



COLEÇÃO  
HESPÉRIDES  
LITERATURA

26

# MÚSICA DISCURSO PODER

**Maria do Rosário Girão Santos**  
**Elisa Maria Lessa**

COORDENAÇÃO

**hhu**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

## **MÚSICA DISCURSO PODER**



# MÚSICA DISCURSO PODER

COORDENAÇÃO

**Maria do Rosário Girão Santos**  
**Elisa Maria Lessa**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

### **Comissão Científica**

Ana Gabriela Vilela Pereira de Macedo  
Elisa Maria Maia da Silva Lessa  
Eunice Maria Silva Ribeiro  
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos  
Maria Eduarda Bicudo Azeredo Keating  
Mário Vieira de Carvalho  
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães

### **Comissão Organizadora**

Diogo André Barbosa Martins  
Elisa Maria Maia da Silva Lessa  
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos  
Marta Nunes da Costa  
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães  
Sílvia Lima Gonçalves Araújo

# ÍNDICE

- 9 **Prefácio**
- 15 **Música e política: o “caso” de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)**  
Mário Vieira de Carvalho
- 43 **Música: poder e discursos como produtores de subalternidade**  
António Pinho Vargas
- 57 **Música e expressão ideológica: a obra *Buchenwald* para piano solo de Eurico Tomás de Lima (1908-1989)**  
Elisa Maria Maia da Silva Lessa
- 67 **Entre a apologia do poder real e as aspirações da burguesia: manifestações musicais em torno do nascimento de D. Maria Teresa, Princesa da Beira (1793)**  
Cristina Fernandes
- 83 ***Musica est scientia divina*: escolástica, retórica e apologética nos tratados de teoria musical em finais do Antigo Regime. A *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Mello de Jesus (Baía, 1759)**  
Mariana Portas de Freitas
- 105 **Música e civilização: a ideia de progresso no discurso do periódico musical *Amphion* (1884-1887)**  
Luís Miguel Santos

- 121 **A música em representações literárias do tráfico negreiro**  
Ana Ribeiro
- 135 **O jazz na literatura moçambicana da negritude**  
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes
- 147 **Movements of resistance in Edward  
Kamau Brathwaite´s Jazz Poetry**  
Gisele Giandoni Wolkoff
- 157 **“A música agora é o jazz”: O jazz como palco  
de resistência em Portugal, entre 1971 e 1973**  
Pedro Cravinho
- 173 **Oppositional Discourses on  
*Fado* Music: a Love-Hate Relationship**  
Ricardo X. Fonseca
- 185 ***Female fronted metal*: um pseudogênero  
musical para a marginalização da mulher artista?**  
Inês Rôlo Martins
- 201 **Music as the Colonizing Other in Iain  
Banks’s *Canal Dreams***  
Katarzyna Pisarska
- 221 **How the Pagans Became ‘Convinced’ about  
Christianity: Four Conclusions on the Relationship  
between Music and the Missions in Early Colonialism**  
Christian Storch
- 235 **Uma Questão Sensual e Uma Questão Moral**  
Telmo Rodrigues
- 243 **Understanding a Musical Work:  
The Dialogue between Listening and Textual Analysis**  
Sara Ellen Eckerson

- 251 **Discurso(s) do corpo, da letra e da música:  
a violência segundo Alanis Morissette**  
Diogo Martins
- 271 **Emancipation of the listening-body – Music, power  
and the body in twentieth-century Polish culture**  
Artur Szarecki
- 287 **O “mulatismo musical”: processos de  
canonização na historiografia musical brasileira**  
Diósnio Machado Neto
- 309 **A força da estrutura:  
música, linguagem e o poder da expressão**  
Ângelo Martingo
- 317 **Lisztomania – O poder atrativo de Franz Liszt**  
Joana Gama
- 331 **Republicanism e a atividade musical amadora em  
Portugal na segunda década do século XX –  
O caso da Tuna Souselense**  
Rui Filipe Duarte Marques
- 345 **Guerra Colonial: pautas identitárias  
no canto e contracanto português**  
Luciana Moreira Silva e Mónica da Silva
- 359 **Mercado musical actual: creando listas de éxitos**  
Asunción Belda Castilla e Irene González Cueto
- 369 **Milagre dos peixes em tempos de “milagre  
econômico”: o Clube da Esquina e a resistência  
político-cultural à ditadura militar brasileira**  
Sheyla Castro Diniz



- 381 **O poder invisível da música do cinema:  
Por uma análise mais interdisciplinar**  
Marta Noronha e Sousa
- 399 **O preconceito antioperático no classicismo inglês**  
Jorge Bastos da Silva
- 415 **“Ear and heart with a rapture of dark delight”: Music  
and wagnerian motives in the poetry of A. C. Swinburne**  
Paula Alexandra Varanda Ribeiro Guimarães
- 431 **À l’ombre de Richard Wagner :  
Baudelaire, Nietzsche, Proust et Gracq**  
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos



# MÚSICA: PODER E DISCURSOS COMO PRODUTORES DE SUBALTERNIDADE

António Pinho Vargas

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

PARA FOUCAULT DISCURSO PRESSUPÕE “PROCURAR AS INSTÂNCIAS DE PRODUÇÃO DISCURSIVA (QUE TAMBÉM ADMINISTRAM SILÊNCIOS), de produção de poder (que às vezes tem por função interdizer) e de produção de saber (as quais, muitas vezes, fazem circular erros ou ignorâncias sistemáticas)”<sup>[1]</sup> (Foucault, 1994:18). Segundo o autor “é efetivamente no discurso que poder e saber se vêm articular” (*idem*:103), ideia fulcral que deve permanecer sempre presente ao longo da leitura deste trabalho. Discursos são então práticas que sistematicamente formam os objetos dos quais falamos e consistem em regras de formação historicamente específicas que determinam a diferença entre enunciados bem formados gramaticalmente e “o que é de facto dito” em lugares e tempos particulares. (cf. Foucault, 1991: 63). Deixando de parte a análise da conceção *quasi*-estruturalista do discurso que Foucault prossegue em *A Arqueologia do Saber*, consideremos antes a suspensão deste conjunto de ideias recebidas e não interrogadas.<sup>[2]</sup> Essa suspensão permite encontrar fissuras, descobrir descontinuidades, formular questões sobre tudo aquilo que nos é dado como *natural*, *indiscutível* ou, mesmo, *eterno*. Como veremos, o campo musical é um terreno onde tais

43

MÚSICA: PODER E  
DISCURSOS COMO  
PRODUTORES DE  
SUBALTERNIDADE

António Pinho Vargas

<sup>1</sup> Todas as traduções são do autor deste texto, exceto quando são usadas edições portuguesas.

<sup>2</sup> Como exemplo de uma leitura/estudo das teorias de Foucault deste período, ver Said (1972).

aspetos recebidos se multiplicam. Em todo o caso, mesmo em *A Arqueologia do Saber* se podem ler já exemplos deste tipo de relação: “Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos falantes, está autorizado a sustentar este tipo de linguagem? Quem é o seu titular? [...] Qual é o estatuto dos indivíduos que têm – e só eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceite, de proferir semelhante discurso?” (Foucault, 2005: 83).

Para o autor, o estatuto em questão comporta critérios de competência e de saber; instituições, sistemas, normas pedagógicas e condições legais; um papel reconhecido segundo o exercício de profissões ou de funções. Foucault sustenta que “é necessário descrever as posições institucionais a partir das quais” um agente “sustenta o seu discurso, e onde este descobre a sua origem legítima e o seu ponto de aplicação”.

Um dos aspetos mais importantes e mais difíceis de desocultar e de desvendar nesta questão prende-se com tornar evidente a articulação entre um saber instituído veiculado pelos discursos correntes nas instituições de ensino musical, nos discursos dos musicólogos sobre a história da música, dos programadores e dos responsáveis culturais e da crítica nos espaços públicos, e um poder que atravessa todas essas práticas de vários modos. As teorias de Michel Foucault abriram uma série de caminhos de grande invenção e o seu impacto é patente nos musicólogos de língua inglesa da chamada Nova Musicologia.

Quando Foucault afirma que os poderes do Estado são apenas as formas terminais que o poder assume está a sublinhar a existência de muitas outras formas de poder que circulam na sociedade, poder exercido a partir de instituições disciplinares – públicas ou privadas, escolas, hospitais, quartéis, prisões, famílias e fábricas, ou seja, o que se designa habitualmente como poder disciplinar, segundo regras, princípios e mecanismos totalmente autónomos do Estado. Boaventura de Sousa Santos propõe uma outra conceção, mais ampla, de poder: “A um nível muito geral o poder é qualquer relação social regulada por uma troca desigual. É uma relação social porque a sua persistência reside na capacidade que ela tem de reproduzir desigualdade mais através da troca interna do que por determinação externa” (*ibid.*: 248). Para Santos, importa considerar “o facto de a desigualdade material estar profundamente entrelaçada com a desigualdade não material, sobretudo com a educação desigual, a desigualdade das capacidades representacionais,

comunicativas e expressivas, e ainda a desigualdade de oportunidades e de capacidades para organizar interesses e para participar autonomamente em processos de tomadas de decisão significativas”. Para o autor, medir a desigualdade de uma *troca desigual* não é tarefa fácil, sobretudo porque “as relações de poder não ocorrem isoladas, mas em cadeias, em sequências, em constelações (*ibid.*). Em estreita articulação com este conceito devemos considerar os conceitos de poder simbólico, violência simbólica, etc. definidos por Bourdieu. O autor define violência simbólica 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” (Bourdieu, 1970: 18). Este poder capaz de impor significações, de produzir crenças e legitimidade, sendo oculto, dissimulado, invisível, acaba por se concretizar sem ser percebido como tal. É do exercício prático e continuado deste tipo de poder que resulta a ausência da música portuguesa no contexto europeu e a sua conseqüente subalternidade.

A aceitação destas formas de violência simbólica, das *doxa*, traduz-se em actos de submissão às ideias feitas: “Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são o produto da dominação ou, noutros termos, quando os seus pensamentos e as suas percepções são estruturados de acordo com as próprias estruturas da relação de dominação que lhes é imposta, os seus actos de conhecimento são inevitavelmente actos de reconhecimento, de submissão” (Bourdieu, 1998: 19). Pode, assim, dizer-se que essa submissão não é reconhecida como tal pelos agentes, está naturalizada de várias formas e, por isso, surge aos seus olhos como, simplesmente, conhecimento do mundo.

Em *Meditações Pascalianas* o autor insiste: “Nada é mais dogmático, paradoxalmente, que uma *doxa*, conjunto de crenças fundamentais que não têm sequer necessidade de se afirmar sob a forma de um dogma explícito e consciente de si” (Bourdieu, 1998: 13).

É contra estas crenças, estes dogmas não conscientes de si, que a análise dos discursos se deve orientar.

### **A autoridade: quem fala? Quem detém o poder de consagrar?**

A questão das instâncias de consagração é da maior importância nos campos de produção cultural e está muito ligada à questão do poder do discurso. A pergunta deve, por esta razão, ser assim colocada:

“Quem é o verdadeiro produtor do valor da obra – o pintor ou o *dealer*, o escritor ou o editor, o escritor da peça de teatro ou o diretor do teatro?” (Bourdieu, 1993: 76). Bourdieu afirma com pertinência que a ideologia da criação – que faz do autor a primeira e última fonte do valor da sua obra – oculta o facto de que o *business man* cultural (negociante de arte, editor, etc.) é simultaneamente a pessoa que explora (mais no sentido de utilizar) o trabalho do criador, negociando (pondo à venda) “o sagrado”; e também a pessoa que, ao colocá-lo no mercado, ao exhibir, publicar, pôr em cena, consagra um produto que “descobriu” e que de outro modo permaneceria um recurso natural. Quanto mais consagrado é o *business man* mais fortemente consagra a obra. Pode acrescentar-se que quanto mais consagradas são as instituições que assumam as mesmas funções simbólicas maior é o seu poder consagrador.

Bourdieu incluiu o público enquanto *produtor de valor* na medida em que, “apropriando-se do valor materialmente (coleccionadores) ou simbolicamente (audiências, leitores),” se identifica com esses valores pela apropriação ou pelo consumo, e conclui afirmando que “o que faz reputações não é esta ou aquela pessoa influente, esta ou aquela instituição, revista, magazine, academia, círculo, negociante ou editor; nem sequer é o conjunto do que é algumas vezes chamado “personalidades do mundo das artes e das letras”. Para Bourdieu “é o campo da produção, entendido como o sistema das relações objectivas entre estes agentes e instituições e como o lugar de lutas pelo monopólio do poder para consagrar, no qual o valor das obras de arte e a crença nesse valor são continuamente gerados” (*idem*: 78).

Atualmente em Portugal já não existe o monopólio que durante várias décadas esteve nas mãos da Fundação Calouste Gulbenkian, a única instituição ativa no campo musical com meios únicos capazes de consagrar. Este tipo de análise sociológica provoca sempre reações e tentativas de branqueamento ou de descredibilização. Os obstáculos e as resistências que se levantam à sociologia em geral, e à sociologia da cultura e das artes em particular, traduzem-se em tentativas infundáveis e persistentes de descredibilizar as análises justamente a partir dos próprios funcionamentos ideológicos internos que foram analisados. As torres de marfim, as ideias da espiritualidade inefável e dos prazeres culturais requintados, quando confrontadas com a des-ocultação dos interesses desinteressados objectivos, defendem-se simplesmente

*reafirmando*<sup>3</sup> essas mesmas propriedades do inefável, do requinte, das torres de marfim. Por isso, “ao trabalho motor da crítica herética corresponde o trabalho resistente da ortodoxia” (*idem*: 140).

### **Cânone sob suspeita**

Os cânones ocidentais não se restringem de modo nenhum exclusivamente à música. Em cada campo artístico ou cultural há sempre uma instanciação canônica. Santos escreve: “entende-se por cânone literário na cultura ocidental o conjunto de obras “[...] que os intelectuais e as instituições dominantes ou hegemônicas consideram ser os mais representativos e os de maior valor e autoridade numa dada cultura oficial” (Santos, 2006: 66). Tal como o cânone literário o cânone musical tem sido especialmente contestado no mundo anglo-saxônico. No entanto, mesmo estando sob suspeita, Santos sublinha “a capacidade de resistência do cânone, a facilidade com que cria solidez e se impõe como autoridade, rotina ou simples inércia” (*idem*: 67). O autor escreve que “as posições extremam-se entre aqueles que defendem o cânone tal como o acham, investindo-o da função de garante da identidade e da estabilidade nacional e cultural, e aqueles que o atacam através precisamente do questionamento da concepção de identidade (elitista e parcial) que ele impõe”. O debate sobre o processo de formação e reprodução do cânone é esclarecedor, por si só, da “natureza histórica do cânone e da sua volatilidade, bem como das forças e das instituições sociais que, de uma maneira ou de outra, lhe dão forma” (*ibid.*). O cânone musical ocidental baseia-se na produção dos países centrais da Europa, com destaque para a Alemanha, no século XIX – período aliás em que o cânone musical se constituiu tal como se apresenta ainda hoje – e para a Alemanha e França no pós-guerra de 1945. Em menor grau, a Itália, sobretudo na ópera, e a Inglaterra, em alguns aspectos mais recentes, participam deste processo.

---

<sup>3</sup> Na música, em geral, esta *reafirmação* efetiva-se sem hesitação: é um dado tomado à partida como indiscutível.

## Como é que operam os discursos que produzem subalternidades, em particular, a subalternidade da música portuguesa?

O autor inglês Richard Taruskin é um dos exemplos de produção discursiva que produz “subalternidade” em relação à música russa do século XIX. Para Taruskin “nada existe nos seus próprios termos; nada é verdadeiramente autónomo. O que pode aparecer como percepções de essências são na realidade percepções de relações: quem acredita em essências descobre estar sob uma construção da sua própria constituição”. Para o autor, “os musicólogos são sérios candidatos a alargar a lista dessas construções. Podem facilmente cair no fascínio do jargão da sua própria aprendizagem” (Taruskin, 1997: 9). É o caso de David Brown no seu livro *Tchaikovsky*: “Era um espírito russo [*a Russian mind*] forçado a encontrar a sua expressão através de técnicas e formas que tinham sido desenvolvidas por gerações de criadores estrangeiros ocidentais e, assim sendo, não seria razoável esperar consistência estilística ou qualidade uniforme”. Segundo Taruskin, Brown identifica as “limitações naturais” dos músicos russos em relação à tradição sinfónica clássica ocidental. O autor considera as conceptualizações de Brown inteiramente ideológicas: aceita-se a si próprio como uma metonímia do Ocidente, face ao qual manufacturou uma contrametonímia chamada *Tchaikovsky*. “Dinamismo tonal” e “desenvolvimento tonal” são usados para designar categorias às quais o acesso de Tchaikovsky está impedido por natureza: “tal necessidade de crescimento (desenvolvimento) tonal estava absolutamente para além do ser de Tchaikovsky, totalmente destituído da capacidade de crescimento tonal”. Ainda segundo Taruskin, Brown considera que a Sinfonia n.º 2, op. 17 (1872) com o subtítulo *Pequena Rússia* “é a obra onde Tchaikovsky alinhou mais próximo do que nunca dos ideais e práticas nacionalistas” e lamenta que “nunca mais tenha tentado nada do mesmo género” (*idem*: 61).

## Um tópico recorrente na musicologia portuguesa produtor de subalternidade. Alguns exemplos discursivos deste tópico

Em relação aos discursos dos musicólogos portugueses há um tópico recorrente que produz diretamente a subalternidade da música



portuguesa de todos os períodos históricos face ao espelho canónico omnipresente e dominador: é o tópic da obsessão comparativa. Sobre o que designa por Período Maneirista, Rui Vieira Nery escreve “que o estilo de Coelho revela semelhanças evidentes ao de um Sweelinck ou de um Byrd, sobretudo no que este tem de virtuosístico” (Nery, 1991: 67). Já Carlos Brito afirma: “*La Giuditta* [oratória de Francisco António de Almeida] de 1726 é sem dúvida uma das obras-primas do nosso século XVIII fazendo lembrar na sua expressividade nobre e intensa as melhores páginas das óperas italianas de Haendel”. (*ibid.*:107) Ainda sobre o principal compositor deste período, Carlos Seixas, Carlos Brito assegura: “O principal estudioso da obra de Seixas, o musicólogo Santiago Kastner, vê no melodismo lírico e sentimental do seu estilo afinidades com o *Empfindsamer Stil* ou estilo da sensibilidade de Carl Philipp Emanuel Bach (Brito: 111; Nery: 97). É sabido que Seixas fez uma única viagem na sua vida, de Coimbra para Lisboa e, por isso, não é plausível que tivesse tido qualquer contacto com os Alemães. Por isso *fazer lembrar*, as *afinidades*, são conceitos que derivam das *perspetivas posteriores* dos musicólogos que aplicam retrospectivamente o que conhecem hoje do cânone europeu ao passado que estudam e pretendem descrever. Nós, membros do campo musical conhecemos melhor as obras canónicas do que as obras dos compositores portugueses em geral. São afinal estes dois aspetos que marcam o discurso. Mas não só os Portugueses produzem discursos geradores de subalternidade da música portuguesa. O crítico musical David Hurwitz escreveu na revista *Classical Today* sobre um CD com obras de Freitas Branco publicado pela Naxos com o apoio da Sociedade Portuguesa de Autores o seguinte:

Quem foi Luís de Freitas Branco? A sua Segunda Sinfonia combina temas gregorianos (Respighi) com cromatismo ricamente lírico (Franck). “Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro” é puro Richard Strauss, mais precisamente “Don Juan”, inclusivamente com a combinação de um solo para violino, harpa e *glockenspiel*. “Paraísos Artificiais” é francês, d’Indy a aproximar-se de Debussy e Ravel – há um episódio com sussurrantes instrumentos de madeira directamente originários de “Daphnis et Chloé”, com a excepção de que [a obra] de (Freitas) Branco é efectivamente a obra que se lhe antecede (1910), a criação de um compositor de 20 anos com enormes talentos. O que torna isto tudo tão fascinante não é que

(Freitas) Branco seja derivativo, mas que a música soe mesmo assim tão autêntica. O Franck é bom Franck, o Strauss é tão incandescente como o verdadeiro Strauss. (Freitas) Branco não esconde as suas influências, ele deleita-se com elas, e isto confere à sua música uma autenticidade e um foco que torna a questão da pura originalidade basicamente irrelevante [Hurwitz, 2009].<sup>[4]</sup>

Este texto ilustra em particular as referências históricas do autor sobre o período em questão. O crítico inglês muito provavelmente não conhecia a obra de Luís de Freitas Branco e os leitores ingleses da revista *Classical Today* seguramente também não. Daí a pergunta inicial “Quem foi Luís de Freitas Branco?”. O crítico assume que tem de apresentar aos seus leitores o compositor periférico e desconhecido. Mesmo sendo a sua própria “descoberta” claramente positiva, como é o caso, o seu elogio só é possível através da comparação com os modelos. Luís de Freitas Branco é derivativo mas é autêntico, como afirma. À perspetiva comparativa também recorrem os musicólogos, historiadores e compositores portugueses. Porquê? Porque também eles – nós – conhecem melhor as obras canónicas europeias do que as obras do seu país, também eles valorizam e descrevem as obras com discursos baseados no seu carácter necessariamente, obrigatoriamente ou fatalmente derivativo. Esta poderá ser uma definição de um carácter subalterno, tal como estes tópicos permitem uma avaliação do poder disciplinar da hegemonia do cânone musical europeu. O cânone produz-se e reproduz-se incessantemente e, nesse processo, cria à sua volta subalternidades.

## Dois compositores portugueses e a subalternidade

Como já foi dito, segundo Delgado, “As sinfonias de João Domingos Bomtempo, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça constituem um *corpus* de grande qualidade, que noutra país faria regularmente parte dos programas de concertos,

---

<sup>4</sup> Este excerto, quase insultuoso, parece-me, foi-me enviado no convite para o lançamento do CD na Sociedade Portuguesa de Autores sem identificar o autor da tradução, nem a data da crítica.

seria estudado por especialistas e apreciado pelos melómanos. [...]” Em Portugal raramente se ouve, ninguém o estuda, poucos o conhecem. A maior parte das partituras não está editada ou é de difícil acesso; não há uma visão histórica do conjunto; algumas dessas obras não são tocadas em Lisboa há mais de 25 anos” (é o caso chocante das quatro sinfonias de Luís de Freitas Branco). Alexandre Delgado é um dos compositores e musicólogos portugueses que mais combate a ausência tanto interna como externa que tem caracterizado a música portuguesa. Esta questão tinha sido já abordada por Lopes-Graça na década de sessenta:

Certo e sabido: quando não se acham lamentavelmente inçadas de erros e confusões, são singularmente omissas ou parcíssimas no que respeita a Portugal as histórias da música saídas dos prelos estrangeiros. [...] Os estrangeiros desprezam ou desconhecem a música portuguesa. Prezam-na ou conhecem-na todavia mais os mesmos portugueses? Que temos feito nós para a dar a conhecer, para a proteger, para a valorizar aos nossos próprios olhos e aos dos estranhos? [Graça, 1973: 100].

Mas Delgado, na ânsia de valorizar as obras portuguesas que admira e considera importantes, permite por vezes que no seu discurso se infiltre o poder canónico. Na recensão crítica ao livro *A Sinfonia em Portugal* de 2001, o musicólogo Francesco Esposito escreve na *Revista Portuguesa de Musicologia* que

o recurso a frequentes referências a outras obras, autores ou tradições, para explicar o carácter das obras abordadas, expediente que talvez derive da origem radiofónica do texto mas que, na passagem à página escrita, se traduz por uma redundância de evocações genéricas que muitas vezes não ajudam a focalizar o valor e a individualidade das obras examinadas” (*idem*: 201).

A observação crítica de Esposito aponta uma característica da prosa de Delgado, mas a explicação que fornece para o facto – talvez a origem radiofónica do texto – não nos parece suficiente. Trata-se justamente da presença obsessiva do cânone, de certo modo inconsciente, por isso reveladora dos nossos mecanismos interiorizados, num discurso que pretende combater a subalternidade criada pela própria

construção canônica ao longo do tempo. Além disso constitui um discurso fechado, culto, no sentido de só poder ser decifrado por aqueles que, já pertencendo ao campo artístico em questão, poderão dispor de dados suficientes e assim captar o *name dropping* usado. Esposito refere alguns desses exemplos. Numa nota de rodapé, este autor refere-se ao texto de Delgado, na descrição da 2.<sup>a</sup> Sinfonia de Bomtempo, mencionando um caráter “mais vincadamente pré-romântico, com alguns parentescos schubertianos” assim como “um calor e uma franqueza mais latinos, talvez uma grama mais de exuberância operática da obra. (*idem*: 201) A seguir, na descrição do primeiro andamento, sublinha a utilização da mesma tonalidade de *Don Giovanni* (*idem*: 51) e a sucessão de temas “que se vão brotando uns dos outros, um pouco à maneira de Schubert;” o segundo andamento, pelo contrário, “já aponta para o tipo de canzonetta mendelssohniana, nomeadamente o andamento lento da Sinfonia Italiana (*idem*: 54) embora “no centro do andamento [tenhamos] [...] uma melodia ondeante e arrebatada que nos faz pensar no Verdi da juventude! “(*idem*: 56) e ainda “no fim [...] um procedimento schubertiano ; o terceiro andamento é “um *Minueto* que já aponta mais para o *scherzo* beethoveniano” (*idem*:55) que nos propõe um momento de ‘*pathos*’ beethoveniano” e na instrumentação do trio, “um quê de alentejano (*idem*: 56); o final apresenta “uma graça impertinente, baléctica, ‘quase *offenbachiana*’ e na continuação do segundo tema contornos inconfundíveis de ópera italiana’ [*idem*: 57]. Sobre a 3.<sup>a</sup> Sinfonia de Luís de Freitas Branco pode ler-se: A introdução [...] engana-nos duas vezes: as harmonias que fingem conduzir a um repouso brahmsiano, sofrem um desvio wagneriano, que evita o modo maior e impõe a melancolia do modo menor” [*idem*: 75]; [...] a orquestra acaba por se aglomerar numa dissonância que, tal como em Bruckner, parece o clímax de um parto difícil”. [*ibid.*] O 4.<sup>o</sup> andamento é um *Allegro Vivace* que arranca com um fragor que lembra a música do checo Janacék”. (*idem*:76) [...] num tempo ligeiramente refreado, *Allegro*, somos levados numa cavalgada ofegante [...] que já anuncia Joly Braga Santos; “O tema frenético aparece com uma cintilância tchaikovskiana” [*ibid.*:77].

Nos comentários à 1.<sup>a</sup> Sinfonia de Joly Braga Santos de novo se vislumbra o conceito de subalternidade: [...] é uma irrupção de precocidade: uma obra inacreditavelmente escrita por um compositor de 22 anos, que representa um meio termo entre o neoclassicismo britânico e o

neo-realismo de um Chostakovitch (então pouco conhecido em Portugal) [*idem*: 96]; [...] reminiscência indirecta de César Franck [*idem*: 99]; [...] com o tema martelado e sincopante das cordas a ser complementado pelo desenho beethoveniano pontuado dos sopros [*ibid.*].

Os exemplos citados demonstram como que um exacerbamento da latinidade sem o freio da disciplina centro-europeia. A escrita modal, associável aos sinfonistas ingleses –Vaughan Williams, William Walton – é utilizada numa linguagem desabrida e veemente sem qualquer espécie de contenção ou concisão” [*idem*: 102]. A pulsação binária e amável é bem diferente de um scherzo, mas a sua vivacidade também diverge da placidez dos intermezzos de Brahms [*idem*: 105]; [...] “um processo caro a Sibelius, um compositor que Joly Braga Santos muito admirava” [*Ibid.*]; À maneira de Mahler, é uma premonição do final da sinfonia [*idem*:110]; As harmonias de quartas e quintas e a matéria evanescente da orquestração evocam *La Mer* de Debussy [*idem*: 115]; O fascínio que tal música [dos marinheiros do Sul de Moçambique] exerceu sobre o compositor lembra o que o gamelão indonésio exerceu sobre Debussy, aquando da exposição Universal de Paris em 1889 [*idem*: 120]; Dir-se-á que Joly transporta para a orquestra –como Xenakis e Ligeti – experiências oriundas da música electrónica”. [*idem*: 121-122]; [...] o anseio expresso nos versos é o mesmo anseio da música, numa torrente melódica digna de Puccini [*idem*: 129]; A obra termina num pianíssimo etéreo, como que uma versão marinha da despedida de “A Canção da Terra” de Mahler [*idem*: 129].

Sobre Fernando Lopes-Graça pode ler-se: Lopes-Graça sugere um lirismo recatado que se diria bem português. Despertamos dessa divagação preambular com um tema cuja rispidez orgulhosa se diria bem castelhana [*idem*: 135]; [...] passamos então à secção B: uma melodia dos violinos lança-se em vagas reminiscências de Borodine ou de Rimski-Korsakov [*ibid.*]

Todos estes exemplos são demonstrativos de uma imaginação-do-centro (Santos, 1993). Querendo construir um discurso para elogiar e divulgar as sinfonias portuguesas “desprezadas pelos estrangeiros” e maltratadas pelos portugueses pelas razões que aponta, como vimos, Alexandre Delgado, ao usar na sua prosa referências permanentes ao discurso canónico hegemónico que está na base de tal “desprezo” e de tais “maus-tratos”, evidencia, neste livro sublinhe-se, uma forma de

subalternidade interiorizada no seu próprio discurso, uma dependência aguda dos valores do centro europeu, uma radical incapacidade de estabelecer ou construir um discurso autónomo sobre essa música, um discurso que não recorra sistematicamente à legitimação que se obtém através do cânone. Assim, a situação de subalternidade que afeta a música infiltra-se no discurso sobre a música e reproduz, nele próprio, a posição de inferioridade na qual se baseia a subalternidade. Inversamente a superioridade da música hegemónica é atestada e reafirmada pelas referências permanentes aos seus valores, aos compositores “com história”, aos casos exemplares.

No entanto, o livro publicado em 2007, *Luís de Freitas Branco*, da autoria de Alexandre Delgado, Ana Teles e Nuno Bettencourt Mendes, manifesta diferenças consideráveis em relação ao que vimos assinalando em *A sinfonia em Portugal* de 1999. Há uma menor impulsividade referencial e um esforço claro para constituir discursos mais autónomos sobre o compositor, tanto nos capítulos de Ana Teles e de Nuno Bettencourt Mendes, como no capítulo do próprio Alexandre Delgado. Constitui-se deste modo como uma das obras recentes que melhor permite vislumbrar uma mudança de paradigma discursivo e analítico.

Esta diferença mostra que a realidade não é fixa ou imutável e que nos agentes que constituem o campo musical – nós próprios em geral, compositores, musicólogos, músicos, críticos, responsáveis culturais ou diretores de instituições culturais – se verifica continuamente aquilo que Bourdieu designava como “luta cognitiva sobre o mundo” e que esta luta é uma atividade que me parece infundável.

As obras canónicas não o foram, pois, desde o início da sua existência e tornaram-se canónicas em resultado de um processo histórico de seleção. Bohlman afirma que “os textos canónicos não são simplesmente dados [...] seguem e dependem de processos de formação de cânones, de atos dinâmicos de disciplinas”. Para o autor, “estes atos tomam a forma de escolhas: incluir e excluir” (Bohlman, 1992: 203), e procedem por “vários passos distintos, porque as obras não adquirem um estatuto canónico sem adquirirem a medida de intemporalidade que só um processo temporal possa realizar”; além disso, a formação do cânone “depende de agentes, no mínimo aquele que canoniza e a audiência para a qual se cria o cânone. Não raro múltiplos agentes concorrem neste processo”. Ao contrário do que parecem temer os

defensores do cânone ocidental a sua crítica, a crítica da sua formação não implica a sua destruição ou qualquer consideração de menor valia dessas obras. Implica, sim, uma crítica à sua pretensão de universalidade e de exclusividade. Segundo Bohlman, “a musicologia é hoje mais inclusiva do que alguma vez tinha sido” e salienta que “o clássico e o contemporâneo, música perto de casa e música do Outro parecem igualmente dotadas de potencial canónico” e ainda refere “músicas cujos cânones temos ainda de reconhecer” (1992: 207). Para o autor “as vozes de novas músicas e novos cânones só podem produzir uma comunidade mais interessante se, de facto, o poder estiver distribuído com mais igualdade” (*ibid.*: 208).

Os breves apontamentos aqui enunciados e os exemplos a eles associados parecem demonstrar, por um lado, a eficácia analítica da análise dos discursos como uma forma importante de desmontar o aparelho ideológico constituído por toda uma mitologia formada em torno da história da música vista de acordo com o paradigma antigo e, por outro, de que forma esses dispositivos discursivos se infiltram mesmo em discursos que aparentemente pretendem contestar subalternidades, no caso, principalmente da música portuguesa, uma expressão artística ausente da maior parte das descrições dos vários tipos da música da tradição ocidental.

## Referências Bibliográficas

- BERGERON, Katherine, e Bohlman, Philip V. (1996), *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1970), *La Reproduction*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. Ed. de Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- BOURDIEU, Pierre (1998a), *Meditações Pascalianas*. Oeiras: Celta Editora.
- BOURDIEU, Pierre (1998b), *O que Falar quer Dizer*. Oeiras: Difel.
- BRITO, Manuel Carlos de, e Cymbron, Luísa (1992), *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- DELGADO, Alexandre (2001), *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: IPAE RDP.
- DELGADO, Alexandre, Telles, Ana, e Mendes, Nuno Bettencourt (2007), *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho.

- ESPOSITO, Francesco (2002), “Alexandre Delgado, A Sinfonia em Portugal” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9, 195-202.
- FOUCAULT, Michel (1980), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon. Brighton: Harvester Press.
- FOUCAULT, Michel (1994), *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*: Lisboa: Relógio d'Água.
- FOUCAULT, Michel (2005), *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.
- LOPES-GRACA, Fernando (1973), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. III Lisboa: Cosmos.
- LOPES-GRACA, Fernando (1989a), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. II. Lisboa: Caminho.
- LOPES-GRACA, Fernando (1989b), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. I. Lisboa: Caminho.
- NERY, Rui Vieira, e Castro, Paulo Ferreira de (1991), *História da Música*. Lisboa: Commissariado para a Europália 91; INCM.
- SAID, Edward W. (1972), “Michel Foucault”, *Boundary 2*, 1 (1), URL: <http://www.jstor.org/stable/302044>.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (ed.) (1993a), *Portugal: um retrato singular*. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2006), *Uma Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento
- TARUSKIN, Richard (1997), *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press.





## **MÚSICA DISCURSO PODER**

Coordenação: Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos | Elisa Maria Maia da Silva Lessa

Direcção gráfica e capa: António Pedro  
Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão, V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Setembro 2012

Depósito legal: 347151/12

ISBN 978-989-8549-18-1

---

Nunca tanto como hoje em dia a ‘palavra de ordem’ se tornou interdisciplinaridade ou, mais bem dito, transdisciplinaridade.

Com efeito, as ‘disciplinas’ oficialmente instituídas que, ao longo dos tempos, haviam reivindicado redutos e métodos inexpugnáveis, foram gradualmente anuindo a uma contaminação salutar e imbricação salvífica (mercê da exploração denodada de ‘zonas de porosidade’, passíveis de alargamento dos respetivos horizontes epistemológicos). A literatura enveredou pelo comparativismo, ao pedir de empréstimo à pintura a magia da cor, ao cinema o virtuosismo da imagem e à música o sortilégio do ritmo. E se a psicanálise se sentiu em dívida para com a literatura, esta última não deixou de ser devedora à sociologia, à estética, à história, à filosofia e às ciências políticas, firmando os “Cultural Studies” um processo de longo curso.

Foi este amplo quadro teórico intercultural que serviu de tela de fundo ao Colóquio Internacional *MÚSICA DISCURSO PODER*, cujos contributos, oriundos de variegadas e híbridas áreas do saber (literatura comparada, estudos culturais e musicologia, para mais não citar), se dão agora ao prelo.

---

9 789898 549181

ISBN 978-989-8549-18-1