invoco agora os céus e a terra como testemunhas contra vós, de que coloquei diante de vocês a vida e a morte, a bênção e a maldição. Escolham agora a vida, para que tu e a tua descendência vivam.***”

“Sobre a Morte e o Morrer”, é o título de pelo menos dois livros: um clássico de Kübler-Ross no campo da Psicologia e um ensaio, mais recente, de Osswald. Mas a morte não versa sobre a morte e o morrer. Versa sobre a vida e o viver! E a música é uma das provas disso mesmo pois, tanto quanto sabemos, só os vivos escrevem, tocam, ouvem, sentem e se emocionam com ela... Sentir e pensar é um (a)tributo dos vivos!

À Ciência dedico as minhas derradeiras palavras...

***Et lux perpetua luceat eis!***

## **8. Bibliografia**

### **Bibliografia Nuclear**

- Adorno, Theodor W (2008). *Teoria Estética* (A. Morão, trad.). Lisboa: Edições 70 (obra original publicada em 1970)
- Ariès, Philippe (1988). *O Homem Perante a Morte – Vol. II* (A. Rabaça, trad.). Mem Martins: Publicações Europa-América (obra original publicada em 1977)
- Ariès, Philippe (2000). *O Homem Perante a Morte – Vol. I* (A. Rabaça, trad.). Mem Martins: Publicações Europa-América (obra original publicada em 1977)
- Ariès, Philippe (2010). *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média* (P. Jordão, trad.). Lisboa: Editorial Teorema (obra original publicada em 1975)
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico* (F. Tomás, trad.). Lisboa: Difel
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário* (M. S. Pereira, trad.). Lisboa: Editorial Presença
- Castillo, Jimena *et alli* (eds.) (1996). *Música Sacra* (vols. 1-5). Barcelona: Ediciones Altaya
- Davies, Douglas J. (2009). *História da Morte* (M.A. Júdice, Trad.). Lisboa: Editorial Teorema (obra original publicada em 2005)
- Lessa, William A. (1989). Death Customs and Rites. In *Collier's Encyclopedia*. (Vol. 7, pp. 759-765). New York: Macmillan Educational Company
- Morin, Edgar (1988). *O Homem e a Morte* (A.S. Rodrigues, trad.). Mem Martins: Publicações Europa-América (obra original publicada em 1951)
- Moore, Stephen (2002). *Sociologia* (I. Gromicho, trad.). Mem Martins: Publicações Europa-América (obra original publicada em 1995)
- Navarro, Joaquín & d'Ávila, Humberto (eds.) (1985). *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores* (Vols. 1-5) (A.M. Tello & I.F. de Andrade, trad.). Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil
- Oliveira, Abílio (1999). *O Desafio da Morte: Convite a uma Viagem Interior*. Lisboa: Editorial Notícias
- Osswald, Walter (2013). *Sobre a Morte e o Morrer*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos
- Shaffer, Lawrence (1989). Death. In *Collier's Encyclopedia*. (Vol. 7, pp. 756-758). New York: Macmillan Educational Company
- Sharp, Estelle L. (1989). Death and Dying. In *Collier's Encyclopedia*. (Vol. 7, pp. 758-759). New York: Macmillan Educational Company
- Tranchefort, François-René (1998). *Guia da Música Sinfónica* (J.M. Silva & R. Louro, trad.). Lisboa: Gradiva (obra original publicada em 1986)
- Vargas, António Pinho (2011). *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*. Coimbra: Edições Almedina

### **Bibliografia Complementar**

- Araújo, Maria de Fátima (2002). Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. *Psicol. cienc. prof.* vol.22 no.2. <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932002000200009>
- Armstrong, Karen (2011). *Uma História de Deus – judaísmo, cristianismo e islamismo: uma busca de 4000 anos* (M.E. Correia, trad.). Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores (obra original publicada em 1993)
- Bantman, Béatrice (1998). *Breve História do Sexo* (J.A.N. Gil, trad.). Lisboa: Terramar (obra original publicada em 1997)
- Barros-Oliveira, José & Neto, Félix (2004). Validação de um Instrumento Sobre Diversas Perspectivas da Morte. *Análise Psicológica*, 2 (XXII): 355-367
- Barzun, Jacques (2003). *Da Alvorada à Decadência – 500 Anos de Vida Cultural do Ocidente: de 1500 à Actualidade* (A.P. Cabral & R.P. Cabral, trad.). Lisboa: Gradiva (obra original publicada em 2000)
- Bohlman, Philip V. (2003). *Music and Culture – Historiographies of Disjuncture*, in M. Clayton, T. Herbert

## Jogos Funerários

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

- & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction* (pp. 45-56). New York: Routledge
- Campelo, Álvaro (2002). Religião. In R. L. Maia (Ed.), *Dicionário de Sociologia* (pp. 321-322). Porto: Porto Editora
- Clarke, David (2003). *Musical Autonomy Revisited*. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction* (pp. 159-1170). New York: Routledge
- Cruz, Gilda O. (Ed.). (1993) *Classica* (vols. 1-8) (Beta – Projectos Editoriais, trad.). Barcelona: Edições Orbis
- Dawkins, Richard (2007). *A Desilusão de Deus* (L. Rodrigues & M.J. Camilo, trad.). Lisboa: Casa das Letras (obra original publicada em 2006)
- Dennett, Daniel (2008). *Quebrar o Feitiço: A Religião como Fenómeno Natural* (A. Saldanha, Trad.). Lisboa: Esfera do Caos Editores (obra original publicada em 2006)
- Diamond, Jared (2013). *O Mundo de Ontem – O que Podemos Aprender com as Sociedades Tradicionais?* (L.O. Santos, trad.). Lisboa: Círculo de Leitores (obra original publicada em 2013)
- Donnelly, Mark P. & Diehl, Daniel (2008). *Come o teu próximo: A História do Canibalismo* (J. Batista, trad.). Vila Nova de Famalicão: Editorial Magnólia (obra original publicada em 2006)
- Étienne, Jean, Bloess, Françoise, Noreck, Jean-Pierre, & Roux, Jean-Pierre (2008). *Dicionário de Sociologia: As Noções, os Mecanismos e os Autores* (G. Rio Tinto & C. Rebelo, trad.). Lisboa: Plátano Editora
- Fales, Evan (2010). *Naturalismo e Feticismo*. In M. Martin (Dir.), *Um Mundo sem Deus – Ensaios sobre o ateísmo* (D. Murcho, trad.) (pp. ; pp. 155-176). Lisboa: Edições 70
- Finnegan, Ruth (2003). *Music, Experience, and the Anthropology of Emotion*. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction* (pp. 181-192). New York: Routledge
- Foucault, Michel & Boulez, Pierre (2000). *On Music and its reception*. In D. B. Scott (Ed.), *Music, Culture, and Society – a reader* (pp. 164-167). Oxford: University Press.
- Goldsworthy, Adrian (2011). *Generais Romanos: Os Homens que Construíram o Império Romano* (C. Fabião, trad.). Lisboa: A Esfera dos Livros (obra original publicada em 2003)
- Green, Toby (2010). *A Inquisição – O Reino do Medo* (S.D. Barata, trad.). Barcarena: Presença (obra original publicada em 2007)
- Holbach, Paul Heinrich Dietrich von (2011). *Bom senso – Manual do Ateu* (Alfanje Edições, trad.). Lisboa: Alfanje Edições (obra original publicada em 1772)
- Machado, Carla (2006, Agosto 24). *A Vida Normal*. Jornal O Público
- Maia, Rui Leandro (Ed.) (2002). *Dicionário de Sociologia*. Porto: Porto Editora
- Mathias, Marcello Duarte (1980). *No Devagar Depressa dos Tempos – Notas de um Diário, 1962-1969*. Amadora: Bertrand
- Middleton, Richard (2003). *Music Studies and the Idea of Culture*. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction* (pp. 1-15). New York: Routledge
- Minois, Georges (2004). *História do Ateísmo – Os descrentes no mundo ocidental das origens aos nossos dias*. (S. Ferreira, trad.). Lisboa: Editorial Teorema (obra original publicada em 1998)
- Mónica, Maria Filomena (2011). *A Morte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos
- Nietzsche, Friedrich (1977). *A Gaia Ciência* (A. Margarido, trad.). Lisboa: Guimarães & Ca. (obra original publicada em 1882)
- Sagan, Carl (2001). *Cosmos* (M.A. de Barros & I.P. dos Santos & A.G. Dinis & G.N. Valente & F. Tavares & M.S. Roque & A. Costa & A.M. Baptista, trad.). Lisboa: Gradiva (obra original publicada em 1980)
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1988). Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social, Vol. XXIV (101-102)*. pp. 689-702
- Saussure, Pierre Daniel Chantepie de la (1979). *História das Religiões* (Vols. 1-3) (L. Vilela, trad.). Lisboa: Círculo de Leitores (obra original publicada em 1887)
- Savater, Fernando (2002). *Política para um Jovem* (M.S. Pereira, trad.). Lisboa: Publicações Dom Quixote (obra original publicada em 1992)
- Scott, Derek B. (2000). *Music and Class - Introduction*. In D. B. Scott (Ed), *Music, Culture, and Society – a reader* (pp. 115-117). Oxford: University Press. p. 115-117

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

Toynbee, Jason (2003). *Music, Culture, and Creativity*. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction* (pp. 102-112). New York: Routledge

Weber, Max (2006). *Sociologia das Religiões* (P.O. de Castro, trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores (obra original publicada em 1921/22 – Capítulo V: *Sociologia das Religiões de Economia e Sociedade*)

Wegman, Rob C. (2003). *Historical Musicology: Is it still possible?*. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction* (pp. 136-145). New York: Routledge

## **Outras Fontes Documentais**

<http://www.requiemsurvey.org/requiems.php>

## **Jogos Funerários**

Contributos Caleidoscópicos para uma Antropossociologia da Morte no Ocidente:  
Uma abordagem a partir do Universo Musical

### **9. Anexos**

1 – Disco compacto com:

- Documentos, diplomas, certificados pessoais e declarações;
- Documento deste trabalho;
- Ficheiros áudio das emissões do programa *Jogos Funerários*;
- Programação da *Antena 2* de Outubro a Dezembro de 2011.