

Libertar o Ar

ENTREVISTA A MIGUEL AZGUIME

Miguel Azguime é um dos mais destacados compositores da actualidade. Tudo começa em 1985, ao formar com a Paula Azguime o *Miso Ensemble*. Pouco depois fundam a *Miso Music Portugal*.

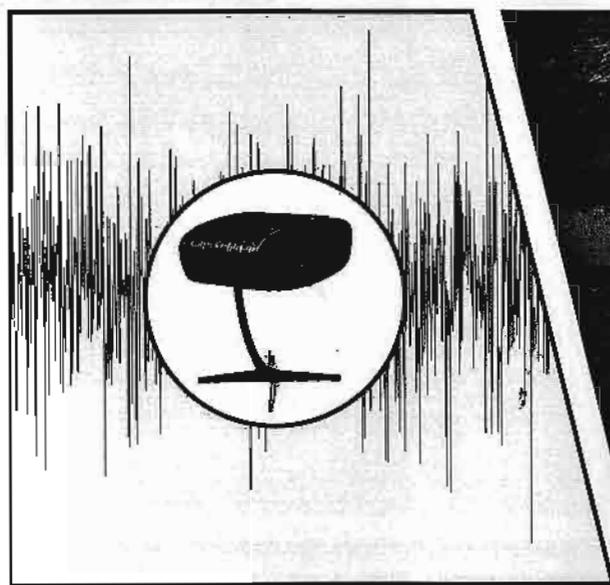
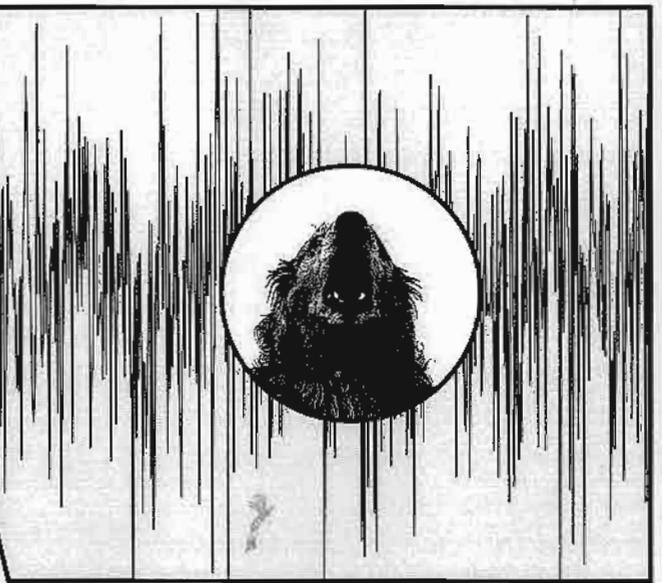
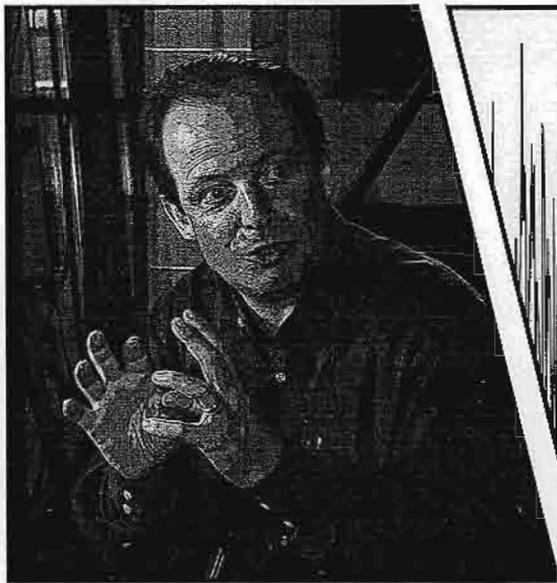
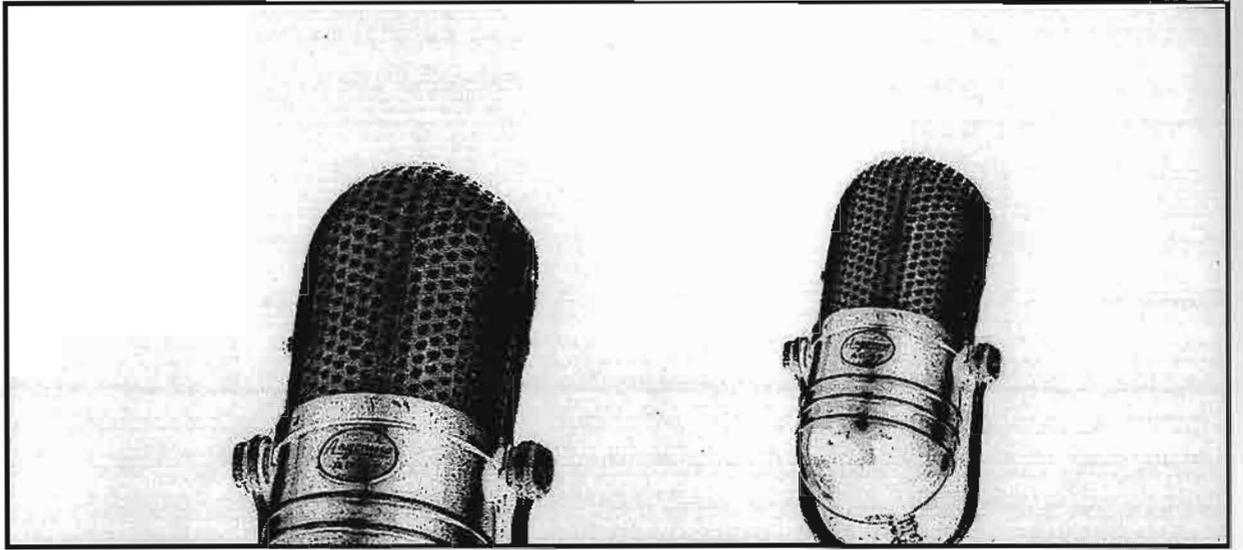
A partir daí a actividade deste duo não mais deixou de ramificar-se. Criam em 1988 a *Miso Recordes*, em 1990 o *Miso Studio* e em 1992 o *Festival Música Viva*, que tem sido desde então o evento mais importante para o fomento, promoção e divulgação da criação musical contemporânea em Portugal. No princípio desta década criam o *Centro de Informação e de Partituras*, um arquivo electrónico, onde podemos facilmente aceder ao património da música portuguesa do século XX e do século XIX. Para lá deste autêntico «serviço público», em que prepondera o trabalho da Paula Azguime, Miguel Azguime é compositor, instrumentista, performer e poeta, mas estas facetas em vez de divergirem convergem no seu trabalho composicional. Ao longo deste último quarto de século construiu uma obra notável cuja peça maior é o *Itinerário do Sal*.

— Entrevista por João Urbano e Jorge Leandro Rosa

— Ilustração por Granjam sobre fotos de Ana Teresa Real

JOÃO URBANO: Podias falar do teu percurso? Como começaste a compor, assim como o início do teu interesse tanto pela informática musical e pela electroacústica?

MIGUEL AZGUIME: O meu percurso é bastante eclético. À partida tenho um percurso normal, filho de família burguesa, fui pequenininho para a escola de música, concretamente fui primeiro para a escola de música da Fundação Calouste Gulbenkian, depois frequentei a Academia dos Amadores de Música e mais tarde o Conservatório Nacional. Comecei a tocar flauta, depois toquei piano e de repente aos 14, 15 anos parei aquilo tudo, fazia música Barroca, e disse, *Não é nada disto que eu quero*. Comprei uma bateria. Os meus pais não foram coniventes, por isso tive de arranjar uns amigos cúmplices que me emprestaram umas massas para comprar a bateria e um dia apresentei-me em casa com a bateria, num primeiro andar da Av. Frei Miguel Contreiras, em Lisboa. No prédio foi um caos. Parei com tudo aquilo que então estava a fazer, mas durou pouco. Aquela coisa do monótono ritmo binário *pum pá pum pá pum*, a tocar com os amigos da rua, para mim rapidamente se tornou muito pouco interessante. Daí passei para o Jazz, depois percussão «clássica» no Conservatório de Lisboa, que prossegui no Conservatório de Rueil-Malmaison [Paris] com Gaston Sylvestre. Não obstante alguns percalços eu tive uma formação musical mais ou menos tradicional, *standard*, mas no fundo toda ela vocacionada para ser um instrumentista: inicialmente um flautista e mais tarde um percussionista. Há então um momento muito importante na minha vida, que ocorre em 1982. Houve um



flautista muito importante francês que foi professor da Paula (Azguime) e que, para além de ser um flautista extraordinário, desenvolveu consideravelmente as chamadas novas técnicas instrumentais na flauta, e escreveu aquele que continua a ser hoje, muitos anos depois, o tratado principal das técnicas da flauta, com o título *Flutes Au Présent*. A pessoa em questão é o Pierre-Yves Artaud, que desenvolveu também um repertório específico para a nova flauta com a cumplicidade de muitíssimos compositores. Foi um instrumentista que teve um papel muito grande enquanto pedagogo e que estava completamente no centro do meio musical e da criação em França em finais dos anos setenta, princípio dos anos oitenta. Conhecemo-lo, eu e a Paula, na altura em que veio dar cursos à Fundação Calouste Gulbenkian. Ele tinha uma relação estreita com o Emmanuel Nunes, aliás tocava música do Emmanuel Nunes que ninguém em Portugal ousava tocar, sobretudo pela complexidade e dificuldade técnica dessa mesma música. Ele foi para connosco de uma extrema generosidade e entre outras coisas disse-nos que nós devíamos ir aos cursos de música nova em Darmstadt, cursos esses que tinham sido no princípio dos anos sessenta os cursos emblemáticos onde os chamados então *Enfants Terribles* da nova música do pós-guerra tinham feito escola e, de alguma maneira, estabelecido uma espécie de ditadura estética do que veio a ser designado por serialismo integral. Enfim, o principal mentor disso tudo foi o Stockausen, mas acompanhado pelo Pierre Boulez, Luigi Nono, Luciano Berio e uma série de outros compositores. Isto para dizer que ele nos disse para irmos a Darmstadt porque Darmstadt era uma coisa extraordinária. Então eu fui com a Paula a Darmstadt. Eu na condição de percussionista e a Paula como flautista. Aí entrei em contacto com uma música que era para mim totalmente desconhecida, que era a nova música. Já não era tão nova quanto isso, já tinha vinte anos ou mais, mas para mim, a viver num Portugal fechado, era

completamente nova. É preciso ver que te estou a falar do princípio dos anos oitenta. Eu nasci em 1960. Faço parte da primeira geração que a seguir ao 25 de Abril saiu para ir estudar no estrangeiro, sem sermos exilados políticos ou algo do género. Estive a estudar na Alemanha, depois em França, aliás tudo por influência do Pierre-Yves Artaud. Quando fui a Darmstadt aquilo que me interessou mais não foi a percussão mas foi, digamos, o flash da composição, a criação musical. É esta música que me interessa. Em Portugal tinha uma formação clássica. Eu conhecia tudo até ao século XX, mas já Schonberg eu conhecia mal e depois disso então... Edgar Varèse, Stockhausen, eu nem sabia bem quem eram e por aí fora. Todas as figuras que fizeram evoluir a linguagem musical do séc. XX eram para mim ilustres desconhecidos. Foi absolutamente vital a ida a Darmstadt. Entrei em contacto com imensa gente, apercebi-me de uma nova realidade e fiquei com o fascínio por aquela música. Vim de Darmstadt transformado e nunca mais voltei a ser o mesmo. 1984 foi de facto um ano decisivo. Por intermédio do Pierre-Yves e de outros conseguimos estar lá sem pagar, com uma bolsa, porque nós não tínhamos dinheiro. Quando voltamos mudámos tudo. Em 85 fundámos o Miso Ensemble. Eu entretanto tinha entrado como percussionista suplementar na orquestra do São Carlos e deixei-a. Orquestra nunca mais. Isso ia contra tudo o que eu imaginava que um artista-músico poderia alguma vez fazer e a partir daí decidi dedicar-me não só à música de câmara como também à composição. Só que enquanto compositor eu considero-me um auto-didacta porque nunca fiz propriamente um curso de composição. Tive sim a oportunidade de contactar com uma série de compositores e depois fiz seminários com o Brian Ferneyhough, com o Tristan Murail, com o Gérard Grisey, com o Emmanuel Nunes, etc. Aliás, conheci o Emmanuel Nunes na Alemanha. Já o conhecia mas não pessoalmente. Desde 80, 81 que eu ia aos *Encontros de Música Contemporânea* da Fundação Calouste Gulbenkian, que na verdade

formaram uma geração. Sobretudo a minha geração. Tratava-se também de uma nova Era para Portugal, de democratização dos meios, de acesso muito maior às coisas e de facto a Gulbenkian, como em muitas outras áreas, desempenhou um papel importante. Toda a gente convergia para ali porque era um lugar único. Não existia o que existe hoje com não sei quantos espectáculos por dia numa cidade como Lisboa, que pouco a pouco se tornou uma cidade cosmopolita.

Mas na altura não era, de todo. Nesse contacto com a música nova começou para mim um novo percurso. Fundámos o *Miso Ensemble*, a Paula e eu, em 1985, que tinha características muito próprias, no sentido de uma grande experimentação, com uma parte composicional e de improvisação. Mas também interpretávamos obras de compositores, dentro do pequeno repertório que existia para flauta e percussão. Rapidamente o lado da composição, a dimensão do inventor, digamos assim, teve precedência e pouco a pouco foi-se sobrepondo a tudo. Claro que a composição do ponto de vista de ganhar a vida era totalmente insustentável, ainda hoje o é por si só, embora em proporções

diferentes. Fazer concertos, vender concertos como intérpretes ou como improvisadores, ou mesmo como intérpretes de nós próprios, era o nosso ganha-pão. Esse foi o caminho do *Miso Ensemble*, que ainda perdura. Para acabar de responder à questão que me puseste, a electroacústica e a informática musical para mim também surgiram nessa altura. Flauta e percussão são dois instrumentos de dinâmicas incompatíveis, e a amplificação foi necessária desde o início do *Miso Ensemble*, a dimensão electroacústica fazia parte da nossa prática diária, juntamente com efeitos que essa

mesma amplificação potenciava. O *Miso Ensemble* desde o início foi electroacústico e um pouco mais tarde passou a ser informático/digital. Em 1984 no IRCAM [Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique] estava-se a trabalhar para aquela que é uma das obras emblemáticas, ainda hoje, da informática musical e da electrónica em tempo real, que é o *Répons* do Pierre Boulez.

O Boulez fundou o IRCAM nos finais dos anos setenta. Durante muito tempo manteve-se à frente do IRCAM e evidentemente usou o IRCAM para as suas próprias experiências. O Boulez tinha sido uma figura extremamente crítica relativamente ao Pierre Schaeffer, o inventor da música concreta, e no que se veio a tornar depois o *Groupe de Recherches Musicales*, o GRM, da Rádio France. O Boulez considerava que os sons, que ele chamava de anedóticos, tipo o ladrar de um cão, uma porta que bate, um prato que se parte, uma cadeira que range, um carro que passa, utilizados com frequência na música concreta não tinham a possibilidade de se integrar coerentemente num discurso musical. No fundo tratava-se da problemática semiótica dentro de



Pierre Schaeffer



Pierre Boulez

signos significantes e estruturantes para uma linguagem. O serialismo que Boulez representava, e por oposição a Schaeffer, baseava-se sobretudo não na qualidade dos sons mas na sua quantificação. Este tipo de pensamento estruturalista domina o estúdio que vai aparecer em confronto com o estúdio da música concreta, ou seja em 1952, surge o estúdio da WDR em Colónia, liderado então por Stockhausen e onde se usavam osciladores com uma lógica quantitativa idêntica à escrita instrumental. Julgo aliás que na altura não foram atingidas as imensas implicações das propostas da

música concreta que continuo a considerar a maior revolução na música do séc. XX. Houve várias, mas essa é certamente a maior, e a maior pelas consequências que teve e continua a ter ainda hoje. Voltando ao que estava a dizer, Pierre Boulez posicionou-se nessa altura como opositor da música concreta, pois misturar o latido de um cão com o ruído de uma porta não fazia sentido para ele, não era quantificável, e logo estávamos noutra universidade musical. O Boulez foi muito crítico em relação a isso. E chamou a si a necessidade de uma escrita para a música electroacústica ou para a música electrónica, tal como havia a escrita instrumental. Ele preconizava que, se existia uma escrita para os instrumentos, também para a electrónica podia existir uma escrita assente em parâmetros como transposições—o chamado *pitch shift* ou os *delays*—para criar cânones e contraponto, mas sempre remetendo para a terminologia musical. O *Répons* é pois uma das primeiras grandes obras que vêm de alguma maneira validar aquilo que o Boulez vinha defendendo desde há muitos anos sobre uma nova escrita para a música electrónica. Isto foi um parêntesis um bocado longo. Estamos então em 1984, e eu começo a ter contacto com o IRCAM por um lado e com o GRM por outro e foi, para quem vinha detrás do sol posto, um fascínio extraordinário e um esforço muito grande para efectivamente tentar aceder a meios que só ali existiam. Aliás, a música electroacústica em Portugal praticamente não se desenvolveu. Houve alguns pioneiros que tiveram a oportunidade de ir ao estrangeiro e fizeram uma obra aqui e uma obra ali, com umas residências normalmente de curta duração em vários estúdios, mas em Portugal nunca se desenvolveu verdadeiramente. A música concreta, por exemplo, desenvolveu-se ligada às rádios e a uma problemática epistemológica ligada à comunicação. O próprio Schaeffer não se considerava um músico mas sim um pensador da comunicação, nomeadamente a comunicação através da rádio e através dos sons. Por música concreta ele entendia dois conceitos

principais: concreta porque são sons concretos, e na verdade todos os sons são concretos, excepto os que são feitos por sintetizadores ou por osciladores e que provêm do cálculo matemático, mas ao mesmo tempo tratava-se de música feita concretamente, e isso foi historicamente muito mal entendido. Ou seja, uma música na qual eu opero uma transformação no material sonoro e imediatamente obtenho um feedback, que é o que hoje em dia toda a gente pode fazer com um computador mas que na altura não existia. Portanto, o facto de gravar os sons para uma fita e depois poder ouvi-los e transformá-los, modificando esses sons, por exemplo, atrasando a velocidade de um gravador de fita magnética ou porque se punham lá uns paus e aquilo fazia *nhã, nhã, nhã, nhã, nhã* ... Todo este tipo de manipulações que se foram desenvolvendo nos estúdios eram operações que permitiam de forma imediata ter um feedback auditivo, por oposição a uma música escrita. No sentido tradicional e milenar, a música escrita, representada por uma partitura é que é uma verdadeira música virtual porque está na cabeça dos compositores e é representada num sistema de notação bastante incompleto diga-se, mas enfim, ter conseguido esse sistema de notação já foi um feito extraordinário do ponto de vista civilizacional e conceptual. Mas para todos os efeitos é uma música que se encontra num estado virtual e que está sujeita à interpretação, já que não se consegue notar a cor do som, a qualidade do som. Podes pôr lá que é clarinete, violino, mas há mil maneiras de tocar clarinete ou violino e isso não se consegue notar. Podes para cada nota tentar escrever três páginas a descrever o que queres exactamente, o que é evidentemente impraticável. Há aqui uma espécie de contradição, na medida em que uma escrita que é virtual remete, no fundo, para uma tradição oral. Isso é inevitável. A música está intimamente ligada, por mais escrita e conceptual que seja, à necessidade de uma transmissão oral, sem a qual uma série de elos da cadeia se perderiam. Mas voltando atrás, eu tive portanto desde

1984 um fascínio enorme pela música electroacústica em geral, seja aquela que provinha da tradição da música concreta, seja a que se estava a desenvolver no IRCAM ligada à informática musical. Mas ao mesmo tempo sabia que não podia chegar lá por falta de dinheiro e tecnologia disponível. Só que ficou cá dentro aquela coisa e sempre achei que um dia lá chegaria. Para todos os efeitos, mal fundámos o *Miso Ensemble* a Paula e eu sempre fizemos coisas com amplificação, porque justamente estávamos à procura de um outro tipo de som, de um outro timbre, de um outro tipo de organização sonora, que passava por uma espécie de extensão dos instrumentos. E a amplificação já é uma extensão dos instrumentos e mesmo da composição. O que nós, a Paula e eu, consideramos o nosso Opus I, que é *As Quatro Estações*, uma peça de 1986, no fundo são quatro propostas muito diferentes e estão intimamente ligadas a uma escuta interior e exterior muito analítica do fenómeno sonoro e que não existe sem o microfone. É música feita para microfone. Aliás, porque o meu background, não obstante a minha formação ser a chamada música clássica, era também Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Grateful Dead, Beatles, Rolling Stones, aquilo que ouvia quando tinha onze, doze, treze anos e depois a seguir veio o rock sinfónico dos anos setenta que me marcou imenso, com grupos que ainda hoje oiço e nos quais reconheço qualidades extraordinárias, e independentemente do marketing, há razões estéticas profundas que acho que justificam a permanência de coisas que à partida estavam votadas ao esquecimento. Por exemplo os primeiros álbuns, até ao *Lamb Lays Down on Broadway*, dos Génesis. Este é um disco do ponto de vista composicional absolutamente excepcional. Tens outras bandas. Os Van der Graaf Generator têm alguns discos, da sua primeira fase, brilhantes. Depois meteram-se nas canções e a fazer coisas mais imediatas. Os King Crimson, etc. No fundamental era música instrumental, que na altura não se ouvia na rádio. Isto para dizer que nessa relação com a amplificação tornou-se óbvio,

para a Paula e para mim, que aquele era um caminho a explorar. E isso é algo que ainda hoje eu prossigo. Aquilo que eu detectei como interesse principal, que depois se desenvolveu de várias maneiras e se ramificou, é exactamente o que me preocupa hoje ainda e que no fundo consiste em integrar na composição a dimensão tímbrica enquanto dimensão composicional. Ou seja, não me prender apenas às operações abstractas mas ter em conta o som não só pelas características próprias do fenómeno físico, acústico, mas também pelas propriedades do fenómeno perceptivo, psico-acústico. Interessa-me como é que as pessoas ouvem. Não para fazer uma música que vai ao encontro do gosto delas—isso é uma preocupação que não se me coloca sequer—, mas para perceber como é que nós apreendemos a música, e há uma série de paradigmas muito curiosos que fazem com que as coisas sejam diferentes.

JORGE LEANDRO ROSA: *Da tua parte existe uma desfiliação em relação há tradição erudita?*

MA: Eu não acho que seja uma desfiliação. O problema da filiação só tem duas saídas, ou o epigonismo ou tentar seguir em frente, o que não corresponde forçosamente a quebrar com o que está antes. E eu não consigo imaginar outra postura para o artista, seja ele qual for. Eu considero a arte como uma forma de pensamento com características próprias, equiparável à ciência ou à filosofia. Para mim a arte de hoje é também uma espécie de jornal quotidiano. Eu vou a uma exposição, leio um livro, vou ao cinema ou ao teatro, oiço uma música, como uma espécie de jornal. Interessa-me o que se faz hoje, fundamentalmente. É o meu jornal, para pensar o meu tempo. Nessa medida, o novo, que não é fazer o novo pelo novo, é uma inevitabilidade, no sentido de encontrar respostas novas para aquilo que está diante de nós. Não é possível, do meu ponto de vista, fazer de outra maneira. Fazer de outra maneira é copiar o que já foi feito e por definição a cópia é sempre pior que

o original. Isto para dizer que a um determinado momento tornou-se para mim claro que aquele era o caminho, refiro-me à música electroacústica, à combinação dos instrumentos da orquestra com os meios electrónicos, mesmo não tendo na altura os meios tecnológicos para a fazer. Para isso foi necessário esperar uns anos, esperar tanto pela democratização dos meios tecnológicos como pela capacidade técnica e financeira para o poder fazer.

JU: *Vivendo tu no meio de instrumentos e máquinas, o acto de compor estará de algum modo mais próximo de um trabalho laboratorial? Como se com esses meios pudesses manipular o código genético do som, num processo de desconstrução da música, quebrando todas as barreiras da composição, inventando novos sons, ou como costumas dizer, aprofundar a matéria do som?*

MA: Eu acho que o que faço e como faço está realmente próximo de um trabalho laboratorial, não apenas por me encontrar no meio das máquinas mas por viver no tempo em que vivo e o que esse tempo em termos de conhecimento me proporciona. Ou seja, não é a relação com a tecnologia por si só que me interessa mas sim a compreensão que posso ter, que de alguma maneira herdei dos outros mas que também me é própria, do fenómeno sonoro. Os compositores sempre tiveram uma intuição extraordinária relativamente à chamada série dos harmónicos. O exemplo mais fácil para explicar isto é tomarmos a analogia da luz, isto é, uma pessoa olha para a luz branca e julga que é simplesmente branca. Não imagina que ela tem uma série de componentes espectrais, o espectro da luz, e que passando a luz por um prisma, este revele as cores do «arco-íris», numa gradação entre várias cores. Na música é um bocado a mesma coisa. Toco um Dó no piano, um Dó no clarinete, um Dó no violino, e é sempre o mesmo Dó, mas aquilo que me faz distinguir um violino de um clarinete e de um piano é o timbre e os componentes espectrais que o distinguem. São esses componentes e a quantidade relativa de cada

um deles que faz com que eu distinga cada um dos instrumentos. É como se eu tivesse uma cor diferente. Embora seja uma analogia que em certos casos não é muito apropriada, neste contexto e para simplificar faz sentido associar o timbre à cor. O timbre do instrumento é uma espécie de cor do som. Isto que era um conhecimento empírico da parte dos músicos desde há milénios, no séc. XX e concretamente no pós-guerra, a partir dos anos 50, 60, nomeadamente com o desenvolvimento das máquinas de análise, os computadores e instrumentos como o sonograma, tornou-se possível analisar o som e conhecer os seus componentes em ínfimo detalhe: a frequência e a intensidade de cada um desses componentes e também o seu perfil dinâmico, etc. E esse conhecimento analítico é simultâneo à vontade e à capacidade de sintetizar electronicamente novos sons. Podemos hoje não só reproduzir os sons da natureza de forma sintética como eventualmente criar sons que não existem na natureza. Este sim é que é o contexto de «laboratório». Eu estou num contexto tecnológico que me permite fazer uma análise fina e que ao mesmo tempo permite resintetizar a partir dessa análise os sons que já conheço ou sons que ainda não conheço. A partir daí, de forma especulativa e associativa, posso criar caminhos e linguagens entre esses vários sons, transformando-os, reproduzindo-os, da forma que eu quiser. As premissas em que assenta a minha vontade e necessidade de compor são as mesmas hoje daquelas que eu tinha aos vinte e poucos anos. São o fascínio de ter um objecto sonoro determinado, que posso analisar, retirar daí regras abstractas e uma vez que tenho essas regras eu posso especular e entrar no domínio da escrita, que passa a ser ao mesmo tempo o domínio da síntese. Ou seja, aquilo que para o Boulez eram coisas separadas, aquilo que ele considerava o lado anedótico da música concreta, que eram sons que se reconheciam e portanto tinham uma relação de causa a efeito que impossibilitava segundo ele a abstracção, passa a ser possível hoje porque na verdade eu posso analisar

o som do latido do cão e transformá-lo, como um *morfin* de uma imagem, num som de um trombone. O meu som de cão passou a ser um objecto sonoro abstracto que posso reconhecer como cão, mas não preciso de o reconhecer como cão para lhe dar legitimidade para a linguagem que eu quero desenvolver. O latido do meu cão é apenas um som tal como o som do trombone e podem conviver os dois passando de um universo para o outro. E quem diz passar do cão para o trombone, diz passar do cão para o trombone, do trombone para o mar e do mar para sons inauditos. No fundo, acedo a uma plasticidade nova que, de facto, só existe porque tenho máquinas para o fazer, mas a razão inicial não é por ter as máquinas para o fazer é por ter tido os instrumentos para o perceber e a partir do conhecimento poder especular sobre isso. Essa é a questão fundamental.

JU: *Nunca entregas às máquinas a responsabilidade da composição, numa espécie de jogo autopoiético?*

MA: Claro que a questão da autopoiésis é importante porque é uma espécie de obra que contém as regras que a fazem a si mesma, que geram a própria obra, o que não é novo, já tem séculos ou milénios, mas não deixa de ser fascinante. E eventualmente estamos hoje mais próximos dessa possibilidade, que de certa maneira é hiper-estruturalista. E eu nem me considero no sentido restrito e do ponto de vista filosófico dentro dessa corrente. De qualquer maneira, os dispositivos informáticos permitem esse tipo de aproximação mas ao mesmo tempo permitem uma grande liberdade pela abstracção que consegues impor a qualquer material. A partir daí tu estás a trabalhar noutra domínio. Há também a questão da composição algorítmica, o cálculo probabilístico, etc., mas isso ainda é outra coisa e no meu caso como sabes existe paralelamente à composição pura, abstracta, raízes artesanais diria, de instrumentista, performativas, o que ainda é outra dimensão que condiciona no meu caso a própria composição. O

lado do artista que se expõe publicamente, a mim faz-me falta, porque, como me dizem, eu sou um animal de palco. Quando chego ao palco metamorfoseio-me e preciso disso. Por mais que esteja sentado à secretária, fechado, e que só saia cá para fora de tempos a tempos, não me basta entregar uma partitura para que a toquem e ficar sentado a ouvir. Isso é bom, é importante, permite-me obter determinados objectos artísticos, mas há outros objectos artísticos que para mim são importantes. *O Itinerário do Sal* é um desses objectos.

JU: *Também és poeta e julgo que sempre te interessou integrar a linguagem poética na composição musical. A tua imersão na escritura chinesa tem algo a ver com isso. Como é que conseguiste articular ou mesmo fundir coisas tão diferentes como o são a composição textual e a composição musical?*

MA: São diferentes mas mesmo assim estão próximas. O que eu acho é que não se pode querer explicar, como por exemplo os estruturalistas a dada altura quiseram fazer, ou mesmo equiparar a música à linguagem textual. Encontrar entre fonemas, significados, etc., regras comuns. Mas existem algumas regras que são comuns. Para já há a questão do sonoro. De facto a linguagem é um objecto sonoro, cada fonema é um objecto sonoro que tem um significado, um sentido. Na música esse objecto sonoro não tem *a priori* nenhum significado, a única coisa que podemos fazer, o que é uma distinção fundamental, é atribuir-lhe significado pela maneira como o inserimos dentro da forma, dentro do desenvolvimento temporal de uma obra. A esse nível são diferentes. Mas é verdade que existem uma série de pontos de contacto. Esta questão da relação entre música e texto é uma coisa muito antiga mas para mim isso veio sobretudo da experiência de uma peça que escrevi utilizando a língua chinesa, com um texto clássico taoista, de 300 a.c. , e que me apercebi, sobretudo no chinês antigo, que a cada carácter, ou ideograma, corresponde um som e um conceito. *She*,

Fu, cada fonema é um conceito. Nós para um conceito precisamos de muitos fonemas. Conclusão, a partir do momento em que os pomos em música damos cabo dos textos. Isto foi mais uma conversa interior entre o meu ser compositor e o meu ser poeta. Dizer, *É pá, como é que é? Se eu vou utilizar os poemas dou cabo deles. Tu alinhas nisso ou não?...* E o poeta responde, *Tu de facto vais-me dar cabo dos poemas.* Estabeleceu-se aqui um diálogo interior entre as minhas duas entidades e acabei com a poesia como a costumava fazer a partir do momento em que de facto lhe peguei mesmo a sério como compositor. Julgo que não mais voltarei a fazer poesia como fiz até aí, mas acho que se abre uma outra forma de poesia com muito caminho para percorrer, só que ainda não tive tempo para a desenvolver. Acho que é um caminho que de facto questiona a linguagem de uma maneira muito diferente e muito própria. Ora, ao confrontar-me com a língua chinesa eu disse, *Os chineses podem fazer uma coisa que nós não podemos.* Fiz então essa reflexão sobre a relação da música com o texto, do texto com a música, que é no fundo uma má relação histórica. Não obstante a canção ser o paradigma da música enquanto fenómeno de comunicação. Vês isso na própria ópera, em toda a música popular, o rock vive disso. A música de câmara instrumental não vende. O rock instrumental também vende menos. O que vende são as canções, a presença da voz. O que eu tentei fazer, depois desta experiência com o chinês, foi tornar possível um estado de integração em que a escrita poética já é composição. O que para mim em parte já justifica e permite a maior proximidade entre a composição textual e a composição musical. Ora, nesse caso o que eu tentei fazer não é nada de novo, houve muitos antes de mim que o fizeram, o Georges Perec é um exemplo, mas há muitos outros, o próprio Saussure, em termos que têm a ver com linguística, levanta uma série de questões dessa natureza. Mas o que tentei fazer tem a ver com o estabelecimento de regras, que são regras da música, da composição, aplicadas à escrita poética. Não me passa pela

cabeça, hoje em dia, escrever um poema com uma ideia pré-concebida, tipo, eu quero dizer isto, ou com uma ideia que me vem à cabeça. Na música também nunca faço isso, para mim é um fenómeno totalmente especulativo, também cultural. Por hipótese, eu pego em duas palavras que me vieram à cabeça e pergunto-me como é que destas duas palavras vou fazer um poema, obedecendo a uma série de regras que normalmente são regras muito próximas da composição mas que poderiam também ser regras que têm a ver com própria escrita. No caso da composição é tu imaginares que faço um *acelerando*, que faço um *rallentando*, que faço uma transposição, que faço uma espécie de reiteiração de uma série de fonemas ou de uma série de vogais, não de uma forma estritamente abstracta e fonética mas reintroduzindo nessas operações sempre uma dimensão semântica. No entanto a dimensão semântica vem por arrasto. As operações sobre a própria linguagem vão conduzir a uma espécie de revelação, e é isso que é fascinante, isto é, a dimensão semântica dos poemas, dimensão que eu próprio desconheço à partida e que depois vou descobrindo. Leio, releio, analiso, *O que isto quer dizer? Ah, isto é interessante...* Na música acaba por ser muito parecido, porque no fundo consegui introduzir uma espécie de abstracção na organização do poema. Não obstante para quem não esteja atento a isso se calhar ao ler o poema não se apercebe. Só para te dar um exemplo: *A essência presente presente que o autor ausente sente sem som sem sons sempre.* Esta é nitidamente uma construção que se baseia principalmente na dimensão sonora. Todavia tem um significado que eu posso explicitar que está no contexto de uma peça determinada e que tem a ver com a *presença e ausência do autor*, que é a primeira parte do *Itinerário do Sal*. Ou quando num poema que fiz em 2007 para uma peça para coro, *ensemble* instrumental e electrónica, toda a organização da primeira estrofe se faz apenas com o som U e o som O, pouco a pouco «abrindo» a sonoridade fonética com o som E:

No oculto profuso
Ouve
Tudo o todo
Corpo ensombro
O mundo mudo
Onde o som em bruto
Ocupo
Olho e deixo o profundo
Indo longe lento e longo
Recomeço por ir e regresso
Encontro o sono e prendo o sonho
Sempre por entre vertentes
E volto para libertar o Ar

e no final desta estrofe, o som A em A(r) finalmente é introduzido, libertado! E depois na estrofe seguinte o som A passa a dominar a construção fonética e semântica. O que me interessa também é o processo. Quando pego nisto e o ponho em música, tenho de facto uma espécie de relação privilegiada com esse texto, não só porque estou a enunciar o texto mas porque estou também a revelar através da música o próprio processo de composição desse texto, que por sua vez influencia a composição musical. Esta para mim é uma área que ainda está nos primórdios do que pode vir a ser, não obstante estar a trabalhar nela há mais de dez anos.

JLR: *Por aquilo que dizes parece haver aí um exercício de reinterpretação do que é o sujeito artístico. Falámos aqui de pelo menos três sujeitos. O instrumentista, o compositor e o poeta. E essa intersecção é ela própria uma abertura para novos pontos de vista hermenêuticos ou é uma pura performance?*

MA: Não, eu acho que é um ponto de intersecção que obviamente me é muito espontâneo e muito natural, é quase auto-biográfico. Até nova ordem considero que aquilo que eventualmente eu possa produzir de mais original é justamente na intersecção dessas personagens. Porque não é comum. Aconteceu assim. Não é um programa. Funciono de uma forma bastante emocional e

intuitiva, embora faça uma reflexão, uma análise, uma leitura constante de mim próprio. Certamente que isso influencia depois o próprio devir das coisas. Aliás, na minha maneira de trabalhar nunca existe um programa *a priori*, salvo se tiver uma encomenda específica a pedir-me para eu fazer isto com aquilo. Eu posso aceitar ou não aceitar. Se aceitar eu aí tenho um enquadramento, um *framework*. O que é de qualquer maneira saudável. Eu também faço isso para mim próprio uma vez ultrapassada a fase inicial do processo composicional ou criativo. Faço isso porque é dentro de limites que, do meu ponto de vista, se consegue desenvolver a imaginação e ter alguma coerência em termos de linguagem que a obra em si constitui. Eu gosto particularmente de partir para uma obra perante uma espécie de vazio, sem ter ideia nenhuma do que vou fazer. Eu tenho uma peça para compor para o *Ensemble tal*, porque me pediram, e eu à partida não tenho ideia nenhuma. Os momentos de particular felicidade e de quase êxtase, tenho-os diante da página vazia, onde não há angústia, não há objectivos, não há resultados a atingir, não há nada. É uma espécie de momento de estado de graça. Dura pouco, porque rapidamente começa a pressão do *isto vai ter de se fazer*. Mas o obrigar-me a esse vazio é fundamental. E nesse vazio eu vou anotando coisas aparentemente desconexas e dispare. Tomo nota de umas coisas e de outras e depois estou ali naquele limbo e ao fim de uns dias pego nisto e naquilo, e ao juntá-los como que começa a emergir algo de interessante. O processo de composição começa quase sempre do zero. Minto, pois na verdade no processo seguinte de realização eu reencontro uma série de gestos que me são próprios, mas isso é no processo de realização. Voltamos ao que tu me perguntavas há bocado, a propósito de tecnologia e do trabalho laboratorial que eu acabei por não responder concretamente. A isso eu respondo com um rotundo sim, na medida em que para mim a criação é um universo fechado, eu não quero com a poesia ou com a composição representar o fenómeno A ou

B. Coisas fora da música ou fora da poesia não me dizem respeito. Não que elas não me interessem, mas para a própria criação não me interessam. Interessa-me sim estar nesse universo quase virgem e abstracto e a partir daí fazer aparecer alguma coisa. É um pouco como aqueles livros de criança que não tinham nada e quando passávamos um lápis por cima de uma página branca começava a aparecer uma imagem. Só que aqui a imagem não está pré-definida. É muito isso, ou seja, partir para algo que se desenvolve como um processo laboratorial que é verdadeira investigação. A virtuosidade temporal do processo criativo remete para o período de tempo que eu me concedo para investigar e para o período de tempo para a realização, pelas circunstâncias temporais em que inevitavelmente qualquer criação está ligada, dado que ela não se faz para o vazio. Eu componho não porque me encomendaram mas com o objectivo de que vou produzi-la e apresentá-la e logo há uma estratégia, digamos, de comunicação e de vida, na medida em que se desenvolve no tempo. Produzir, apresentar a obra, para mim, está sempre presente como estratégia. O processo de investigação em que eu ando ali a especular e durante o qual descubro eventualmente umas quantas coisas novas, é muito importante. Senão começaria rapidamente a repetir-me, o que acontece a muitos artistas que chegando a uma certa idade começam a refazer-se a si próprios, muitas vezes pela pressão do sucesso. Muito sucesso requer maior imediatez e maior rapidez produtiva. Maior rapidez e capacidade produtiva significa mais resultados em termos de quantidade e menos investigação. Para mim esse trabalho laboratorial ou processo de trabalho é válido hoje em dia tanto para fazer um poema como para fazer uma peça musical, seja ela qual for. Seja uma peça electroacústica, seja um *so*lo, seja uma peça para orquestra. Não há hoje em dia no meu trabalho grandes distinções relativamente aos meios que utilizo, porque consigo, conforme expliquei anteriormente, reduzi-los à sua insignificância ou melhor, à sua existência primordial, de

forma a depois os poder relacionar. Se eles à partida têm hierarquias muito definidas essa relação está feita, está imposta pela natureza dos objectos. A necessidade de abstracção tem a ver com essa tentativa de ser o mais livre possível num processo e, no fundo, é uma espécie de prazer e de necessidade do próprio acto criativo. Penso que não sou capaz de falar de nada que não seja sobre a própria criação. Não há nenhum conceito, nenhuma ideia que para mim seja melhor do que falar da própria criação. Depois a própria criação, ela sim, será reveladora de um pensamento e de uma série de aspectos paralelos que dizem respeito a todos nós. Se calhar é uma forma de loucura mas será provavelmente a essência do ser humano.

JU: *Os teus concertos costumam ter uma forte componente performativa. Diria que o momento mais alto a que assisti foi quando o gesto de escrever se converte num gesto produtor de sons, em música. Que ligações estabeleces com os demais campos artísticos, e se essas passagens são importantes?*

MA: São. Para mim as relações com os vários campos artísticos são importantes. Para já, como eu referi, a dimensão performativa é algo vital. Eu gosto de fazer teatro e gosto de comunicar num frente a frente. É assim. Isso é algo que está ligado a mim próprio e ao meu corpo. No fundo tem a ver com uma necessidade e com uma vontade de comunicar com o meu próprio corpo. A dimensão performativa está directamente ligada a isso. Tem também um lado algo exibicionista. Depois no que respeita a misturar campos artísticos, misturar só por misturar não me interessa mas reconheço cruzamentos potenciais, contra os quais não consigo resistir. A necessidade imperativa de compor tanto me leva a compor um poema como uma música. Chançamos-lhe pois compor. Compor um acto, compor qualquer coisa, organizá-la no tempo e no espaço. Acho também que nesta convergência do poeta/compositor/instrumentista, há através da própria tecnologia uma diluição das fronteiras

entre as artes. De antemão eu não sinto necessidade em designar uma suposta nova arte do transdisciplinar. Esta designação é aliás quanto a mim mais ou menos absurda, nomeadamente porque na música uma coisa como a ópera, o teatro musical ou o próprio teatro são por definição transdisciplinares. Esta designação revela uma incapacidade em compreender os fenómenos artísticos existentes e os seus pontos de cruzamento, que sempre existiram. Existiram foi de maneira diferente daquela que existe hoje em dia. O que sei é que a extrapolação daquilo que eu faço, das regras conforme expliquei da poesia para a composição ou vice-versa, são regras que eu posso extrapolar para outras dimensões. Para a dimensão teatral, espacial, performativa, visual, cinematográfica. Não que eu tenha um conhecimento aprofundado destas outras áreas artísticas, e nem sequer o pretendo. Evidentemente posso sempre trabalhar com artistas especializados nessas áreas que dêem o seu contributo. Mas não falando dessas possíveis colaborações, que isso é outra coisa, constato também que essa diluição de fronteiras existe, nomeadamente hoje, por causa dos meios tecnológicos, porque o computador já é isso. Se comparares um computador com um livro por exemplo, o livro é uma forma de representação muito específica do pensamento, é um formato bem definido enquanto objecto artístico que tem que se desenvolver dentro de um contexto sociocultural e de comunicação do que se vai fazer num determinado tempo histórico, e isso obriga a um quadro determinado, e ou se entra no quadro e se dá bem com esse espartilho ou nunca se será um grande escritor, no caso do exemplo «livro». Ser um grande escritor, ou um grande pintor, ou compositor, etc., por um lado é extraordinário, mas por outro lado é uma limitação, é ser uma pessoa que se adaptou bem àquela limitação e enquadramento. O computador levanta um novo paradigma, que não sei se é mais humano ou menos, eu penso que é mais humano porque estará mais próximo do funcionamento do próprio cérebro, e no qual se está face a uma representação em que não se

pensa como se se estivesse a escrever numa folha de papel. Com o computador nós pensamos com a escrita, com imagens, sons, etc., tudo em simultâneo. Nessa medida talvez o computador seja um novo instrumento de expressão que por definição, pela sua própria natureza, permite diluir essas fronteiras entre áreas. A própria existência do computador implica a diluição das fronteiras, já que parte de um sistema binário, zeros e uns, que tanto representa imagens, como representa o som ou palavras. De algum modo este interesse pela electroacústica está intimamente ligado ao momento em que se vive do ponto de vista tecnológico, em que o computador é certamente o paradigma e o emblema. E de facto faz tábua rasa de todas as distinções através de zeros e uns. Potencialmente tudo é a mesma coisa e vamos construir a partir daí.

JLR: *Parece-me reconhecer elementos do teu trabalho que se filiam eventualmente em John Cage. É assim?*

MA: Bem. O Cage é uma figura única. Pela sua postura, pelos processos que introduziu, até pela ousadia de um pensamento muito livre relativamente ao que são clichés de pensamento de poder, no fundo é isto que está sempre subjacente. John Cage teve uma influência extraordinária em áreas que à partida não eram sequer a área dele. Praticamente em todas as áreas. Cage é talvez até menos referido na música que na *performance art*, nas artes visuais, etc. O papel de Cage na música tem menos a ver com os resultados do que com a sua atitude, que foi de uma enorme importância, nomeadamente uma dimensão que tem a ver com o aleatório e com as *chance operations* e que hoje em dia constitui, no domínio da composição musical, uma fatia apreciável da composição, em que o que importa mais é o algoritmo e os resultados desse algoritmo, embora obviamente depois transformado. Cage foi de tal forma radical que tentou eliminar por completo qualquer presença de ego, qualquer decisão dele no resultado do processo criativo. Os compositores que hoje em dia usam algoritmos compositivos,

usam-nos como uma espécie de auxiliares ou de técnicas para a composição, exactamente como o Bach utilizava determinadas técnicas de fuga, contraponto, etc., e que aliás se continuam a utilizar acrescidas de uma quantidade de outras que têm vindo a ser desenvolvidas, constituindo um corpus de técnicas *standard*, que mais ou menos toda a gente conhece. Há portanto aqui uma série de técnicas e os compositores que utilizam os algoritmos para a composição muitas vezes utilizam-nos como ajudas mas depois intervêm activamente nos processos decisórios, que é o que distingue de facto uma obra de arte. Cage tentou pôr isso completamente de lado. Colocava a problemática, colocava o problema mas não respondia à questão colocada com um resultado acabado e egocêntrico. Visto assim, a obra de arte consistiria em colocar uma questão e

dar uma resposta. No caso do Cage ele fez as perguntas mas não deu as respostas. Ele fez algumas perguntas a que deu resposta, nomeadamente «som e silêncio» e disse que o silêncio não é silêncio mas é a continuação da música, e disse, numa célebre entrevista no apartamento dele em Manhattan, algo mais ou menos assim, *Querem que eu vá a um concerto? Eu não vou.. Eu abro a janela e oiço o barulho da cidade. Querem melhor concerto do que este? Tenho também os meus gatos e*

isto chega-me. Agora, ir a um concerto, que disparate, isso é um absurdo. Porque esta música que «está» é que é a verdadeira música. Cage era suficientemente iconoclasta e tinha uma postura de tal maneira radical que dizia isto convictamente e até o praticava. Há uma série de perguntas para as quais tentou dar uma resposta, nomeadamente pelos livros. Mas do ponto de vista musical, no sentido restrito de

colocar a pergunta que um objecto artístico pode colocar, Cage punha-se na posição daquele que lança todos os mecanismos para fazer a obra de arte mas depois já não intervém mais, retira-se e a obra faz-se a partir dos mecanismos e das regras definidas por ele previamente. É neste sentido que eu digo que não tenho nada a ver com o Cage.

JU: *Tu até defendes um autor forte?*

MA: Absolutamente.

JLR: *O caminho do Cage é aporético?*

MA: É. Absolutamente. Quando eu faço uma pergunta, quero dar uma resposta. E depois de ter a resposta, olho para ela e às vezes acho que é uma

boa resposta e outras vezes acho que não vale nada e que o melhor é fazer outra pergunta ou eventualmente tentar apagar aquela resposta que não dá resposta! Mas isto é uma maneira de colocar o problema. O Cage teve muito uma postura contrária à minha. E há compositores que o seguem. Poucos. A maioria deles chega ali a uma certa altura e condicionam o resultado final. Cage, de facto, nisso foi radical e único. Mas uma peça como *4 minutos e 33 segundos* para orquestra ou



John Cage

para piano (foi primeiro feita na versão para piano por David Tudor) concentra-se, é certo, na dimensão ritual mas coloca uma questão que contém em si própria a resposta todavia sem intervenção adicional do autor. Este gesto do Cage além do significado que tem no momento em que ocorreu, tem, enquanto objecto artístico, uma importância muito grande. De facto questiona uma série de coisas.

JU: *Questiona mas por outro lado «sacraliza» a arte, ou melhor, reitera o território único da arte, legitima um gesto à partida anódino, quotidiano, como arte desde que inserido num contexto artístico, como o museu, ou a sala de concertos, etc. Esse gesto não se dilui no real quotidiano.*

MA: É uma contradição, é evidente. Ele não dá resposta a um certo nível mas no fundo está a dar resposta nesse acto de sacralização. Isso é evidente. De um certo ponto de vista acho que o objecto artístico é uma coisa extremamente limitada, porque está confinado a um contexto temporal, social e estético muito delimitado. E quanto à universalidade, à eternidade da arte, não me venham com cantigas, o que conta é o aqui e agora. O objecto artístico está perfeitamente delimitado no tempo e na sua capacidade de comunicar. Não quer dizer que não possa durar séculos, só que limitado no tempo continua a estar. Não há da minha parte uma preocupação de eternidade, quero sim é, enquanto estou vivo, poder viver condignamente daquilo que considero que é o melhor que tenho para dar. Não obstante este lado aparentemente insignificante do objecto artístico, acho por outro lado que o objecto artístico sendo uma entre as muitas formas de pensamento, é uma das que tem mais poder. É uma forma cultural muito importante, como a ciência, como a filosofia, etc., sem a qual nós não existimos. É uma espécie de contradição. Por um lado não tem valor nenhum, aparentemente não vale nada, ninguém lhe liga nenhuma, mas por outro lado sem arte não há civilização, não há identidade, pelo que ela tem um papel imenso. Aliás, estou convencido que ao ser humano, uma vez que tenha as necessidades básicas, fisiológicas da vida, satisfeitas, a primeira coisa que lhe vem são as opções de ordem estética: *gosto, não gosto; quero, não quero; é bom, não é bom.* Fazemos isto permanentemente, a cada micro segundo. Por conseguinte não me venham dizer que não é importante. Acho que vivemos numa cultura que não promove certo tipo de valores e as pessoas só

sabem aquilo que lhes impingem. Vivemos sem substância numa máquina de consumo extraordinária em que praticamente ninguém pensa em nada. É muito estranho.

JU: *Mas as sociedades com a tal substância assentavam em narrativas complicadas, totalitárias ou dogmáticas, etc. O salazarismo estava cheio de substância...*

MA: A sociedade tem imensa substância e evoluiu imensamente. Não há nada que justifique voltar atrás. Um dia que seja. Agora eu acho que o único problema que se vive hoje é que se antes existiam os dogmas hoje também existem, são é outros. São os dogmas do mercado e é a ditadura do mercado. E o mercado quando se transforma de facto numa ditadura é extremamente nocivo e líquida por hegemonia e domínio todas as outras formas minoritárias. E isso empobrece consideravelmente a reflexão e hipoteca eventualmente o futuro. Eu acho que estamos num período, por um lado, riquíssimo em termos de evolução civilizacional, por outro lado, desde há uns vinte anos para cá vivemos um processo de involução cultural que vai provavelmente durar até emergir uma nova consciência que começará pela malta mais nova que por sua vez chegará ao poder na altura certa, porque as pessoas que estão no poder neste momento não têm essa consciência e os mais novos estão de tal maneira obnubilados que também não têm essa consciência. Mas ela está lá. Ainda hoje estive a ler uma coisa que uma jovem compositora me enviou, em que descreve a peça dela. A descrição que ela faz da peça dela—é uma miúda de dezoito anos—é a descrição feita por alguém que está perfeitamente consciente dos problemas que a sociedade neste momento tem. Essa pessoa se não a matarem física ou psicologicamente, e como ela existirão muitas, vai corresponder a um novo movimento em que essa tomada de consciência se irá manifestar e à partida haverá uma tentativa, enfim, de corrigir as coisas. Neste momento vivemos um período nitidamente de involução, dentro deste ponto de vista.

JLR: *Mas aquilo a que chamamos o mercado são também os mecanismos de reconhecimento do que é um autor, do que é uma obra, esses mecanismos de alguma forma de legitimação do autor e da obra que se tornaram fluidos.*

MA: Isso é verdade. Caso contrário o compositor não só não existia como nem sequer estaria neste papel. É verdade que o papel dos compositores num passado recente se por um lado pode ter pontos de contacto com os de hoje, são coisas muito diferentes.

JLR: *Estamos perante dois séculos de afirmação da propriedade artística, não mais do que isso.*

MA: Não mais do que isso. Por isso é que te dizia que as coisas estão circunscritas no tempo. Eu estou de acordo contigo. A única questão que eu levanto é a necessidade vital para mim de lutar contra uma hegemonia e uma ditadura, que eu acho que está latente, e que de alguma maneira ameaça certos caminhos alternativos. A atitude que hoje existe em relação à arte sempre existiu. Provavelmente eu sou um nostálgico de uma coisa que não vivi, que foram os anos 50 e 60 em que os Estados mais ricos do centro da Europa dedicaram uma atenção muito especial à arte, mas que na verdade foi uma excepção.

JU: *Agora dava um salto para o Festival Música Viva. Tens desenvolvido uma série de iniciativas muito importantes a partir da tua estrutura Miso Music Portugal, nomeadamente o Festival Música Viva e o Centro de Informação e Investigação da Música Portuguesa. Qual tem sido a importância do Festival para a música portuguesa, para lançar novos compositores, e por aí fora?*

MA: Primeiro este é um projecto colectivo da Paula e meu. Sem a Paula eu faria no melhor das hipóteses um décimo do que faço. Ela é que permite que tudo se concretize e funcione e eu, em

muitos casos, limito-me a ser um porta-voz. Não mais do que isso. Claro que pensamos em conjunto muitas coisas mas há muitas coisas que nem sequer pensamos em conjunto e eu, feito papagaio, reproduzo o que ela me diz. Estou um pouco a brincar mas é para marcar bem a importância do papel da Paula nestas iniciativas todas. E não só nas iniciativas mas no meu próprio trabalho enquanto compositor. Há muitas coisas que eu não teria a oportunidade de fazer se não fosse o empenhamento dela a vários níveis. A primeira ideia do Centro de Informação e mais tarde a edição e distribuição de partituras em formato digital era colmatar uma lacuna grave relativa ao conhecimento do que é o património musical português do séc. XX. Começámos nos nossos dias e já recuámos até ao séc. XIX. O património do séc. XVIII conhece-se relativamente bem, o do séc. XIX, conhece-se mais ou menos, mas o do séc. XX não se conhece praticamente nada. De facto não houve nenhuma atenção tanto do Estado Novo como da própria República relativamente a este assunto. Até ao 25 de Abril a situação ainda se justificava mas depois disso menos. Foi preciso uma entidade privada, como a nossa, pegar numa coisa que é uma necessidade vital para o país e um verdadeiro serviço público, e fazer um inventário do património musical, investigar, descobrir as obras, classificá-las, catalogá-las, torná-las vivas no sentido da sua disponibilidade à escala global. Actualmente através de protocolos com mais de 40 compositores portugueses, estão gratuitamente disponíveis on-line cerca de 450 partituras. Isto tem a ver com uma estratégia de divulgação, de promoção, e também de reconhecimento do valor desse património. Este projecto insere-se de facto, para regressar ao Festival Música Viva, numa estratégia global. Ou seja, nós quando em 1985 fundámos o *Miso Ensemble*, foi para responder a uma necessidade criativa, minha e da Paula. Rapidamente confrontámo-nos com as insuficiências ou inexistência de certas infra-estruturas ou da falta

de apoios em Portugal, do tipo: queríamos editar, não havia uma editora. Bom, fomos bater a umas quantas portas, mas foi tão dramático e tão traumatizante que resolvemos fazer a nossa editora. Só que ao montá-la, por arrasto, também serviu para outros e assim sucessivamente. Depois fez-se o *Festival Música Viva*, que começou por ser um grupo de amigos, com o Sérgio Pelágio e não sei quem mais. Nessa altura seria um festival de jazz e de música improvisada. Depois o Sérgio seguiu o seu caminho, nós seguimos outro caminho paralelo e apercebemo-nos que afinal o festival adquiria outros contornos e que não havia nenhum outro festival, excepto os *Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, mas onde só entravam os consagrados. Portanto, não havia lugar para as novas gerações, para as pessoas que queriam fazer e mostrar outras coisas. Então, surgiu o Festival. Depois, em termos de informática musical começamos a utilizá-la pouco a pouco, à medida que os meios se democratizavam e que fomos tendo capacidade para ter o equipamento mínimo para o fazer. Entretanto apareceram compositores que também queriam desenvolver coisas nessas áreas e como ninguém sabia nada ou quase nada, eu pus-me a trabalhar com as novas tecnologias e assim pude assistir uma série de colegas. E a seguir era preciso fazer mais isto e mais aquilo e fomos criando uma série de infra-estruturas que nasceram primeiro da necessidade de dar resposta às nossas próprias necessidades enquanto criadores. Assim sendo não se pode dissociar o *Miso Ensemble* do resto. Nós servimos os outros e por excesso de energia e de capacidade empreendedora fomos criando cada vez melhores condições para o fomento e divulgação da criação musical portuguesa contemporânea. O Festival, o *Miso Studio*, a internacionalização da música portuguesa com uma série de projectos e nomeadamente a integração em redes internacionais como a Sociedade Internacional de Música Contemporânea, a European Conference of Promoters of New Music, a Internacional

Confederation of Electroacoustic Music, etc, até à adesão mais recente ao International Music Council e ao European Music Council da UNESCO. Estamos inseridos numa grande rede internacional o que tem permitido que, em termos de internacionalização desta área musical, nós sejamos hoje a estrutura que mais promove e que mais apresenta no estrangeiro obras de compositores portugueses. Não estou a falar do meu próprio trabalho, mas também passa pelo meu trabalho, e a *Miso Music Portugal* tem usufruído substancialmente do relativo sucesso do meu trabalho pessoal. Claro que eu também retiro dividendos disso, mas em muitos casos tenho sido altamente penalizado por isso. Quantas vezes não me disseram, *O quê, você quer um apoio... Mas você já tem um apoio para o Festival Música Viva*. E eu digo, *Não, espere lá, o Festival não sou eu, é uma coisa colectiva e nada tem a ver com o projecto de criação que pretendo desenvolver. Mas para todos os efeitos já tem um apoio*, respondem. *Mas não sou eu...* E isto aconteceu várias vezes e até deu lugar a processos de tribunal contra instituições públicas. E tudo por causa deste tipo de confusão e desconhecimento. A *Miso Music Portugal* foi assim crescendo para primeiro dar respostas às nossas necessidades, só que as nossas necessidades eram as necessidades de muita gente. O meu trabalho criativo e o da Paula é uma coisa mas fora disso representamos uma espécie de plataforma para um determinado tipo de música em que fomos reconhecendo uma série de insuficiências e relativamente à qual fomos, com vontade ou contra-vontade, dando resposta. O *Centro de Informação*, por exemplo, é uma delas. Em 1989 propus à Secretaria do Estado da Cultura criar um Centro de Informação da Música Portuguesa porque entendia que esta era uma obrigação do Estado. Depois meteu-se o Santana Lopes que chumbou aquela coisa toda. Depois veio o Partido Socialista e propus em 1995 a mesma coisa. Eles acharam muito bem, e disseram-me que o IPAE o ia fazer mas acabou por o não fazer. E chegámos a

2000, 2001, e como existia um enquadramento de apoios financeiros na Europa que o permitia metemos mãos à obra. E isto era necessário. E necessário porque ninguém conhecia a música portuguesa em parte nenhuma. É uma janela que se abre sobre o mundo, nomeadamente na questão da edição e distribuição das partituras em que o Estado, vai que não vai, tem tido algumas acções mas, do meu ponto de vista, sempre desadequadas. E isto porque a edição de partituras hoje em dia padece de um problema fundamental que é a distribuição internacional e a força política, económica e cultural, que não existe, para impor uma distribuição de partituras de compositores portugueses que poucos conhecem. Portanto, estamos perante o absurdo. Editar partituras para ficarem na gaveta, sem capacidade de as distribuir, não serve para nada. É o mesmo que dizer que estamos a deitar dinheiro à rua. Nesse contexto um sistema de distribuição de partituras à escala global em formato digital faz todo o sentido. E como ninguém conhece a música portuguesa para mim é simples: acesso gratuito. Se as pessoas estivessem dispostas a pagar-me a mim e à maior parte dos meus colegas, mas como por enquanto não estão, tenhamos os pés na terra e façamos as coisas na ordem certa. Vamos primeiro dar a conhecer a música portuguesa. Se daqui a dez ou vinte anos a música portuguesa tiver qualidade e despertar verdadeiro interesse então aí a coisa muda. O projecto da *Miso Music Portugal* consiste assim numa estratégia concertada que se vai ramificando. Tínhamos poucos recursos e então achámos que cada coisa que fazíamos respondia a uma necessidade mas que tinha de ser complementar de outra. Por exemplo, quando convidamos um compositor para vir ao *Festival Música Viva*, ele vem para apresentar a sua música, mas também é membro do júri do concurso, tem que fazer uma conferência, etc., e ninguém está contra isso. Esta tem sido uma estratégia que também inclui a questão da edição discográfica, por exemplo, pois como não temos dinheiro para ir para um estúdio,

gravamos com qualidade todos os concertos que organizamos e nessa medida ficamos com as gravações que servem para arquivo mas que eventualmente também servem para ser editadas em CD. Os custos para fazer essas edições são assim evidentemente baixos. Na questão das encomendas aos compositores e as oportunidades que damos para os concertos no festival passa-se a mesma coisa. Nós apresentamos trinta, quarenta, cinquenta compositores cada ano. Este é um festival dedicado à criação. O ponto de partida é fomentar a criação. A fundação do *Sond'Ar-te Electric Ensemble* também reflecte a necessidade de criar uma plataforma de interpretação tão boa quanto possível para obras mistas, combinando músicos excepcionais com meios técnicos únicos e com bons técnicos e intérpretes electroacústicos, para que essa música seja apresentada em óptimas condições. A questão das encomendas vai no mesmo sentido. Muitas vezes não temos muitos meios, mas quando fazemos uma encomenda não a fazemos desligada do resto. Fazemos uma encomenda ao compositor X com a garantia que vamos tocar essa obra numerosas vezes, internacionalizá-la e que iremos depois gravá-la, pô-la num CD, etc. E existem ainda as residências de criação, os concursos de composição, a pedagogia, etc. É quase uma política cultural para Portugal no que diz respeito à criação musical, mas com recursos financeiros reduzidos para a sua implementação.

JLR: *Podemos dizer que todas essas iniciativas revelam bem que a música é o parente pobre dentro da política cultural do Estado?*

MA: *Dentro das políticas culturais é. É o mais pobre porque o orçamento disponível para a música comparativamente à dimensão quantitativa da actividade é baixíssimo. Não há nenhuma razão para haver mais dinheiro para o teatro do que para a música, nem mais dinheiro para a dança contemporânea do que para a música*

contemporânea. Porque é que só a partir de 2005, com o governo PSD deva-se dizer, começou a ser possível haver apoios plurianuais para as estruturas na área da música? Até 2005 isso não existia. Trinta e um anos depois do 25 de Abril! São coisas que não se percebem. O que é preciso é estabelecer um equilíbrio, e em Portugal esse equilíbrio não existe, porque não existe um verdadeiro entendimento do tecido artístico português. Porque se existisse as coisas seriam alteradas.

JU: *Achas que o panorama musical português relativamente há dez anos atrás, ao nível da composição, dos intérpretes, das escolas, da circulação, mudou muito?*

MA: Mudou muito e acho nomeadamente que o papel da *Miso Music Portugal* tem sido nesse sentido importante. Se leres os depoimentos que estão no site da *Miso Music Portugal* é claro e patente o contributo que temos dado. Todavia não estamos sozinhos. Damos um contributo que é certamente significativo mas há muitas outras coisas. E uma das coisas que é importante referir é que a qualidade das escolas de música em geral, ensino básico, médio e superior, cresceu 1000%. E os resultados estão à vista. Nós, no *Festival Música Viva*, sentimos isso. E o festival não é evidentemente uma coisa isolada, reflecte e tenta dar resposta à realidade quotidiana. Nós sentimos directamente a qualidade do que nos aparece e que procuramos apoiar. A quantidade e qualidade dos intérpretes e compositores jovens não tem comparação com o que aparecia há dez anos e já nem falo do que aparecia há vinte. Desde 97, 98, 99, eu constato uma evolução enorme. E isso está directamente ligado às escolas. Por exemplo, o ensino da música electroacústica que se desenvolveu a partir do início dos anos 90, resultando também da democratização dos meios tecnológicos, mudou por completo o panorama musical. É também interessante constatar quando a democratização da tecnologia permitiu aos bolsos individuais investir e trabalhar nessa área. É igualmente relevante

constatar que as máquinas que são utilizadas por mim ou por Boulez ou outro compositor, ou por um grupo de pop-rock, são exactamente as mesmas e há aqui uma espécie de plataforma de convergência pela utilização das mesmas ferramentas de trabalho que é interessante. O que abre portas de comunicação entre géneros musicais que à partida tinham pouca relação. Ao contrário da música instrumental que continua muito ligada ao peso do passado e das infra-estruturas que a alimentaram ao longo dos últimos séculos, a música electroacústica é uma coisa que se coloca numa lógica de produção totalmente nova, numa lógica de apresentação totalmente nova e não obstante não ter ainda muitos adeptos é extremamente fértil justamente nesses cruzamentos entre géneros musicais e pessoas com uma bagagem sociocultural diferente. A música electroacústica, por exemplo, desenvolveu-se muito em Portugal sobretudo por causa do seu aparecimento nos currículos composicionais das escolas superiores de música. Primeiro em Lisboa, depois no Porto, em Aveiro e penso que no futuro em Évora. O que não quer dizer que a produção seja muita em Portugal, ainda há um atraso grande.

JU: *Qual a razão porque não há uma comunicação maior entre a cultura DJ e malta da electrónica pop e a música electroacústica apresentada no Festival Música Viva?*

MA: Há várias razões para isso. Para já muitas vezes essa malta nova está como que submetida às lógicas de mercado e portanto reproduzem mais do que produzem no sentido criativo e próprio. Muitas vezes estão convencidos que estão a inventar a roda e estão apenas a reinventá-la sem saber que ela já foi inventada há algumas décadas atrás. O que significa que muito dessa produção não tem grande qualidade. Há alguma que tem qualidade mas é muito difícil de a detectar. A comunicação é difícil porque também se tratam de mundos muito diferentes, mesmo que eles possam pilhar

as obras de Stockausen por hipótese e por aí fora e utilizem os mesmos sons. A culpa é tanto nossa como deles. Eu tenho feito no festival todos os anos uma ou duas incursões por essas áreas, convidando certas pessoas, experimentando outras coisas. Eu pessoalmente ainda não fiquei convencido. Mas se calhar sou eu que não tenho capacidade para entender essas propostas. Acho sempre que é uma coisa incipiente. O ano passado fizemos uma experiência extremamente interessante com uma série de grupos pop-rock portugueses. Foi um diálogo muito interessante, foi uma espécie de *workshop*, em que eles participavam. Eu aprendi uma série de coisas com eles, sobretudo aprendi a conhecê-los, e eles aprenderam uma série de coisas objectivas, técnicas, quase científicas a um certo nível, que não conheciam porque utilizavam intuitivamente certas coisas e quando eu expliquei que era assim e assado e puderam experimentar e viram a diferença, a coisa bateu forte. Acho que é desejável tentar o mais possível essa comunicação e uma das coisas que procuramos com estas iniciativas é trazer outros públicos que sabemos que se vierem vão gostar. Porque muitas das coisas que fazemos estão próximas da sensibilidade e das referências que eles têm, mesmo que existam outras. Só que é muito difícil de os trazer, há barreiras culturais e preconceitos. Por exemplo muitas vezes olham para a nome *Miso Ensemble*, e logo associam a «música clássica», o que para eles tem conotações negativas. Por outro lado os mais conservadores na música dita clássica marginalizam-nos. Há aqui um problema de facto complicado. Por um lado é um problema geracional e de comunicação, por outro há um problema cultural e sociológico. Uns não vêm porque somos uns eruditos e os outros não vão porque afinal somos uns eruditos bastardos que incomodamos e portanto não correspondemos à sua definição tradicional da música. Mas acho que isto é a condição inevitável da criação contemporânea. Não podes corresponder a todas as expectativas, só que se não correspondestes a tudo, logo não correspondestes a nada. Esta é uma condição

inevitável da arte e do seu reconhecimento. Todavia só podes dar resposta ao teu caminho, às tuas próprias necessidades e esperas então que os outros se interessem e que essa comunicação se estabeleça. Essa é uma diferença entre a verdadeira arte daquela que o não é, que é apenas entretenimento.

JU: *Parece que toda a música serial e pós serial, concreta, etc., se tornou uma coisa exclusivamente mental, conceptual, e o corpo, um certo jogo ritualístico e báquico, que sempre fez parte da cultura musical, se esfumou, excepto—isto dentro da dita música mais erudita—em alguma música minimal ou em compositores como Glen Branca, John Zorn com os seus Naked City, etc., que cruzam a música popular com a música mais experimental. Parece que a dimensão dionisíaca se perde na vossa música?*

MA: Para mim a boa música tem de ter vários ingredientes. Tem de ser bem feita, mas isso é o óbvio. É quase objectivo de um ponto de vista técnico e da escrita. Mas tem de ser uma música que combine inteligência com emoção. Não desligo uma coisa da outra. O que acho é que elas estão certamente em proporções diferentes em relação a outras músicas. Considero também que é preciso fazer outra distinção. Mesmo dentro de outras músicas em que eventualmente essa proporção seja diferente, a música não é melhor ou pior por isso, mas há músicas que têm propósitos funcionais, como a música para dança, ou a música para o ritual A, B, C, ou D, e há música que tem propósitos diferentes, que foi desenvolvida no mundo Ocidental para ser ouvida, como a chamada música de câmara feita para os príncipes nos palácios primeiro e depois nas salas de concertos. Nos palácios e nas cortes havia uma música de dança e entretenimento mas também começou a aparecer, mais tarde é certo, música que tinha características, eventualmente pela sua organização, não para ser dançada mas apenas para ser ouvida. É também a ideia da música fixa



Jorge Leandro Rosa, Miguel Azguime e João Urbano.

sobre suporte difundida através de altifalantes, a música dita acusmática, palavra atribuída a Pitágoras para definir uma situação na qual entre ele e os seus discípulos era colocado um cortinado, por forma a estarem verdadeiramente concentrados a ouvir o que o mestre tinha para dizer sem se distraírem com a sua presença física. Para ser exacto quero estabelecer a separação entre uma música funcional e uma música que o não é, que no fundo é abstracta. Quando falaste na música minimal, o Philip Glass ele próprio diz, *Isto que eu faço não é música abstracta. É música de sentimentos.* Ele próprio se posiciona diferentemente. Claro que ele também se posiciona assim porque procurou uma outra maneira de estar na música, contra o excesso de abstracção, ou de intelectualismo, ou de complexidade que a música teria, mas também lhe saiu bem a coisa, porque num determinado contexto histórico ele teve muito sucesso. Independentemente disto que eu disse há também a

questão do *background* cultural e por conseguinte do acesso que as pessoas têm às coisas. A revelação que eu tive em Darmstadt é algo que pode acontecer a qualquer um. Mas só acontece se tu fores exposto a isso. Para ter acesso a uma obra de arte não é preciso ter todos os códigos para a decifrar ou sentir o seu impacto mas é preciso ter alguns. A arte inevitavelmente está ligada à cultura que cada um de nós tem. Se não tiveres acesso a ela isso está-te vedado.

JU: *Ao que se deve a dificuldade de acesso à música «erudita» contemporânea, mesmo por parte de um público culturalmente sofisticado? O próprio jornalismo cultural como que reflecte isso mesmo.*

MA: É muito difícil dizer porquê. Curiosamente estive como programador num encontro, para o qual fui convidado pela Cristina Fernandes do Público em Castelo Branco; havia igualmente

programadores e directores de comunicação de várias instituições portuguesas, do CCB, do São Carlos, etc., e também jornalistas de várias áreas: dança, artes plásticas, artes performativas e por aí fora. Falei com um crítico de uma revista de artes performativas e ele disse-me que recebia as nossas informações mas nunca sabia como tratá-las, como abordá-las. *Essa música é muito difícil de abordar*, dizia-me ele. Ora bem, a sensação com que eu fiquei é que mesmo para uma pessoa não especialista em dança e que vai fazer crítica de dança não passa pela cabeça abordar questões de pormenor de execução técnica, não é disso que fala. Existem várias coisas, entre as quais uma narrativa, uma dimensão dramaturgica e teatral relativamente à qual é fácil aceder e há uma facilidade de tematização, enquanto na música ou vais à ópera e aí ainda se produz crítica, não há produção de ópera contemporânea, isso é outro problema, mas há crítica de ópera e quando por acaso há ópera contemporânea também há crítica, pois estás diante de um espectáculo com uma narrativa e então já tens capacidade de falar e escrever sobre ela. Só que eles não falam dos aspectos técnicos e abstractos da música. Falam do espectáculo. E depois tens outro problema nos concertos de música contemporânea. Tu não vais à dança ou ao teatro ver uma manta de retalhos, uma colecção de excertos de várias coreografias ou de peças, tu vais ver uma peça deste ou daquele autor. Na música não, tens um concerto com dez obras de dez pessoas diferentes. Assim sendo não estabelececes nenhum vínculo profundo, afectivo, com nenhuma das peças, com o criador. Não estás imerso numa obra que dura nem que seja uma hora ou mesmo meia hora. Na música, nesta forma de a apresentar, tens um verdadeiro problema que na verdade restringe a coisa e impede uma recepção mais alargada e só os especialistas estão aptos a aceder à coisa. Ora, como o jornalismo especializado desapareceu, o lugar da crítica especializada desapareceu, não há lugar para esta música nos jornais. Nós podemos estar em vias de extinção. Só acho que não estamos

porque a arte não morre nunca. Na arte, como dizia Schoenberg, só vale a pena ser criador se for por verdadeira necessidade, tão necessário como comer. Logo tu és impelido a... Não há nada que me obrigue a fazer nada disto. E todavia não consigo viver sem fazê-lo. É automático, sou impelido a, num desejo de comunicar que deve ser metafísico e que se me impõe. Nesse sentido a arte não morre. E esta é uma música que se insere numa linhagem importante de desenvolvimentos super-sofisticados da linguagem musical. Trata-se de uma arte que atingiu níveis de apuro e subtilidade tais que eventualmente não tem lugar no contexto sociocultural em que vivemos. Por isso é que falo de involução. Para mim só pode ser uma involução porque se assim não fosse nós teríamos outro lugar, dado que esta é uma arte sublime do ponto de vista da sua elaboração, daquilo que pede às pessoas, a saber: imensa atenção, dedicação, concentração, cumplicidade. Só que ao mesmo tempo não tens um espectáculo que as pessoas se possam reconhecer em aspectos extramusicais que facilitam a comunicação. E se na música contemporânea instrumental ainda tens um pouco disso, na música electroacústica já não tens nada a não ser a escuta pura. E agora para mim como programador o problema é este, fecho as portas ou continuo a resistir e a apostar tanto quanto possível, porque acredito que é uma forma de comunicação e de expressão artística extremamente válida e revolucionária e que se calhar ainda não chegou o seu tempo. É nisso que eu acredito e enquanto tiver forças eu continuo. Mas que ela está sociologicamente em crise por várias razões, algumas das quais já enunciamos aqui, é evidente.

JU: *Achas que esse problema é local ou global? Tens residido a meias entre Lisboa e Berlim. Em termos musicais Berlim é muito diferente de Lisboa?*

MA: Este problema passa-se no mundo inteiro mas claro que Berlim é uma cidade muito mais

cosmopolita do que Lisboa e em Berlim tens que ver que existe um *background* cultural, que faz parte da tradição, que não tem nada a ver com o que se passa em Portugal. Nomeadamente nós em Portugal não temos tradição musical. Eles têm-na e preservam-na, por enquanto. Em Berlim há em média um concerto e meio de música contemporânea por dia. E estão todos cheios. Estou-te a falar de 200, 300 pessoas. Se tu fores ver, até proporcionalmente, em Portugal as coisas não estão tão mal, pois no Festival faço concertos com uma média de 120 pessoas. Tudo é relativo. Há na verdade um desinvestimento na Europa, inclusive na Alemanha. Eu considero que o que se vive, em termos desta música, na Alemanha ainda é resultado dos anos cinquenta e sessenta. O público é particularmente velho. São pessoas com sessenta, setenta anos. São fanáticos da vanguarda e do experimentalismo, os tipos estão ali e clamam, criticam, é muito interessante. São pessoas que tiveram uma formação, uma educação e uma vivência no pós-guerra extraordinária. Nós não tivemos nada disso. Esse público em Portugal não existe. Mas existe um défice de novas gerações a assistir aos concertos na Alemanha. Claro que há milhares de pessoas que fazem música na Alemanha, e têm muitas centenas de orquestras. Acho, no entanto, que o contexto é muito parecido naquilo que é problemático, só que a realidade é diferente porque a história deles, e o *background* deles em relação ao nosso é muito diferente.

JU: *Disseste uma vez que o trabalho da arte é sempre político. O que queres dizer com isso?*

MA: Se por um lado a arte parece não valer nada, por outro lado é uma característica profundamente humana, identitária, não só no imediato como na construção da história de cada um de nós e da história colectiva. A partir daí o poder que os artistas têm de afirmar a sua individualidade é por definição um acto político. Não é possível calar um artista. Houve uns gajos que foram presos e

queimados, mas não há maneira de os calar. E no fundo és sempre veículo de uma corrente de pensamento. E essa corrente de pensamento pode ser amordaçada, pode ser ignorada, mas está lá, e não é possível acabar com ela. Olhas para a história e é assim. O trabalho dos artistas do passado tem uma força civilizacional absolutamente considerável. Nesse sentido eu acho que os artistas têm um poder enorme. Não é aquela coisa imediata.

Julho de 2010

Nota: Para o guião desta entrevista tivemos o auxílio do Sérgio Pelágio e da Ana Teresa Real