

MÚSICA E PODER: PARA UMA SOCIOLOGIA DA AUSÊNCIA DA MÚSICA PORTUGUESA NO CONTEXTO EUROPEU DE ANTÓNIO PINHO VARGAS, 2011

MUSIC AND POWER: TOWARD SOCIOLOGY OF ABSENCE IN THE PORTUGUESE
MUSIC IN EUROPEAN CONTEXT – ANTONIO PINHO VARGAS, 2011

Ana Judite de Oliveira Medeiros¹

No livro *Música e Poder*, o músico e sociólogo português António Pinho Vargas (2011), centra-se essencialmente na análise do carácter subalterno da música portuguesa da tradição erudita no contexto europeu. Apresenta reflexões sobre o lugar da música, seu alcance, o poder dos afetos por ela emanado e a busca de uma nova música contemporânea que não desperdice oportunidades e experiências ricas para a composição e nova estética musical. Boaventura Santos (2011) denominou *Música e Poder* mais poesia que tese, segundo ele, a obra traz para a discussão sociológica, uma nova música erudita com temas jazzísticos, improvisações, acolhendo e experimentando novas percepções rítmicas. Essa é uma proposta que não apenas reproduz as demais histórias da música, mas sugere que se amplie

um novo horizonte de influências culturais. Para António Vargas, o ponto de partida e chegada na busca dessa nova música contemporânea, poderá ser coincidentemente o mesmo, porém o que deve estar aberto a se diferenciar, é o percurso, a trajetória percorrida diante das surpreendentes novidades de referências musicais até então desconsideradas e excluídas no processo de composição. A fim de obter os resultados esperados com a música erudita portuguesa, o autor recolhe em sua pesquisa referências musicais não contempladas na história da música, como maneira de incluir na sua composição para piano solo o resgate de histórias de povos que contribuíram para uma nova música contemporânea, como a música açoriana e de povos africanos de língua portuguesa.

¹ Docente do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PGCS/CCHLA) Email: ana.oliveira@ifrn.edu.br.

É a partir da Sociologia das Ausências (SANTOS, 2000)², que sua obra aparece como procedimento sociológico capaz de produzir a arqueologia das vertentes complexas da problemática, que parte de três conclusões: primeiro, a experiência social em todo mundo é muito mais ampla e variada que a tradição científica e filosófica ocidental; segundo, a riqueza de experiência não pode estar sendo desperdiçada; e terceiro, a partir das razões anteriores é preciso recorrer a ciência social de outras formas para combater tal desperdício. Dessa maneira Vargas elabora todo um traçado musical português com base na Sociologia das Ausências, apresentando como resultado um novo repertório musical comprometido com a tradição, com as novas e antigas experiências, ao mesmo tempo estruturado racionalmente para dialogar com o conhecimento hegemônico.

A fim de ampliar o tema sobre essa nova proposta de música, Vargas chama à discussão autores como Michael Foucault, Pierre Bourdieu, Homi Bhabha e Lévi-Strauss. Considera que a “arqueologia do saber”, segundo Boaventura Santos (2001) é necessária para superar obstáculos ao uso de conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar e transformação. A partir de Foucault, ressalta as relações de poder sobre quem determina e exerce o domínio, e depois, de como é possível “isolar as novidades sobre um fundo de permanência e transferir o seu mérito para a

originalidade, para o gênio, para a decisão própria dos indivíduos” (1980, p. 49)³. Inicialmente essa seria uma noção de transferência que fornece a comunicação através do tempo e o reagrupamento de acontecimentos outrora dispersos, mas então organizados. Segundo Foucault os saberes subjugados são aqueles conteúdos históricos que foram esquecidos ou mascarados por coerências funcionais ou sistematizações formais, e que os tais foram desqualificados como saberes não conceituais, hierarquicamente inferiores, abaixo do nível de conhecimento ou da cientificidade requerida. Este é o saber das pessoas, e não, de modo algum podem ser considerados apenas como um *bom senso* ou *senso comum*, mas é sobretudo, um saber particular, local, de conhecimento diferencial, que não é unânime, mas singular e único. É desse saber que se encontram várias e diferenciadas histórias da música que podem ser evidenciadas e aproveitadas.

Em Bourdieu (1978)⁴, faz referência a diferenciação do capital simbólico e econômico, especificamente em relação à música, na sua apreensão e fruição. O termo simbólico para este autor está associado com a frequência de várias expressões como formas simbólicas, como violência simbólica, capital simbólico e poder simbólicos. Há “simbólico” porque os agentes sociais têm representações sociais do mundo, do seu mundo e da sua posição no mundo. Há um poder

² SANTOS, Boaventura de Souza (2000). A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência.

³ FOUCAULT, M. (1980). Power/Knowledge: select interviews and other writings.

⁴ BOURDIEU, P. (1978). Capital symbolique et classes sociales.

simbólico em impor significações, de produzir crenças e legitimar verdades dissimulando as relações de força que são o fundamento da força, no entanto há forças e poderes simbólicos que não podem ser omitidos. E em relação a esse poder, Vargas chamará de *doxa* ao saber que se apresenta como natural que é aceito sem ser interrogado na sua legitimidade, e sua aceitação, corresponde a uma forma de violência em relação às ideias que se estruturam após. Ele ainda diz que, se uma denominação não é eterna é possível de se transformar, e a luta pela mudança será travada no âmbito das categorias do pensamento, porque há sempre lugar para novos conhecimentos e novos sentidos das coisas do mundo. O que interessa na discussão levantada pelo autor é a relação e a interação entre três aspectos: a realidade, o conhecimento já está estabelecido e o conhecimento ainda não considerado ou esquecidos como saberes possíveis. Por isso Vargas traz à discussão a posição de Homi Bhabha (2003)⁵, no qual ressalta a questão sobre a localização da cultura, a referência do tempo presente, o “outro” musical, o lugar do folclore e a emancipação cultural para além das fronteiras demarcadas pelas hegemonias do sistema mundo. Tanto Bhabha como Santos, consideram necessários dois aspectos, primeiro, a mescla de crítica e política que proponha revelar uma prática e uma temporalidade discursiva marcadas pela negociação tradução e articulação de elementos antagônicos e contraditórios; e segundo, a ambiguidade e a hibridez entre

o colonizador e o colonizado, já que não é mais possível torná-los independentes um do outro. Bhabha afirma que nessa ambiguidade das representações entre colonizador e colonizado, encontra-se o estereótipo da estratégia discursiva colonialista, enquanto que Santos afirma que o espaço híbrido cria abertura para novas representações, deslocando o antagonismo das hegemonias que sustenta polaridades puras que o constituíram. Dessa forma coloca-se a questão entre a diferença do cultural *versus* multiculturalismo.

De acordo com os posicionamentos anteriores, António Vargas em *Música e Poder*, afirma que os discursos naturalizados, unificadores da nação, do povo ou da tradição do folclore autêntico não podem ser referenciados como únicos e sem relutância. Esse é um processo crítico no qual tem que haver mais consciência da construção da cultura, da invenção da tradição e, sobretudo da localização, sendo esta a razão pela qual um texto cultural ou um sistema de significado não pode ser suficiente em si próprio, antes é necessário lidar e interferir no novo cultural, esse é um ato de enunciação cultural. Considerando esse “novo cultural”, Vargas conduz o tema para a produção da música contemporânea como “um lugar ou espaço de enunciação, dotado de uma força centrífuga que assume a função de metrópole enunciativa dessa prática musical” (2011, p. 86). Esse lugar ou espaço são determinantes para a criatividade e a inclusão de outras histórias da música.

⁵ BHABHA, H. (1994). O local da cultura.

A busca de uma nova música passa pelo pós-colonialismo que trabalha para identificar a imposição do Ocidente hegemônico ao resto do mundo. Seu objetivo é emancipatório de dar voz aos subalternos, para recusar os estereótipos construídos e as identificações essencialistas, e dessa maneira, ser capaz de identificar os espaços-entre como espaços de diferença enunciativa e performática. Segundo Vargas, esse é um caminho inevitável a fim de produzir a nova música contemporânea, não apenas com inovação, mas, sobretudo com ousadia e confiança naquilo que não foi dito e esteve ausente no cenário musical.

Vargas vai buscar na Sociologia das Ausências, (SANTOS: 2001), sua proposta inovadora pelo fato de migrar os interesses de domínio científico e cultural do centro para a periferia, do Norte para o Sul, e transportar para o interior dos processos de evolução e de constituição/construção da modernidade europeia, o questionamento que as teorias pós-coloniais têm produzido em relação aos espaços não europeus coloniais, sem desperdiçar experiências, mas sustentá-las e reescrevê-las na história a partir de uma hermenêutica diatópica e da Sociologia das Ausências.