

As Notas
António Pinho Vargas

António Pinho Vargas leu a transcrição da entrevista anterior, anotou-a. É um diálogo que prossegue.

Depois de 1998 a ópera “existiu” mais duas vezes: na apresentação em versão de concerto na Culturgest em 2002, no ciclo de concertos com a minha “Obra Completa” e na saída da edição em CD em 2004 na EMI. Estas duas circunstâncias permitiram-me regressar à ópera. No primeiro caso, pude realizar a revisão que queria fazer e, no segundo, mergulhar profundamente na obra durante o longo trabalho de edição da gravação com José Fortes. Quanto à revisão quero esclarecer em que secções mexi. Alterei bastante a parte de Moçambique no I Acto. Não tinha ficado satisfeito com o meu trabalho aí. Não posso explicar porquê mas os textos que referiam os massacres eram-me insuportáveis. E, no entanto, queria mantê-los. Tratava-se de os incluir com um tipo de desbobramento vocal que os tornasse ininteligíveis. A solução da revisão agrada-me muito mais e passou por uma alteração da distribuição das falas – antes alternadas com o diálogo dos quatro soldados e agora passadas para uma introdução coral. Já sabia em 1998 que gostaria de alterar esta secção mas não havia tempo. Na segunda alteração, de muito menor importância, escrevi alguns compassos para o coro pequeno no “Chão da História” para substituir algumas intervenções faladas com ritmo escrito muito difíceis de realizar com rigor. Não houve nenhuma outra alteração embora tivesse parecido porque a realização musical, quer do coro quer da orquestra, foi muito mais correcta na Culturgest.

Houve outra “pequena” diferença. Desde o início me pareceu que aquele texto devia ser legendado durante o espectáculo. Em 98, Paulo Ferreira de Castro, director do TNSC, disse-me que isso custaria mais mil contos. Foi-me garantido posteriormente que este número não era verdadeiro – seria muito menos – mas na minha inocência orçamental não pude obter isso. Em 2002 na Culturgest teve legendas. A “leitura” do texto e da relação texto-música é imediatamente favorecida. Em todo o caso partilho e opinião da Maria Helena Serôdio. A encenação de Lukas Hemleb foi um trabalho honesto, limpo, mas muito à quem do que eu esperava. Tentei fazer muitas sugestões, uma vez tive de intervir para corrigir a posição de um soldado que Hemleb punha no lado errado do confronto e a concepção global do guarda-roupa e das figurações simbólicas em muitas cenas contrariava e desvirtuava os conteúdos. Em todo o caso, só na terceira récita se viu o espectáculo total. A greve alterou profundamente o que foi visto. O que vou dizer não é simpático mas tenho a certeza de que se a encenação fosse de Paulo Ferreira de Castro ou mesmo de outro encenador português o espectáculo não teria sido apresentado daquela forma tão amputada. Uma questão de poder.

Por tudo isto, quando a Culturgest organizou o tal festival fiquei logo muito contente com a possibilidade de voltar fazer a ópera. Eu sabia que as récitas no São Carlos não tinham corrido bem. Grande tensão política e pessoal dentro, fora, ao lado, greves, etc, afectaram toda a gente. Eu sabia que o resultado podia ser muito melhor, mesmo sem mudar nada. Não me surpreende que a Maria Helena Serôdio tenha gostado muitíssimo mais. Não foi só ela. Se o carácter de cantata é de algum modo uma evidência, as razões fundamentais

foram outras. É que a música é uma arte performativa, depende das realizações aqui e agora... Voltarei a este aspecto.

Desde o início que o libreto de Manuel Gusmão me pareceu um trabalho literário extraordinário, rico, estimulante e comovedor. Não posso usar outras palavras. Mas, ao mesmo tempo, difícil enquanto libreto de uma ópera. A questão da narrativa, o carácter culto das citações – culto no sentido de se referir a outros textos, à mitologia e a uma mitologia privada do autor – davam ao libreto uma carácter não-operático, no sentido tradicional do termo. Este aspecto não me preocupou demasiado. Os libretos de hoje podem seguir o paradigma novecentista mas podem igualmente constituir-se como campo aberto para outras possibilidades e era este o caso. Posso admitir que a ópera é de certo modo uma cantata, mas isso não significa que não seja possível fazer uma outra encenação. Espero mesmo que outras leituras cénicas possam realizar ou revelar esse potencial da obra.

Num dado momento da entrevista leio:

JSM – O que é que a música vem trazer a este teatro?

MG – *Não sou capaz de responder. Acho que um músico ou compositor responderá melhor. Mas posso dizer que há momentos da música que quando a oiço me parecem, de uma maneira que não tinha pensado, comoventes. Por exemplo, uma das mulheres que canta a certa altura "Tive um filho no hospital. Lá."*

Partirei daqui para uma série de considerações. Em primeiro lugar aquilo não era teatro. Era um libreto de ópera. A música não se acrescenta ao texto. Numa ópera o texto existe enquanto música. No texto "Guia para os Dias" escrevi:

"Este texto (...) não pretende explicar o libreto – longe de mim – nem a música, mas tão simplesmente mostrar de que modo eu compus a música a partir do texto, com o texto, apesar do texto ou contra ele,

com um esforço de compreensão da dramaticidade das suas implicações e a presença das nossas diferentes memórias dos acontecimentos vividos. Respeitei quase integralmente a estrutura formal proposta pelo libreto de Manuel Gusmão (nessa medida os números de index do CD correspondem à estrutura formal da peça), mas tenho de admitir que o texto, se me organiza a forma, só por si não compõe a música. Determina-a de várias maneiras, contextualiza-a, dá-lhe o seu sentido pleno. Mas, como é obvio, era desejável que a música igualmente lhe prolongasse o significado, lhe devolvesse os sentidos poéticos ou emocionais que lhe estavam contidos, na *minha perspectiva musical*. Neste caso usei materiais arbitrários decorrentes de letras e números, como tentarei explicar adiante, mas quero afirmar que considero as palavras do libreto parte integrante da música da ópera. Quando “não há música”, quando os cantores “só” falam, essa foi a música que eu compus. As palavras estão lá escritas por mim enquanto música.”

Ou seja, penso que a música com texto realiza um objecto artístico terceiro, não redutível à mera soma dos dois. Mas penso que o livro publicado posteriormente por Manuel Gusmão tem razão de ser autónoma na medida em que: 1) parte do texto inicial, 2) tem em conta a ópera e mesmo determinadas organizações e sobreposições que realizei na composição e 3) acrescenta-lhe o êxodo completo que eu não pude usar. Creio mesmo que não o poderia nunca usar na ópera. Em si constitui um prolongamento poético necessário ao autor, mas na ópera teria sido uma enormíssima coda insustentável do ponto de vista dramático.

Ninguém compõe nenhuma peça se não enunciar para si próprio um conjunto de regras, um modo de funcionar que passa seguramente

por um conjunto de restrições. Nesse contexto, o aparecimento do poema já feito, cumpre a função de criar uma restrição que eu passo a interpretar como o contexto no qual tenho que trabalhar. Cada peça cria um determinado contexto. Gera forças, energias, digamos assim, razões de ser a partir das quais, depois desse lance inicial, nós não temos toda a liberdade, só temos alguma, temos opções, mas essas opções devem respeitar o contexto inicialmente criado. Um texto cria algumas restrições - nomeadamente em relação à prosódia - penso que são regras importantes, sobretudo porque queria que o texto se percebesse sempre. Houve uma fase também na música do século XX em que os compositores se interessaram pelo chamado trabalho fonético, em que, por assim dizer, o som das palavras tinha a primazia mas o seu significado era diluído, por exemplo, a repetição apenas da vogal, insistir muito na vogal. Nesta fase do meu trabalho não estou de facto interessado nisso ou não estava interessado nisso quando fiz estas obras e portanto, para mim, que se percebesse o texto enquanto se ouve a música era um factor fulcral.

Mesmo quando avancei para a criação de contextos fonéticos, por exemplo, na secção do Verão Quente, aquando do texto do Anjo da História "Vejo as pedras, oiço tiros, oiço as explosões", retirei as palavras "pedras, tiros e explosões" para um coro sussurado, forte e rápido ("tiros,tiros,tiros, tiros, pedras pedras") criei um momento novo em relação ao texto original, de certo modo, um breve universo sonoro concreto sobre o qual, depois, o Anjo canta finalmente o verso em questão, mas mesmo aí se percebem as palavras. Terminei o Guia do CD assim:

"Trabalhar durante um ano e meio com Manuel Gusmão foi um prazer só suplantado pela alegria e o estímulo sem limites que um ano com o seu libreto à frente me provocou. Viver a montagem da versão

encenada por Lukas Hemleb e o que se seguiu à estreia da ópera foi riquíssimo, tanto do ponto de vista político – verificação “daquilo que ainda hoje é matéria traumática, divisão das memórias”¹ – como do conhecimento da problemática natureza humana. Mas estar horas sem conta a ouvir e a trabalhar sobre esta gravação milagrosa de José Fortes, ir e vir dezenas de vezes da aldeia de Vilar, perto do Cadaval, depois de estar 4 ou 5 horas a mexer um db para cima e um db para baixo, esse prazer partilhado de ouvir esta música, aquelas palavras, aquela força dos cantores, aquele empenhamento do coro ali na Culturgest, o requinte de muitos aspectos da orquestra, tudo isso, *ninguém apagará* para mim. O resultado é este CD, objecto artístico de destino incerto, como incerto é agora tudo o que diz respeito ao mundo.”

Sobre o “scandale” – que escrevo em francês porque esta expressão contém toda a mitologia das rupturas modernistas do início do Século XX, o Sacre, os Altenberg Lieder... – não há memória de tal coisa nos últimos 50 anos ou mais. A música ocupa um lugar de tal modo irrelevante em Portugal que o escândalo teria de ter palavras pelo meio senão “a gente” não se entendia. Algumas pessoas não gostaram do libreto. Diziam-me, escrita tipicamente universitária, com citações a mais, registos de linguagem diferentes, etc. De certo modo, como uma espécie de equivalência às críticas que foram dirigidas à minha música, embora provenientes de pessoas diferentes. Ao tal cavalheiro que falou de realismo socialista respondi numa entrevista à Anabela Mota Ribeiro no DNA no Setembro seguinte. A esse assunto não regresso. Penso, no entanto, que o evento serviu para compreender que as tensões no campo artístico tinham mudado de carácter. A associação clássica entre a esquerda política e a vanguarda

¹ idem

de 60 de Peixinho e Álvaro Salazar tinha acabado. A carta de três colegas meus da Universidade de Aveiro, um dos quais orientador de tese na altura do tal cavalheiro em questão, foi eloquente. Era possível alguém auto-proclamar-se de “vanguarda”, só por si sinal de falta de reflexão estética e, ao mesmo tempo, assumir claramente posições políticas de direita – “celebrar uma revolução no São Carlos?” – reclamar um estatuto particular face à separação do espaço cultural entre a alta e a baixa cultura – “nós a verdadeira vanguarda, ele o mal-nascido” – e um vislumbre de fascismo psicológico – “não será necessário obrigá-lo a um voto de silêncio”. Com algum azar eu teria ido parar ao Tarrafal ou à Sibéria. Muito obrigado pelo liberalismo. O pior conservadorismo do campo sociológico da música erudita revelou-se com esplendor. Adiante.

Escrevi em notas à margem das entrevistas publicadas no meu livro algumas coisas que talvez faça sentido transcrever aqui:

“No conceito de plurivocalidade está explícito que as vozes em questão agarram todos os tipos de discursos daquele período. Estão lá todos. Há momentos (poucos) de algum cinismo ideológico, como quando o patrão na cena da ocupação da fábrica diz eu sou a polivalência e a flexibilidade. O poder político ligado a Guterres não terá gostado deste anacronismo tão certo. Mas face à ideia central da ópera, de que a história não é linear, de que podem existir tempos sobrepostos (tempos históricos e estéticos entenda-se) aquela frase guterriana posta na boca de um patrão do Verão Quente pode ter sido recebida como: olha, lá estão eles contra o PS...

Aquilo era uma ópera. Uma obra que não era um bom exemplo de sagrado ou mitológico típico da ópera tradicional, nem encenação pós-moderna de melodramas sociais ou amorosos. Nem sequer um libreto anti-libreto no sentido dos textos de Caccini ou Sanguineti para Berio

ou Nono. Era o libreto de Manuel Gusmão e a música de António Pinho Vargas, dois homens que se entenderam muito bem, durante o trabalho, que se respeitaram mutuamente - os únicos criadores daquela ópera que não discutiram os lugares dos nomes no cartaz - que sempre manifestaram disponibilidade para trabalhar quando fosse preciso, que queriam estar nos ensaios, e que, agora do meu ponto de vista, pediam mais ensaios para fazer correcções possíveis a partes menos bem conseguidas por mim.

Mas o assunto era delicado segundo um verdadeiro leque de problemas. A relação arte/política nunca viveu tranquila no séc. XX. Se a arte é política então, dizem os chamados formalistas, a forma deve ser revolucionária ou impresentificável ou desconstruída (ouvem-se os nomes dos inventores destes termos...) Ser isso tudo e não se perceber nada, melhor ainda. A velha questão Brecht/Adorno como farsa se não voltasse sempre.

Neste caso - 25 de Abril - outro caleidóscopio infernal: a política conspurca a arte, os artistas não se interessam por política, a neo-vanguarda dos anos 50 ressuscitada, confortavelmente instalada na rede institucional criada na segunda metade do séc. XX; os artistas sentem um vago mal-estar em relação a temas tão prosaicos como uma revolução ainda por cima realizados por pós-modernos(?). A forma musical da ópera tem muito a ver com Casas Pardas: muda tudo de um capítulo para o outro - registo narrativo, tipo de linguagem...

(...) Outro aspecto da plurivocalidade foi tratado por mim com igual cinismo. Pretender uma leitura estética-em-si é como ver, a Mona Lisa de Duchamp onde está escrito LHOOC e prescindir, em nome da visão estética pura - repugnante palavra - de ler "Elle a chaud au cul". Há

vários níveis semânticos sempre. Na cena do balcão do futuro, onde 4 homens se riem dos erros do passado, vão para a utopia, essa cabra velha, que não tem emenda, era a nossa parva juventude, erros e mais erros, escrevi uma música que se coloca contra o que é dito de várias formas; puntilista e cromática no estilo da vanguarda dos anos 50, por baixo de alguém que fala algures no futuro - o futuro foi 98-sobre o que se passou em 74. Só neste momento estão 3 tempos diferentes. A resposta mítica do anjo da história e do coro é tonal com resoluções possíveis mas estranhas. Quem ouviu estas relações? Quem as poderia ter ouvido? Quem poderia ter ouvido/lido aquele texto tão excelente mas difícil se não pude usar legendas como gostaria e pedi - custava mil contos e já não havia dinheiro... "

Para terminar repito: É que a música é uma arte performativa, depende das realizações aqui e agora. Não paro de ouvir alunos meus, eu próprio e muitas outras pessoas emitirem opiniões sobre música tipo "o Wozzeck é uma grande ópera". E depois se (me) perguntar onde ouvi, onde ouviram, dou conta que foi exclusivamente num disco, que nunca vi num teatro, numa acústica real de um teatro ou de uma sala de concertos. Mas a escrita já vai longa e não é agora o momento de falar da aura de Walter Benjamin.

António Pinho Vargas, Fevereiro 2004

in Revista dos Artistas Unidos, número 13, Abril 2005,