

Como é possível que nenhuma obra portuguesa tenha alguma vez integrado o cânone da música ocidental? Os mais cépticos dirão talvez que a razão seja o facto de nenhuma ter qualidade suficiente, mas essa é uma resposta simplista, desmentida quer pelo facto de algumas obras portuguesas não serem piores do que outras estrangeiras que integram o referido cânone, quer por muitos dos grandes monumentos desse “museu imaginário de obras musicais”, como lhe chamou Lydia Goehr, terem sido noutros momentos históricos excluídos. Basta pensar nas Sinfonias de Mahler, olhadas de lado até aos anos 60. António Pinho Vargas não se contenta com respostas simples. Há muito que se dedicava a reflectir sobre o tema, mas só a partir de 2005 iniciou uma pesquisa sistemática no âmbito de um doutoramento.

O compositor nunca quis que a sua tese ficasse esquecida nas estantes das bibliotecas e pensou-a como um livro, agora disponível na Almedina, com o título “Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu”. Um livro polémico, em que nenhuma instituição está a salvo. Pinho Vargas, compositor e intérprete, pôs-se a fazer sociologia porque estava cansado das mesmas perguntas e das mesmas respostas sobre o suposto “atraso” e a irrelevância da música portuguesa. O

resultado é uma crítica profunda da vida musical portuguesa e dos mecanismos que reproduzem a subalternidade, em particular no subcampo da nova música. O autor assume que o livro é polémico e devia ajudar a gerar um intenso debate mas, com uma certa melancolia, pensa que só será discutido pelas gerações futuras. Porque “ninguém se quer incomodar” e este livro é, certamente, incómodo.

Como é que um compositor se põe a fazer sociologia?

O projecto inicial foi sempre a música portuguesa hoje e alguns dos seus problemas, mas não estava decidido se iria desviar-me mais para o lado da sociologia ou da estética. Em 2005, quando comecei a investigação, era claro que havia uma dominação dos países centrais e uma extrema desigualdade em relação às várias periferias europeias. “A Europa vai à frente e Portugal tenta recuperar o atraso” é uma afirmação que percorre todas as áreas da vida portuguesa. O meu orientador era o professor Max Paddison, da Universidade de Durham, e tinha como co-orientador Boaventura Sousa Santos. Paddison desconhecia não só toda a música portuguesa como toda a cultura portuguesa. No livro, relato a estupefacção de um musicólogo inglês quando lhe expliquei o tema e lhe falei de Lopes-Graça. Ele comentou: “Quem havia de dizer, Portugal tem um Béla Bar-

“As instituições portuguesas estão mais preocupadas em fazer boa figura perante o europeu do centro que tem a autoridade, que “vai à frente”, do que com a ideia de que este é um veículo da nossa cultura. A Casa da Música até agora foi ambivalente, tal como a Gulbenkian foi antes”

tók!” Este tipo de discurso começou a ser um obstáculo à investigação, tinha de estar sempre a fazer “papers” a explicar quem era quem. Acabei por inverter os supervisores e ficar com Boaventura como orientador principal, o que levou à sociologia e ao trabalho com conceitos como a “produção activa de inexistência”.

O que é a “produção activa da inexistência” no campo da música?

É encomendar uma peça, fazer a estreia e deixá-la cair para todo o sempre. É um conceito aplicado às coisas que são feitas, mas que já se sabe que não vão existir. Boaventura refere-se ao facto de os países mais pobres e periféricos muitas vezes produzirem objectos que, não sendo reconhecidos pelas instâncias de consagração do centro, acabam por ser considerados inexistentes. A cultura portuguesa tem esse problema no seu todo. Há um artista que emerge aqui e ali, mas no geral não conta para o centro.

O reconhecimento internacional dos artistas portugueses é uma ilusão?

Nos anos 80, os músicos que viviam em Portugal viam Emmanuel Nunes como um exemplo de reconhecimento internacional. Mas, ao sair do país, reparei que fora de Paris ninguém conhecia Nunes. Há um artigo do José-Augusto França que fala da “mais-valia geo-artística” e que diz: “Se eu, como crítico de um país periférico, disser que tenho um pintor lá em Portugal tão bom como aqueles que eles estão a mostrar em Paris ou em Londres, por princípio ninguém me acreditará”. Um dos conceitos principais da minha tese é a localização, ou seja, o lugar de enunciação. Cada país tem uma agenda específica. O que se toca em Londres não é Philippe Manoury e em Paris não se ouve música dos ingleses, a não ser talvez Thomas Adès ou dos que passaram pelo IRCAM. O centro nem sequer é monolítico. A Europa só é uma para o olhar

A música portuguesa nunca

existiu

António Pinho Vargas andava há tanto tempo inquieto com esta questão que decidiu trocar as ferramentas do compositor pelas do sociólogo e escrever “Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu”. Uma obra apaixonante, e particularmente polémica, sobre os mecanismos da nossa subalternidade. *Por Cristina Fernandes e Pedro Boléo (texto) e Miguel Manso (fotos)*

Ao escrever este livro, António Pinho Vargas saiu do seu território de compositor e entrou noutro, minado: “Os cães marcam o seu território. E eu entro por um território onde não devia fazer chichi (...). Se [os agentes] se sentem atacados, o que é que se há-de fazer?”

do periférico. Quando se diz “a cultura portuguesa não é reconhecida lá fora”, pressupõe-se que o lá fora é tudo. Não é tudo, é Paris e alguns arredores.

A situação da música é diferente da das outras artes?

A música é talvez a arte onde o cânone ocidental se manifesta com maior poder. A vida musical internacional corresponde a um museu imaginário, à arte de interpretação viva da repetição de peças de compositores mortos. Depois, de vez em quando, há uma estreia. A vida musical tornou-se no prazer do reconhecimento do já conhecido. É o que fazem os melômanos. Mas não foi assim sempre, porque não havia discos. O uso de uma linguagem mais acessível também não resolve o problema. Quantas óperas compôs o Philip Glass? E quantas estão no repertório? O que se passa em Portugal não é diferente, mas é agravado pela condição periférica. O país onde a música contemporânea está

menos isolada talvez seja a França, por causa daquilo que o Jean-Jacques Nattiez classificou como “a mais gigantesca operação de salvamento desencadeada por um Estado para salvar uma arte”, referindo-se ao IRCAM.

Porque é que o cânone se impõe tanto?

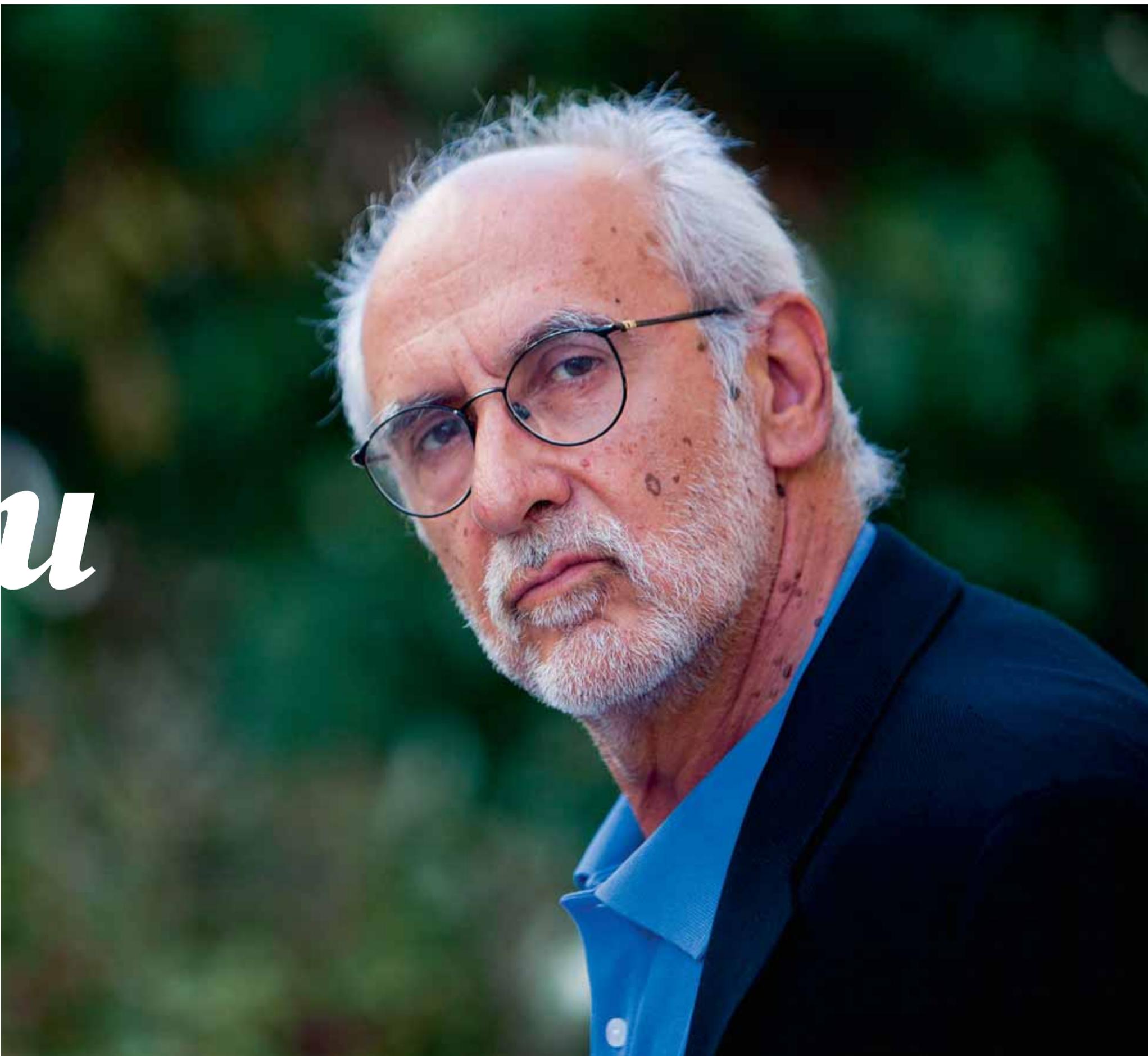
Porque tem dispositivos de poder, que são as narrativas que herdamos, as que ouvi no conservatório e que as gerações mais novas continuam a ouvir. O que está em causa não é o cânone, mas a sua pretensão à exclusividade. O que é criticável não é contar-se uma história da música em que Bach, Mozart, Beethoven são importantes, é não contar o que se passava no mundo na mesma altura e que outros criaram obras que ficaram de fora por determinadas razões. O que vou dizer é forte, para mim próprio: nós conhecemos melhor o cânone do que a música portuguesa. E por isso temos mais facilidade em ler em fun-

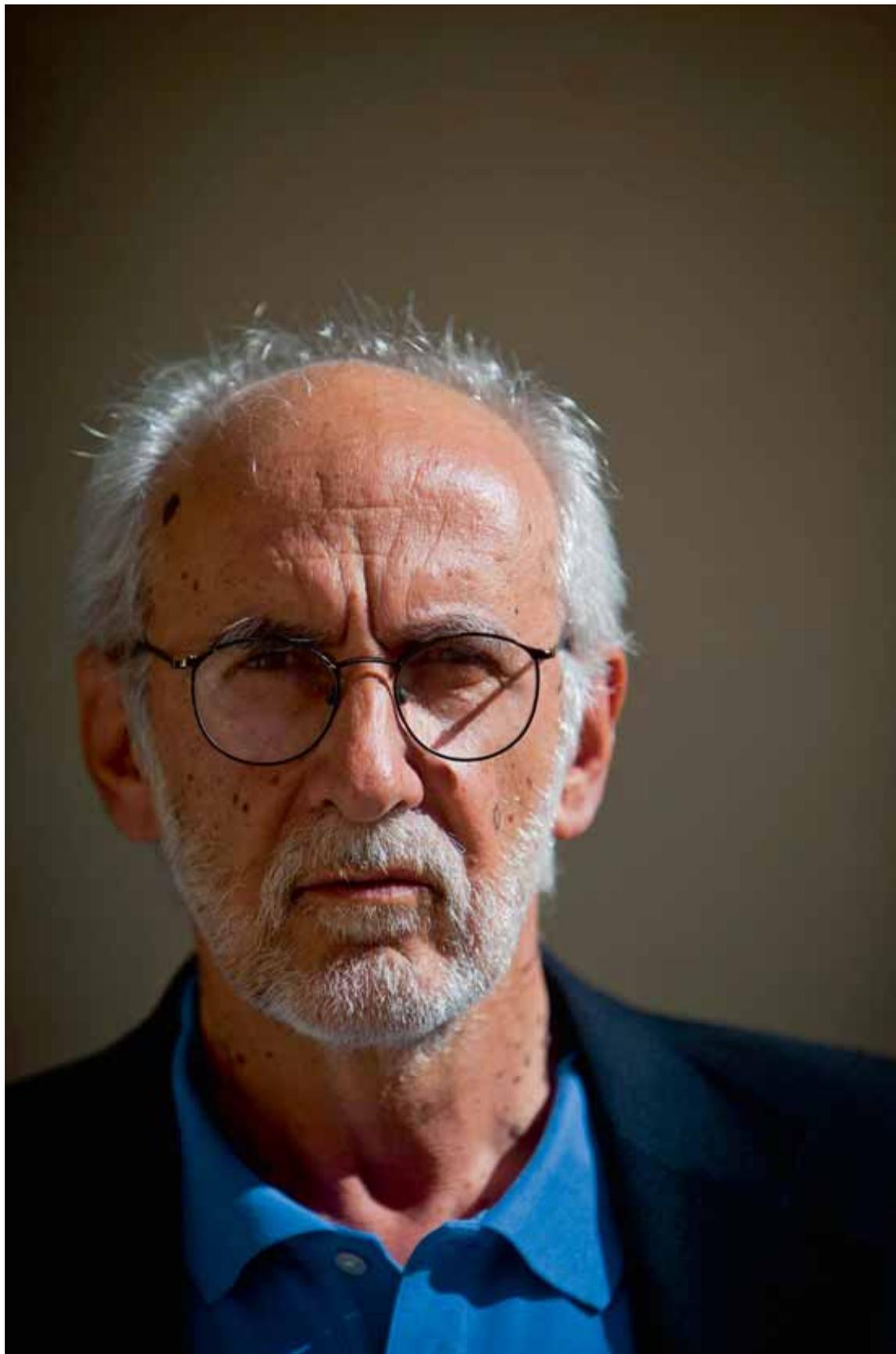
ção das narrativas e das influências. O Alexandre Delgado é um grande lutador pela música portuguesa, mas quando quer elogiá-la usa termos como “o primeiro tema sofre um desvio brahmiano e depois um desvio wagneriano”... O cânone é o espelho face ao qual nós estamos permanentemente a avaliar aquilo que é feito. Agir de outro modo implica um esforço da nossa parte. No livro faço esse esforço. Não me ponho fora da crítica que faço ali.

No livro, o papel da Gulbenkian é visto de forma bastante crítica...

A criação da Gulbenkian é referida nas histórias da música portuguesa como um momento da maior importância. O que é sublinhado é que finalmente Portugal tinha uma instituição com uma temporada ao nível das grandes capitais europeias. Como diz José Gil, a “pequena montra da Europa na Avenida de Berna”. No entanto, como é apontado nos polémicos ar-

tigos do Mário Vieira de Carvalho nos anos 70 e por João Paes no “Dicionário de História de Portugal” (1998), quando se dá a abertura do edifício com uma temporada regular, a Gulbenkian já tinha enfraquecido todas as outras instituições através do peso dos festivais – as orquestras da rádio, as pequenas sociedades de concertos – e a sua hegemonia era total. No campo da criação, foi relativamente fácil, com os Encontros de Música Contemporânea, instalar em Portugal a hegemonia dos seguidores da Escola de Darmstadt, não nos anos 50, mas dez anos mais tarde, a partir das viagens de Jorge Peixinho, de Emmanuel Nunes e dos seus discípulos. A partir dos anos 80, os seminários do Nunes (que se prolongaram por 20 anos) e o tipo de encomendas levaram ao afunilamento estético em torno da corrente pós-serial. O favoritismo em relação a Nunes é também visível nas encomendas [23 encomendas entre 1967 e 2007, seguindo-se Peixinho com →





← apenas 12]. Aplica-se aqui o que António Pinto Ribeiro escreveu no livro comemorativo dos 50 anos da fundação: “A Gulbenkian tornou-se uma instituição pesada, a vanguarda no mundo todo explodiu em múltiplas diversidades e a Gulbenkian não acompanhou esse movimento.”

Mas hoje a situação mudou...

Grandes acontecimentos como a Europália, Lisboa 94, a Expo 98 e o Porto 2001-Capital Europeia da Cultura foram acompanhados pela abertura de uma série de novas instituições: Centro Cultural de Belém, Culturgest, Museu de Serralves, Casa da Música... Estas instituições terminaram com a hegemonia total da Gulbenkian, começaram a fazer encomendas e começou a haver maior diversidade.

Portugal não acompanhou os mesmos tempos da Europa?

Portugal andou a contraciclo. Construiu estruturas do Estado que terminaram com a hegemonia da Gulbenkian no momento em que a crise começou a instalar-se no centro. De repente começam a aparecer imensos compositores portugueses, a ter encomendas e estreias umas atrás das outras. Este é o aspecto positivo

que ressalta da minha investigação. A diversidade interna neste momento é um factor positivo porque corresponde à diversidade interna do mundo. É uma coisa pela qual é preciso lutar politicamente. Não gosto de impérios.

A diversificação não é oportunidade para a mudança?

É. Seria... Eu tive muitas peças tocadas fora e considero que elas não se implantaram em lado nenhum. O compositor local continua a ser local. Verifico que da parte das instituições portuguesas há mais preocupação em fazer boa figura perante o europeu do centro que tem a autoridade, que “vai à frente”, do que com a ideia de que este é um veículo da nossa cultura. A Casa da Música até agora foi ambivalente, tal como a Gulbenkian foi antes. Dá uma no cravo, outra na ferradura. A orquestra da Finlândia vem tocar à Casa da Música e faz um programa todo finlandês: o seu Sibelius e mais uma peça da Kaija Saariaho e outra do Magnus Lindberg. A Orquestra da Coruña vai tocar ao Centro Cultural de Belém Mendelssohn e Haydn, mas na primeira parte dos dois concertos apresenta

“As pessoas dos 50 anos pensam é na sua vidinha de compositores, como eu, que tenho de regressar à minha vidinha de compositor. Intérpretes, compositores e musicólogos são tribos que se ignoram”

dois compositores espanhóis, um dos quais galego.

As instituições tentam também por vezes encomendar peças que possam ficar no repertório...

Sim, mas falharam essas tentativas. O D. João V e a Fundação Gulbenkian são muito parecidos: trata-se de contratar grandes artistas. D. João V contratou grandes cantores, músicos e o Scarlatti. E por isso o D. João V é o único português mencionado na história da música do Taruskin e na história do Grout. Revela de uma forma extraordinária o inacreditável grau de ausência, como se durante mil anos as pessoas que aqui estiveram não tivessem feito música. Nós sabemos que não foi assim. Mas ao olhar do outro não conta. Há aqui um lance de exclusão que não passa sequer pelo conhecimento da peça musical. Simplesmente não conta, à partida. E quando ouvem, ouvem com preconceitos em relação aos europeus do Sul.

Mas se essas histórias estão mal contadas, porquê exigir estar presente nelas?

Não posso cair nessa armadilha, não tenho de justificar porque é que um português tem de estar lá, têm de me justificar a mim porque é que não há-de estar. Não há razão, nem sequer decisão. Há ignorância e desconhecimento.

Um livro sobre a inexistência não corre o risco de reforçar a inexistência?

Nenhum. O livro é contra o lamento, critica o lamento o mais que pode. Mas um livro não muda o mundo. Nós estamos numa posição subalterna. Nós saímos cá para fora e a vida musical vai continuar de acordo com as suas forças internas, com a lógica interna do campo estrutural que se chama vida musical europeia.

Então não pode haver presença da música portuguesa em vez de ausência?

A presença tem primeiro de passar a ser local. O português tem de deixar de ter vergonha de ser português em Portugal. O que se tem sentido, desde os anos 90, é que em grande parte das instituições, não todas, há mais gente a querer música nova portuguesa. O problema não está na primeira audição, está na possibilidade da segunda audição, de reapresentar as peças. Sinto uma enorme diferença de qualidade entre 1992 e 2012. As instituições já perceberam que não é por haver compositores portugueses que o público diminui ou aumenta.

Tem tido reações ao livro, polémicas?

Não, não, ninguém se quer incomodar. O meu livro é incomodativo. Julgo que terá reflexos apenas na geração seguinte. As pessoas dos 50 anos pensam é na sua vidinha de compositores, como eu, que tenho de regressar à minha vidinha de compositor. Intérpretes, compositores e musicólogos são três tribos que se ignoram totalmente. É uma comunidade que não se vive a si própria, que não tem curiosidade mútua. Com excepções, claro, generalizar é sempre um abuso.

E dentro dos meios académicos?

Os cães marcam o seu território. E eu entro por um território onde não devia fazer chichi. O Boaventura Sousa Santos disse-me: “Você fez uma sociologia transgressiva de uma grande importância para a vida cultural portuguesa. Os mecanismos que expõe... há agentes que fazem isso. E esses agentes não vão gostar de ver os mecanismos expostos.” E avisou-me que podia contar com detractores. Se se sentem atacados, o que é que se há-de fazer?