

A música como lugar para olhar o mundo

1. Esta conferência faz parte do ciclo dedicado a Abel Salazar. Começo por isso por referir que, desta notável figura, se pode afirmar que tratar-se de um homem da Renascença no sentido de praticar um conjunto de actividades que configuram uma aspiração a um conhecimento total do mundo. De facto, sendo cientista, filósofo, artista plástico e resistente ao fascismo, pode também dizer-se que nada do que é humano lhe era estranho. Temos também a sensação de que homens deste tipo, com esta abertura ao mundo e à sua diversidade, já não existem.

2. Para além disso a música será talvez um dos “lugares” privilegiados para constatar o fim da Renascença, tomado no seu sentido mais amplo - em última análise, a modernidade? - como fim do período em que os humanos partiram em busca das suas próprias respostas face aos mistérios do mundo. Leonard B. Meyer, no seu livro *Music , Art and Ideas*, de 1964, levanta esta hipótese partindo de uma análise impressionante das conquistas de territórios em todas as assepções da palavra, verificadas nesse período de cerca de 500 anos. Se, durante todo esse período, havia sempre um qualquer “novo” a descobrir em todo o horizonte inter-mundano, Meyer considera que se completou historicamente esse processo global e, nesse quadro, aponta como previsão de extraordinária premonição, a emergência de uma fase na História da Música e das práticas musicais de coexistência, no mesmo momento histórico, de uma pluralidade de estilos, de diferentes orientações estéticas, de cortes estilísticos mesmo no interior de uma única obra. Dificilmente a sua previsão se poderia ajustar melhor ao que de facto se verificou de 1964 até hoje.

Não considerando exclusivamente como campo de estudo a continuação até hoje da música erudita, a vida musical no seu todo, mostra-nos uma extrema diversidade de práticas musicais, de designações estilísticas, de tipos de ensino, de divisões em publicações diferentes em diferentes secções dos jornais

ou das revistas - o que atesta que a mediação crítica, ela própria, teve de ceder à realidade, pulverizando-se em múltiplos "especialistas" incapazes de abarcar tudo. O público, essa abstracção difícil de concretizar no singular, sofreu igualmente uma espécie de tribalização acompanhando também a pulverização das músicas, sendo que, em ligação estreita com elas, se criaram formas de vida, visíveis em comunidades pequenas com mecanismos indentitários, como as formas de vestir, o tipo de penteados, os lugares de encontro, os próprios lugares onde a música acontece.

Também no interior da música erudita, que prossegue a secular tradição da música escrita, o fenómeno da tribalização é muito claro, com fidelidades a determinadas orientações estéticas ou linguagens musicais, talvez menos evidentes exteriormente, mas tão radicais ou definitivas como as já referidas. Alguém se referiu ao campo da música contemporânea como um arquipélago enlouquecido no qual 600 correntes lutam pela primazia.

3. Torna-se agora necessário investigar alguns aspectos destas profundas transformações. Desvendar aquilo que, face à presença esmagadora da actualidade nos media e ao peso da nossa quotidianidade, nos impede de tomar consciência do facto elementar de *as-coisas-não-terem-sido-sempre- assim*, dos véus que cobrem o real num dado momento, fazendo crer que o *mundo-é- assim*. Será assim agora, num certo momento e num certo lugar, mas não é assim em todos os lugares nem foi assim em todos os tempos. Uma análise deste tipo permitirá vislumbrar transformações possíveis para as coisas e imaginar futuros diversos para além da fixidez aparente do *actual*.

3.1. O primeiro aspecto importante prende-se com as consequências da reproductibilidade técnica e a perda da *aura* da arte clássica, primeiramente analisada por Walter Benjamin nos anos 30 do Séc. XX.

Na música, a invenção da gravação e os seus desenvolvimentos poderosos durante todo o Séc. XX provocou uma alteração fundamental. Até 1900, a música erudita tinha na partitura o seu único suporte de sobrevivência

histórica. Era a partitura - um sistema de signos chamado notação, usado pelos compositores - que permitia que, várias décadas ou séculos após a morte do autor, fosse possível voltar a tocar “aquela música particular”. Foi por isso a única música da qual se podia dizer que tinha História, documentos que permitiam a sua reconstituição.

3.2. Durante todo esse tempo as músicas populares de todo o mundo, sendo músicas de transmissão oral, sobreviviam apenas na memória dos que a tinham ouvido e transmitia-se entre gerações pelos que tinham capacidade para ensinar os mais jovens. Deste modo, enquanto a música escrita, normalmente ligada às classes altas, foi acumulando documentos e gerando transformações de técnicas de escrita e uma evolução na linguagem, as músicas populares, na ausência do suporte escrito, tiveram uma evolução muito mais lenta, facto que apenas se pode inferir mas que não se pode verificar. Não é possível ouvir a música popular de 1500, por exemplo.

Como foi dito, o aparecimento da possibilidade tecnológica de sobrevivência histórica veio dar às músicas populares, a partir, grosso modo, de 1900, a possibilidade de História. Basta-nos imaginar uma Amália do sec. XVIII para percebermos que “a sua voz”, sem a nova tecnologia, estaria apenas reflectida tenuamente nos relatos dos que a tinham ouvido e nada mais. Hoje podemos ouvi-la a cantar ali, naquele disco preciso, gravado no dia tal, no estúdio tal, etc.

3.3 Este processo teve grandes consequências quer no tempo quer no espaço. Hoje não só é possível ouvir música popular rural gravada nos anos 30 por Bartok ou Kodaly, ou nos anos 50 por Lopes-Graça e Giacometti, como também ouvir músicas de transmissão oral das mais diversas culturas musicais da Índia, da China, da África Central, da Ásia Menor, em suma, de todo o mundo. Ao mesmo tempo, na música erudita europeia, vulgo música clássica, a existência de gravações históricas de todo o sec. XX, dá-nos a possibilidade abrimos um capítulo de história dentro da história, ouvindo uma interpretação

de sinfonias de Beethoven de Furtwangler ou Toscanini dos anos 30 ou de Franz Bruggen ou Herbert von Karajan dos anos 60 ou 70, ou seja, fazer uma história da interpretação musical.

Mas, acima de tudo, principalmente a partir dos anos 60, a música pop demonstrou duas coisas: primeiro, que as músicas populares urbanas adquiriram uma enorme vitalidade e capacidade de interacção com as transformações do mundo e segundo, que a indústria discográfica de massas podia ser um grande negócio, uma indústria nova capaz de dar grandes lucros aos accionistas das multinacionais que entretanto se foram criando.

3.4. Derivação Ontológica.

Nunca foi fácil para os filósofos a investigação ontológica da música. O facto de existir no tempo, de não ser redutível a um objecto inequívoco, de ser uma entidade fluída e efémera, colocou sempre dificuldades que as tentativas de considerar a partitura enquanto a essência da música nunca foram capazes de superar o problema da interpretação ou a simples existência em acto sonoro da música, naquilo que ela fundamentalmente é: um fenómeno acústico misterioso, tão misterioso que Levi-Strauss considerou que encontrar a resposta à pergunta sobre “o que é a música?” equivaleria a saber a resposta sobre o que é homem.

As nossas actuais práticas sociais fazem-nos esquecer aquilo que, seguindo Benjamin, é a “aura” de um objecto artístico. Benjamin definia *aura* como aquilo que está associado ao carácter único da obra de arte. Só existe uma Monalisa de Da Vinci, um Girassol de Van Gogh, uma Catedral de Notre-Dame. As obras de arte deste tipo - artes não performativas - têm uma existência real, são aqueles artefactos humanos e não outros, e a reflexão benjaminiana, ao falar da perda da aura, salientava as novas possibilidades derivadas da reproductibilidade técnica, que em posters, fotografias, filmes, nos dão a ilusão de um contacto virtual com essas obras. Nunca vi o quadro de Da Vinci realmente, mas julgo conhecê-lo. Já vi inúmeras reproduções.

Na música, aliás pouco analisada por Benjamin, a aura de uma determinada peça musical, como coisa única e irrepitível, só poderia ter sido sempre associada apenas a um momento particular, por hipótese, o dia em que tal peça foi tocada em tal sala por um pianista célebre, uma orquestra medíocre ou excelente. Como dizia atrás, hoje já não temos consciência do facto de, até 1900, só haver música se estivesse um conjunto de pessoas a tocá-la. Claro que a existência de partituras poderia fazer-nos dizer: “tenho aqui a 5ª Sinfonia de Mahler”, mas na verdade a sinfonia só existe em total plenitude durante a execução. A partitura é condição dessa possibilidade, mas essa possibilidade era e é sempre a possibilidade de devir, de poder-vir-a-ser-outra-vez.

A existência das gravações mudou radicalmente estas condições. Muitos de nós, não tendo deveras estado nunca numa sala de concertos a ouvir uma Orquestra Sinfónica a fazer a 5ª Sinfonia de Mahler - ou seja, não tendo presenciado no sentido ontológico de ser/estar-aí uma única execução da 5ª, o que configuraria a tal situação aurática, única e irrepitível - pode dizer perfeitamente: “Gosto imenso dessa Sinfonia. Ouço-a todos os dias”.

3.5. Também as condições sociais de acesso à música se transformaram muitíssimo. Podemos distinguir dois momentos. O primeiro, que termina por volta de 1800, durante o qual os concertos de música erudita tinham lugar em ocasiões particulares ligadas ao culto religioso, a celebração do poder político ou a festas/cerimónias com acesso reservado e requinte espiritual. A partir dessa altura, instala-se progressivamente o modelo de concerto público burguês, em salas abertas com entradas pagas, sendo este o modelo que ainda vigora.

O segundo momento decorre das transformações que também neste aspecto ocorreram nas músicas populares. De música ligada a práticas sociais determinadas, portanto normalmente associadas a um fim extra-musical particular, passou nas últimas décadas do sec. XX à nova categoria de “música para ser ouvida” igualmente em situações de concertos pagos. As multidões que se deslocam actualmente para estes grandes acontecimentos são

incomensuravelmente superiores a tudo o que tinha acontecido até hoje. De algum modo o campo sociológico da música erudita tenta responder - trata-se de uma luta pela supremacia ou, talvez mais exactamente no campo da música "clássica", pela sobrevivência - com vários modelos alternativos ao modelo caduco da temporada de concertos tradicional, como é exemplo o caso das Festas da Música onde, pela reunião em poucos dias de muitos intérpretes em simultâneo, se cria um mega-acontecimento semelhante aos mega-concertos dos Rolling Stones, sexagenários heróicos e míticos dos anos 60.

Não é possível prever o futuro - nem nunca foi, mas é certamente fácil compreender que vivemos numa fase de transição paradigmática, semi-cega e semi-invisível para citar Boaventura de Sousa Santos, sendo certo que as tensões de vários tipos que fomos identificando não terão uma estabilidade fácil. A internet, acima de tudo, tem vindo a alterar os dados do jogo de vários modos, e a indústria discográfica procura reorganizar-se, sabendo já que não será possível manter os altíssimos lucros que produzia até agora, apesar da música ter invadido hoje praticamente todas as situações da vida quotidiana. Invadiu as lojas de roupa, os super-mercados, os hotéis, os aviões, os comboios, as casas-de-banho públicas, os cafés, os restaurantes, os elevadores, as praias, as ruas, os átrios das igrejas, os telefones, os automóveis com discotecas lá dentro, as casas com televisões em vários quartos, os adolescentes com ar pensativo e auscultadores nos ouvidos.

Já existem poucos lugares no mundo "civilizado" onde não haja música a tocar. Verifica-se um fenómeno próximo da intoxicação voluntária que o filósofo alemão Peter Sloterdijk tem vindo a analisar. Mas em todos estes casos que descrevi nunca está um homem a tocar música. A actividade humana que produz a música foi captada num dado momento, encerrada em alguns bytes e a partir daí distribuída em doses hiper-industriais.

Talvez por isso o momento, aurático ainda, em que os músicos tocam em salas às escuras reproduzindo alguma da velha forma ritual ou mágica milenarmente ligada à prática musical, venha a ser capaz de manter o seu lugar, subitamente revalorizado face ao excesso da oferta reprodutiva.

4. Apressando agora o passo gostaria de me concentrar no campo da chamada “música contemporânea”. O impacto da gravação foi antecedido de pouco tempo, pela ruptura modernista em todas as linguagens artísticas, sendo 1913 o ano de referência: a estreia de “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, do “Sacre du Printemps” de Stravinsky e ainda de “Jeux” de Debussy.

Depois deste primeiro corte entre o público, os músicos, de um lado, e os compositores do outro, a chamada segunda vanguarda de 1950 aprofundou a ruptura ainda mais. Foram sendo criados espaços institucionais específicos para este tipo de música - os festivais de música contemporânea - completamente separados das temporadas “normais” da vida musical, predominantemente preenchidas com música histórica clássica e romântica. Neste quadro global um novo tipo de grupo musical, surgiu internacionalmente: o Ensemble de Música Contemporânea, formado por 12 a 15 músicos, especialistas da “nova música”, muito diferente da música dos períodos anteriores. Os organizadores, os programadores, os compositores - muitas vezes os mesmos em diferentes locais e diferentes países - circulam anualmente numa zona geograficamente circunscrita a um eixo parisiense, alemão e italiano, com presenças pontuais em locais mais periféricos da Europa, como Portugal. Este fenómeno - que analiso sem comentar as hegemonias estéticas prevaletentes - configura uma forma particular de tribalismo, de que já falei atrás, ao qual se associou naturalmente uma espécie de autismo. Fechados sobre si próprios, sendo um grupo de cerca de 80 a 100 pessoas, configurando um modelo com semelhança ao circo de Fórmula 1 - o mesmo grupo de pessoas desloca-se a vários locais onde efectua a sua performance - estes especialistas, completamente divorciados da vida musical “clássica” ou qualquer outra prática musical realizaram um dos maiores paradoxos culturais de hoje em diversas áreas artísticas. A “arte de vanguarda” - conceito ele próprio historicamente localizável - que frequentemente revistiu formas de “arte contra a instituição-arte”, contra o gosto burguês - encontra-se hoje completamente ligada e dependente de vários tipo de instituições-arte que pretendia combater. Este

fenómeno foi analisado com brilho e perspicácia intelectual por Haus Magus Enzerberger, um dos raros heterodoxos do nosso tempo, que considerou fraudulenta a segunda vanguarda posterior a 1950. Está em curso actualmente uma reconfiguração institucional que em parte resulta do fim da hegemonia pós-serial, da pulverização estilística já referida, mas também das transformações políticas posteriores ao fim da Guerra Fria - período durante o qual o Ocidente nunca pestanejou no apoio à livre criação artística, face à ameaça cultural dos projectos ligados à idéia da "Arte de Conteúdos" soviética - ao contrário do que se verifica hoje, como sabemos, nos discursos neoliberais contra a arte subsidiada.

A partir de 1950/60 emergiu a corrente da "nova música antiga". Haverá várias razões explicativas, mas uma será sem dúvida uma dupla recusa: por um lado a recusa da exaustão do repertório clássico-romântico, que não só abarcava quase a totalidade da vida musical clássica e os programas das instituições de ensino musical e por outro lado, a recusa do hermetismo e da extrema dificuldade da música contemporânea dessa época. A alternativa foi proceder a uma revisão crítica dos critérios interpretativos de música barroca e posteriormente uma investigação histórica para o passado, recuperando compositores e obras que há séculos não eram tocados. Esta corrente teve tremendo sucesso e, apesar de algumas falácias durante o percurso sobre a questão da autenticidade histórica das interpretações, permitiu renovar radicalmente os modos interpretativos herdados do romantismo e lançar visões novas, nesse sentido absolutamente contemporâneas, sobre a música do passado.

No campo da criação, a crise pós-moderna, com várias *nuances* a partir dos anos 80, colocou em questão este estado de coisas e é neste estágio do problema que vivemos hoje. Nesse sentido, o meu trabalho de compositor começou justamente neste complexo período de mudanças e, talvez por isso, senti necessidade de interrogar e compreender as forças em jogo, aquilo que tinha sido o meu ensino, a visão do mundo que lhe estava subjacente, as *doxas* persistentes e incompreensíveis aos meus olhos. Fi-lo com angústia criativa e

inquietação intelectual. Provavelmente isso está na base da minha possibilidade de apresentar hoje estas reflexões tão diferentes dos discursos que circulam habitualmente no todo social.

António Pinho Vargas

Conferência lida no Colóquio "Abel Salazar, uma escala do mundo", organizado pela IRICUP na Reitoria da Universidade do Porto a 4 de Março de 2004.