

MÁRIO VIEIRA
DE CARVALHO

Semântica do Indizível

Do Conhecimento
da Música à Música
como Conhecimento



*À memória da minha mãe,
que não passava um dia sem tocar piano.*

*À memória da minha mulher, Maria do Céu,
para quem ouvir música era escuta interior.*

*À memória da pequena Henriette,
que, por sua escolha, já tocava trompa aos 6 anos,
muito segura de si.*

Apresentação

A comunicação sonora nasce com a própria existência, é parte integrante dos fenómenos naturais, um *medium* essencial da *homeostasis* dos ecossistemas, da vida humana e animal, um fator da sua evolução desde as origens até às manifestações mais complexas. Não se pode isolar a comunicação musical da comunicação sonora em sentido mais lato, mas, quando falamos de música, falamos de *cultura*, de práticas inscritas desde tempos imemoriais nas comunidades humanas, de crenças, ideias, artefactos, valores, que se transformam com elas e são transformados por elas, em interação permanente umas com as outras, no espaço e no tempo, sincrónica e diacronicamente. A noção de música e as suas práticas são, por isso, muito diferentes de cultura para cultura e até dentro da mesma cultura, no mesmo tempo histórico. Tanto aparecem vinculadas ao material sonoro, abrangendo géneros vocais e instrumentais nos mais variados contextos, como comportam momentos de pura especulação intelectual (a música enquanto disciplina matemática das relações de medida) ou momentos em que a presença do som se torna secundária como componente de um processo holístico autorregulado.

Os trabalhos reunidos neste volume abordam a *comunicação musical* de uma perspetiva que entrecruza sociologia e filosofia, isto é, tão atenta à diferenciação e à mudança sociais dos sistemas de comunicação como à necessidade de sobre eles refletir criticamente

— uma abordagem em larga medida estimulada pelo diálogo com Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, cujos contributos parecem mais atuais do que nunca, escritos para agora, e não para outrora.

Transversal a todos os ensaios é a produção de sentido na música. Por um lado, as práticas musicais suscitam o discurso sobre elas — diferentes tipos de discurso, desde os mais imediatamente ligados ao contexto do mundo vivido em que elas ocorrem aos suscitados por uma observação de segunda ordem (científica, filosófica, etc.). Por outro lado, esses diferentes planos de produção de sentido, no *medium* da linguagem verbal, por mais eloquentes que sejam, jamais esgotam o sentido ou sentidos possíveis da música enquanto *medium* de comunicação autónomo e, sobretudo, jamais se podem substituir, como uma espécie de sucedâneo verbal, à experiência musical propriamente dita.

A experiência musical em si mesma é indizível. A tentativa de a descrever ou verter em palavras não lhe retira essa qualidade. Por isso, é ilusório um conhecimento da música, enquanto discurso científico, que não valorize simultaneamente a música como conhecimento. Música e arte em geral são tão importantes enquanto conhecimento quanto o próprio conhecimento científico. Coexistem com este como instância supletiva e crítica e, ao mesmo tempo, fonte de inspiração que o fecunda e humaniza.

Cascais, 12 de setembro de 2023

O AUTOR

«Esperança de verdade» na arte e na vida: criação artística e teoria social

Filosofia e arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade que se revela progressivamente na obra de arte não é outra coisa senão a verdade do conceito filosófico (Theodor W. Adorno, Teoria Estética, GS 7: 197).

Devendo a Hegel e a Marx as referências fundamentais do seu método dialético, Adorno tornou-se num crítico dos sistemas teóricos totalizantes, baseados num pensamento dedutivo. Na *Dialética do Esclarecimento* (DA), escrita em colaboração com Max Horkheimer (1944), Adorno questiona a oposição entre razão e mito, a pretensão da ciência moderna à razão absoluta e denuncia-a como ideologia. Ao contrário de Marx, que distinguia entre socialismo utópico e científico, Adorno não reconhece a capacidade da ciência — em particular, da ciência social — de se emancipar da ideologia. Simultaneamente, e também ao contrário de Marx, Adorno remove arte e filosofia da esfera da superestrutura ideológica (*Überbau*) para pôr ambas — arte e filosofia, inter-relacionadas uma com a outra — na esfera de uma genuína indagação da verdade. Enquanto a razão utilitária, instrumentalizada pelas relações de produção, se nega a si própria, a arte e a filosofia tornaram-se nos últimos baluartes da resistência à «falsa consciência» ou ideologia.

Adorno defende que a arte carece da filosofia para ser compreendida. Por outro lado, porém, a filosofia devia parar de negar o que constitui a sua essência: o seu começo e o seu fim na arte (*Metaphysik*; cf. Finke, 1999). Ambas são conhecimento — tal como para Hegel —, mas ambas tinham de escapar à cristalização num modelo de conhecimento discursivo sistemático e totalizante. Caso contrário, deixariam de ser arte e filosofia «autênticas» e tornar-se-iam em ideologia.

Adorno possuía uma sólida formação musical, adquirida desde a infância, em família; aprofundá-la-ia a ponto de ter estudado composição com Alban Berg. Até muito tarde, hesitou na carreira a seguir: a de compositor, ou a de filósofo. Escolheu filosofia, mas nunca deixou de lidar com música. Como resulta de vários testemunhos, poucos músicos conheciam tão profundamente — de leitura, análise ou execução ao piano — o repertório canónico da música europeia.

É em contacto com a música que Adorno elabora um modelo da teoria estética aplicável à arte em geral. A música era, para ele, de todas as artes, aquela em que a essência da arte se torna mais evidente: ser uma linguagem não-intencional, uma linguagem sem conteúdo proposicional ou mensagem.

A filosofia era necessária para fazer «falar» a obra de arte. Mas esse esforço de interpretação era uma tarefa inesgotável: quanto mais se compreende a obra de arte «autêntica», mais ela resiste à decifração. Segundo Adorno, é a análise do material, e não os conteúdos proposicionais, aparentes ou figurativos afixados à obra, que a fazem «falar». Também aqui a música põe em evidência o que, nas outras artes, pode passar despercebido.

Todavia, em oposição à dicotomia entre música e sociedade (dicotomia pressuposta na tradição dominante da musicologia), Adorno chama a atenção para a natureza social do material com que o músico trabalha. Arte como conhecimento significa, por isso, concomitantemente, conhecimento social. Aqui reside justamente a origem da presente indagação, a saber: como *criação artística e teoria social* se articulam no pensamento de Adorno.

A publicação póstuma dos *Elementos filosóficos de uma teoria da sociedade* (2008), uma série de lições proferidas por Adorno em 1966, foi, para este efeito, muito útil, pois oferece uma esclarecedora visão abrangente do seu pensamento sobre teoria social, visão essa que, assim condensada ou captada no essencial, é difícil de encontrar, a meu ver, noutras publicações do autor.

Os tópicos a considerar são os seguintes:

- Interação entre objeto e método;
- Superação do método dedutivo e do conhecimento descritivo;
- Dialética sujeito-objeto;
- Inspiração (*Einfall*);
- Cognição (*Erkenntnis*);
- Prefiguração do *não-idêntico* a partir de uma *tendência*;
- Conflito entre indivíduo e sociedade;
- Integração social como desintegração latente;
- Crítica da ideologia como crítica da linguagem.

Interação entre objeto e método

A interação entre objeto e método adquire em Adorno uma relevância crucial. Sem questionar o método a partir dos factos ou dos conteúdos e, reciprocamente, sem refletir metodologicamente no observado na sociedade, o estágio da teoria social não pode ser alcançado. Adorno fala de uma crise no pensamento teórico na sociologia, crise resultante tanto das crescentes dificuldades em penetrar com conceitos teóricos a sociedade atual (mudanças no objeto) como da atitude dos pensadores e investigadores, que falham na tomada de posição teórica (mudanças no estado de consciência do sujeito).

Segundo Adorno, é necessário superar este dualismo — conceitos vazios, para um lado, factos, para o outro —, e passar do estágio da lógica classificatória do material e da mera formulação de hipóteses para uma teoria que, emergindo dos factos singulares,

seja capaz de apreender o social que não se esgota neles. Não uma teoria apriorística, que quanto mais reclama o estatuto de teoria, tanto mais se desliga dos factos (ou considera apenas alguns traços destes, negligenciando outros), mas sim uma teoria que, embora ganhando em autonomia, mergulhe tão profundamente na substância concreta dos factos (dos materiais singulares) que estes deixem de se apresentar em si próprios como materiais opacos, não-conceptuais; uma teoria, enfim, que ponha termo à rígida antítese entre *facto* e *conceito* (ThG: 25 ss.).

Uma tal interação entre objeto e método é postulada por Adorno também para a arte. A sua crítica do construtivismo tem aqui a sua origem. A ideia de objetividade (*Sachlichkeit*), relacionada com o construtivismo, pressupõe que o processo formativo da obra de arte cerceia os impulsos daquilo que se trata de formar, ou, por outras palavras, atrofia a teleologia dos elementos particulares. «Objetividade», neste sentido, «manifesta-se como ideologia». Na verdade, «jamais se alcança a unidade imaculada, pretendida pela obra de arte objetiva ou técnica» e «só sem qualquer usurpação por um modelo subordinante pré-dado é que a arte é concebível» (AT: 234). Referindo-se em particular ao construtivismo na música contemporânea, Adorno afirma que «a antinomia de liberdade e regras [*Verbindlichkeit*] não pode ser dominada transferindo a coerência para a esfera do método» (envidando esforços no sentido do que tradicionalmente se chama conformidade às regras), sem ter em conta o objeto (*Sache*) (VMI: 512). A conformidade imanente às regras, transparente em si mesma, tinha de brotar da liberdade, em vez de ser imposta por uma ordem externa (VMI: 513). Até nas obras de Webern, «os impulsos e as relações» se eximiam a pressupor um princípio «previamente estabelecido ou imposto». Pelo contrário, «produzem a coesão a partir de si próprias» (VMI: 515).

Similarmente, de acordo com Adorno, cabia à teoria social superar o dilema entre sistema matematicamente deduzido e o meramente factual. Adorno rejeita a falsa alternativa entre teoria dedutiva e positivismo (definido como narrativa descritiva baseada numa coleção

de factos) e opõe a essa falsa alternativa um terceiro momento: uma teoria com base na mediação (*Vermittlung*) dialética, em que os elementos paradoxais se condicionam uns aos outros reciprocamente (mediação recíproca) (ThG: 131 s.).

Técnica e estilo, na arte, são discutidos por Adorno segundo esta perspectiva. A técnica reificada conservava os traços de uma fase em que, por analogia com a ciência, se considerava que os métodos eram independentes do seu objeto (AT: 316). A técnica tinha a propensão para a «autoemancipação à custa da sua finalidade», para se tornar num «fim em si, numa espécie de proficiência vazia». Citando Schönberg, Adorno opõe à fé incondicional na técnica a definição desta última como «capacidade acumulada para se adequar àquilo que o próprio objeto [*Sache*] exige». Na composição musical, Beethoven é descrito como exemplo desta autêntica *objetividade*, isto é, a consistência entre técnica e «conteúdo de verdade» (AT: 320). Pelo contrário, o serialismo integral degradava a objetividade a mera aparência: a racionalização integral, como nunca antes na história da música, era baseada num normativismo caprichoso, num sistema simplesmente decretado de fora, estranho ao curso do processo musical no tempo (ANM: 151).

Quanto ao estilo, Adorno acentua o seu carácter vinculativo como consequência do carácter repressivo da sociedade: cada obra de arte é um campo de forças até na sua relação com o estilo, incluindo o chamado «estilo pessoal», na medida em que este se limita a projetar «a incapacidade de seguir a lógica específica» da obra singular, colidindo com a sua normatividade imanente (AT: 307–308).

O estilo leva-nos ao «ídioma», um conceito de crucial importância na teoria adorniana do desempenho musical. «Ídioma» é, dir-se-ia, o conjunto de crenças contextuais que afetam a obra no momento histórico em que ela emerge e/ou é executada. Abrange práticas e ideias preestabelecidas, uma determinada cultura do desempenho e da escuta, «maneiras de tocar e frasear dominantes», de acordo com as quais — *analogicamente* — se dá como certo o *carácter não-problemático* do texto notado: *não-problemático*, no sentido de como