



IDEIAS & DEBATES



**ANTÓNIO
PINHO VARGAS**

Compositor
Professor de composição
na ESML e investigador
no Centro de Estudos
Socials da Universidade
de Coimbra

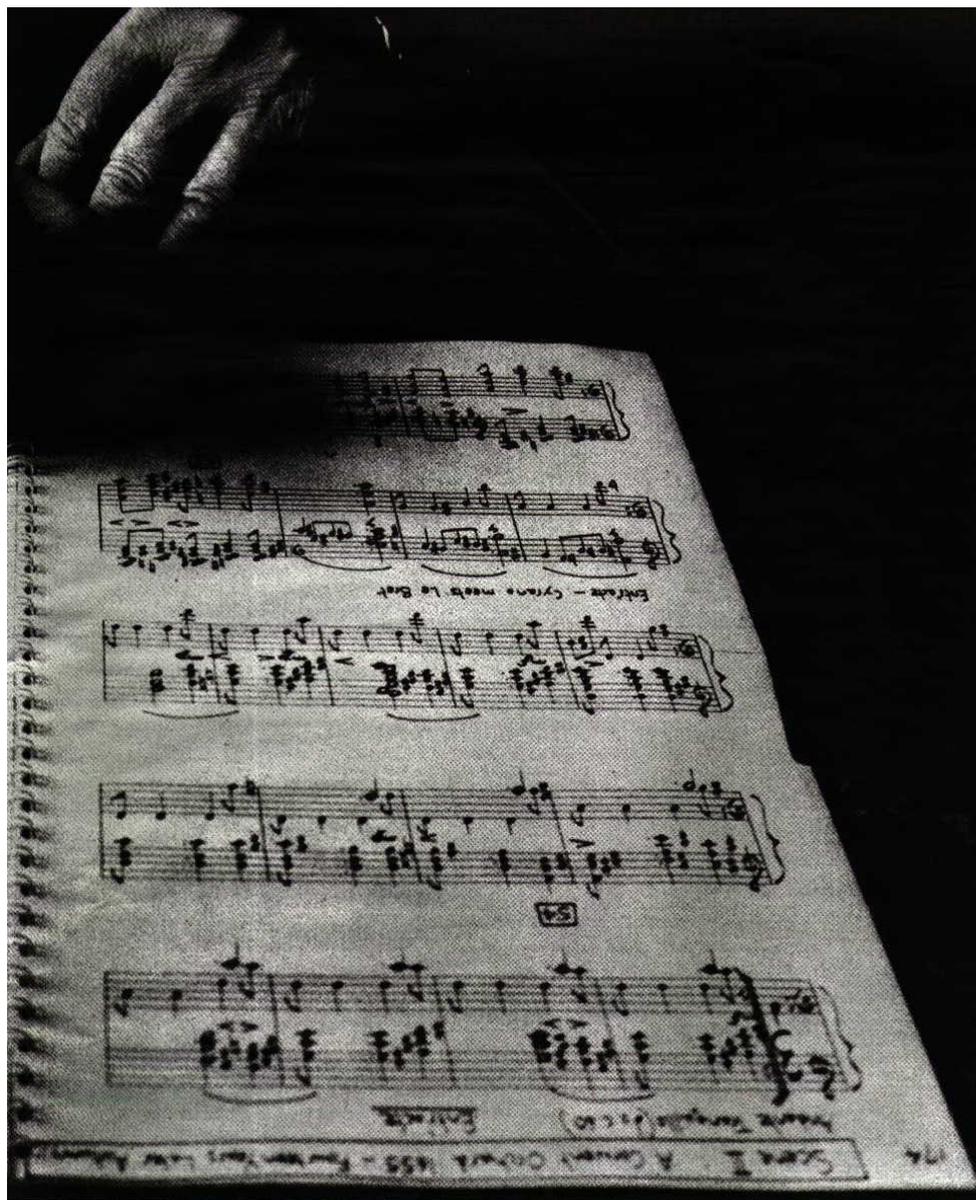
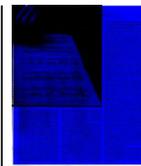
Há uma cisão entre o repertório histórico e a música de hoje: um configura o cânone repetido à exaustão, a outra o descarte da obra após a estreia. Pelo meio, retorna-se a práticas que remontam a 1800, ainda que sob novas formas

O futuro permanece em aberto. Teoricamente, toda a gente aceita este postulado. Mas todas as mudanças que ocorrem no mundo, nas fases de transição como a que atravessamos, deparam, no início, a nossa falta de imaginação histórica. Numa das formulações que lhe são próprias, Boaventura de Sousa Santos escreveu que “as fases de transição são semicegas e semi-invisíveis”. Interpreto esta frase como sublinhando, primeiro, que as transformações desencadeiam processos que não preveem todas as suas consequências, processos cegos, e, segundo, pondo em realce o facto de que, por vezes, mesmo estando já em curso sinais potenciais de mudanças, as convicções e as crenças antigas tornam-nos semi-invisíveis. Parto desta frase para levantar uma ‘hipótese de trabalho’ que defronta certezas seguras acerca da história futura como mera continuação ou variante do que já existe.

Na vida musical da tradição erudita no Ocidente verificou-se, a partir sobretudo de 1950, um aumento gradual de uma cisão estética entre duas esferas coexistentes no tempo, mas separadas nas suas práticas dominantes e nos seus intervenientes. Refiro-me à predominância progressiva e em larga escala do repertório histórico, da prática da repetição, ano após ano, de um conjunto de obras restrito, o chamado ‘cânone musical’, constituído através de inclusões e exclusões. Esta dominação realiza-se como ‘museu imaginário’ nas salas de concertos e teatros de ópera do mundo ocidental e a sua factualidade não suscita grande discussão. Nos programas impera a importância da interpretação, uma arte viva enquanto execução ou gravação de obras mortas, no sentido de terem sido compostas há muito tempo. Do outro lado do cisma está a ‘criação musical de hoje’, em especial a partir de 1950, mas já latente desde o início do século XX. A tomada de consciência social do cisma conduziu a uma nova designação, previamente inexistente: a da chamada ‘música contemporânea’.

Esta separação resultou no aparecimento de um conjunto de agentes e instituições específicas e especializadas, em muitos casos completamente diversas das já existentes, para a interpretação do repertório do passado. Segundo Pierre-Michel Menger,

O CISMA MUSICAL



este subgénero “tem os seus atores, os seus auditores, mas também o pessoal das administrações culturais e das cadeias de radiodifusão públicas que financiam e sustentam a produção e a difusão de obras que não têm mercado direto ou imediato. Tem os seus mecenas, [...] a sua cronologia institucional, a invenção dos ensembles especializados, dos festivais, dos centros de pesquisa e de produção”. Em Portugal, um exemplo desta estrutura de apresentação pública terá sido os Encontros de Música Contemporânea da Fundação Gulbenkian, existentes de 1977 a 2002. O seu fim assinala a sua exaustão, segundo alguns autores, ou uma tentativa de criar uma nova forma. Esse modelo acabou por aprofundar ainda mais o cisma referido. Nicolas Donin escreve em 2005, numa publicação do IRCAM, que “raras são as obras da vanguarda dos anos 50 que entraram no repertório dos músicos não especializados” e, mais adiante, que “a primeira audição é o momento decisivo no qual pesa o ritual do concerto sobre a obra: a ausência do direito ao erro por parte dos intérpretes, o julgamento estético coletivo do público, a expressão diferida do julgamento dos críticos (no dia seguinte ao concerto) e ainda vários ou-

tros elementos condicionam largamente o futuro da obra ao expor-lhe as virtualidades”. Donin escreve pensando no seu país, a França, mas mostra-nos que “a estreia seguida de descarte”, e as suas várias consequências, não é uma característica exclusiva dos países periféricos como Portugal.

Qual será então a emergência que pretendo realçar? Um retorno parcial a aspetos do período pré-moderno sob novas formas. Deve-se considerar semelhanças e diferenças. Entre as primeiras, destaca-se: 1. A primazia das estreias e posterior descarte das novas obras aproxima-se cada vez mais das práticas pré-modernas anteriores a 1800, ou seja, um reaparecimento do formato social da vida musical pré-moderna, música destinada a ser tocada poucas vezes. 2. Em lugar dos príncipes e dos bispos dos séculos XVII e XVIII surgem novos mecenas: as instituições culturais, que encomendam novas peças mas que, de uma maneira geral, praticam o descarte após a estreia. 3. No período pré-moderno, os compositores estavam ligados contratualmente aos seus patronos, com a tarefa de compor sucessivamente novas obras; com maior incerteza mas alguma regularidade, o único rendimento dos compositores

atuais é a encomenda; os outros rendimentos clássicos, os direitos de autor e as vendas de partituras, são hoje residuais e ameaçam desaparecer.

No que respeita às diferenças entre os dois regimes, sublinho: 1. Na maioria dos casos, as instituições culturais dedicadas à música mantêm, no entanto, a vida musical canónica como a principal em larga percentagem. As temporadas repetem as mesmas obras com enorme regularidade. Mas, no que se refere às novas produções, muitas das encomendas feitas ao pequeno grupo de compositores decorrem de associações entre várias instituições de diferentes países, o que, por um lado, mostra tanto um modo de reagir às dificuldades financeiras das produções como, por outro, revela que é ainda antes de as obras existirem que o destino da sua circulação, mesmo que restrita, está determinado pelos agentes culturais envolvidos. 2. Este retorno prático à fase pré-moderna coexiste com um imaginário formado nas narrativas tradicionais das histórias da música. Entre o imaginário e o real, entre as narrativas dominantes na crítica e no ensino e a realidade há uma diferença e uma disfunção. O imaginário que precede a composição das obras não obtém confirmação real e resulta em reclamações e lamentos. A expectativa de entrada para o cânone, na grande maioria dos casos, é frustrada, o argumento de que com o tempo a compreensão das obras avançadas virá — com exemplos do passado (os últimos Quartetos de Beethoven à frente) para legitimar essa pretensão — depara com o desmentido do real. 3. Estes vários aspetos diferenciados e contraditórios verificam-se em todo o mundo ocidental. Atualmente, os dois formatos coexistem: por um lado, há milhões de compositores no mundo, mas, ao mesmo tempo, verifica-se no repertório histórico uma intensificação do arquivo e do seu alargamento para o passado. 4. Ao mesmo tempo, afetando os dois lados do cisma, o peso global da indústria cultural anglo-americana, decorrente das transformações tecnológicas verificadas durante o século XX, suportada por grandes meios financeiros e atraente para investimentos das grandes empresas em festivais, coloca as duas vertentes cismáticas da música erudita europeia sob forte ameaça. É deste conjunto de fatores que resulta o alarme, enviado em especial dos EUA, sobre a sua progressiva passagem para as “margens ilustres da atividade cultural”, como afirma Lawrence Kramer. 5. As teorias apocalípticas da “morte da arte”, como a de Hegel, não devem ser interpretadas à letra, face à evidência da continuação posterior da produção artística. Mas assinalam as grandes transformações dos seus modos de produção, realização e circulação, em última análise, as mudanças do seu regime de existência pública, do seu regime de partilha do sensível, para usar uma expressão de Jacques Rancière.

A expressão ‘hipótese de trabalho’ usa-se nos projetos de investigação com vista a confirmar ou a desmentir as hipóteses posteriormente. Neste caso, o lapso temporal necessário torna inviável uma conclusão. O futuro não está escrito, mas será sempre mais imaginativo do que a repetição daquilo que já existe. A