

Do uso de Adorno por músicos

Esta comunicação trata de dois assuntos principais.

Em primeiro lugar, da recepção dos escritos de Adorno, da sua reverberação no campo musical. Esta parte do texto é fortemente autobiográfica na medida em que reflete e acompanha as fases da minha formação e da minha vida como músico e compositor. Desse meu ponto de vista, parti de uma suspeita, pude colocar uma hipótese e terminar com uma interrogação.

Em segundo lugar, coloco num nível mais geral a questão da *tradução*; vou referi-la no primeiro ponto, relativamente aos diferentes *tempi* das traduções das obras de Adorno nas diferentes línguas, tentarei levantar aqui uma necessidade paradoxal de *tradução* relativamente às músicas e aos seus diversos contextos de existência ou seja, por outras palavras, face ao funcionamento de hegemonias nas duas indústrias culturais: a de massas e a de elite.

1.

Foi publicado há cerca de um ano um livro meu que inclui vários ensaios sobre música e estética entre os quais dois ensaios sobre Adorno¹; sigo de perto a ideia principal desses ensaios, mas acrescento algumas hipóteses novas.

No campo da reflexão estética sobre música, Portugal está muito próximo do zero. Estamos sem dúvida muito longe, no tempo e no espaço, da excitação intelectual que fez com que, quando o livro de Adorno *Filosofia da Nova Música* foi publicado em 1949, alguns compositores frequentadores de Darmstad tenham começado a estudar alemão para poderem ler o retumbante volume, como refere o livro de Max Paddison². Os compositores portugueses escrevem pouco, suspeito que a maioria não lê muito, e quando lê, não lerá Adorno. Ou nunca leu, ou já leu há muitos anos, ou já não quer ler.

¹ Pinho Vargas, António (2002) *Sobre Música*, Porto, Afrontamento,

² Paddison, Max (1993) *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press

Resta a comunidade universitária que, na actual situação deste país e de muitos outros, está razoavelmente separada do mundo, em todos os sentidos da palavra. Mesmo admitindo que um compositor português escrever dois ensaios sobre Adorno é, de facto, uma *anormalidade* sem precedente e, nessa medida, passível de todas as desconfianças, podemos no entanto chegar à primeira conclusão provisória: o uso de Adorno pelos músicos é hoje, de uma maneira geral, o não-uso, a não-leitura, o total desinteresse. Talvez exagere nesta declaração mas exagerar é a primeira forma de ser adorniano...

O meu ensaio foi preparado e escrito entre 1999 e 2001 e versava aquilo que pode ser enunciado da seguinte forma: os textos de Adorno foram objecto de dois tipos de recepção: uma parte teve enorme repercussão e integrou uma selecção e outra parte foi objecto de uma exclusão ideológica.

Explicando melhor: alguns textos ou fragmentos de Adorno passaram a fazer parte de uma vulgata de uso corrente entre artistas, compositores e músicos, muitas vezes com ignorância total ou parcial da fonte e mesmo da autoria. Esta primeira parte da minha tese prendia-se fundamentalmente com a minha própria experiência vivida de aluno de compositores de vanguarda nos anos 70 e 80 em Portugal e de leitor atento dos livros e escritos de e sobre Adorno que iam aparecendo nas livrarias nessa altura. (Falo sobretudo de livros franceses de Marc Jimenez e Raymond Court, da tradução brasileira da Filosofia da Nova Música. Mais tarde conseguir obter “Quasi una Fantasia” também em francês, “Prisms” em inglês, mais uma tradução brasileira d’“A dialéctica do Iluminismo” e finalmente a Teoria Estética em Português).

É isto que justifica que Albrecht Wellmer tenha dito a frase que coloquei em epígrafe no primeiro dos referidos ensaios:

“Se os modos do pensamento adorniano e mesmo a sua maneira de reagir intelectualmente se foram sedimentando, por assim dizer, no espírito dos artistas, dos escritores e dos intelectuais, a teoria estética teve um destino menos favorável na estética universitária”

*“Si les modes de pensée adorniens et même ses façons de reagir intellectuellement, se sont, por ainsi dire sédimentés dans l’esprit des artistes, des écrivains et des intellectuels, la Theorie Esthétique a eu, dans l’esthétique universitaire ou dans la theorie littéraire, un destin moins favorable”.*³

Mas adiante tentarei mostrar que a situação descrita por Albrecht Welmer nesse artigo de já não se verifica hoje da mesma forma, mas, em todo o caso, confesso algum prazer em ler as afirmações de Wellmer que seguem, na medida em que não se poderá deixar passar em claro alguns erros crassos deste pensador brilhante.

*“Ce qui fait désoirmais obstacle à une réception de la Theorie Esthétique ce n’est tant son esoterisme que son caractère systematique; en effect l’esthétique de la negativité a fini par se reveler rigide, les constructions aporétiques d’Adorno se sont avérées artificielles, et ses jugements esthétiques trahissent un tradicionalisme caché”*⁴.

Em todo o caso não se trata aqui das críticas deste tipo que foram muitas vezes dirigidas a Adorno. A segunda parte da tese - ou seja que há um conjunto de textos importantes de Adorno que foram objecto, senão de uma explicita e consciente censura, pelo menos de uma leitura incómoda e apressada que os lançou numa espécie de esquecimento voluntário.

Esta segunda parte da tese está igualmente ligada à minha experiência pessoal na medida em que li textos habitualmente citados e encontrei neles uma muito maior complexidade do que na vulgata e algumas nuances insuspeitadas. E completei melhor o quadro com textos que não conhecia em meados dos anos 90. Poder-se-ia argumentar que isso poderia derivar da minha distração ou ignorância mas a simples constatação de que ainda hoje não existe

³ in Wellmer, Albrecht “Vérité-apparence-reconciliation” in Rochlitz, Rainer (ed) *Théories Esthétiques après Adorno* (1983), Toulouse, Actes du Sud, p. 249

⁴ idem

uma tradução francesa, tanto quanto sei, de *New Music is growing old*" - um texto que, se traduzido, teria sido incómodo para a hegemonia da corrente pós-serial em França - demonstra que não se trata apenas de distração.

De facto teria sido, no mínimo, desconfortável para os boulezianos franceses ler com a assinatura prestigiada de Adorno frases como: "*Yet among the intransigent, who would as far as possible like to pursue consequentiality beyond Schoenberg, one meets a remarkable mixture of sectarianism and academicism*" ou ainda pior "*a blind belief in progress is required not to notice how little progress has been made since the early twenties, how much has been lost, how tame and in many aspects how impoverish most music has become*". Ou ainda "*these are school pieces, paradigms. They measure themselves against an invisible canon of the permitted and the forbidden (...) Already in the first measure the listener senses with resignation that he has been turned over to an infernal machine wich will run its course mercilessly, until fate has completed its cycle and he can breath again*".⁵

Pelo contrário a revista do Ircam *Inharmoniques* publicou em 1988 o artigo *Do fetichismo na música e da regressão da audição*,⁶ já escrito em 1936, mas bastante mais útil como argumento de autoridade para a tática defensiva necessária no contexto francês face aos ataques lançados contra Boulez e o Ircam nos anos 80 e 90. Este aspecto que refiro pode parecer estranho a pessoas dos países de língua inglesa ou alemã, mas é importante saber que a cultura francesa teve uma predominância de séculos em Portugal e só muito recentemente - talvez nas duas últimas décadas - a cultura anglo saxonica começou a ter alguma reverberação em Portugal.

Feito este ponto da situação verifico hoje **duas** coisas:

1.

Alguns desses discursos sedimentados da vulgata continuam a circular na sociedade. Não poderão ser remetidos exclusivamente a Adorno primeiro,

⁵ Adorno, Th. *Das Altern der neue Musik*, (1955) trad. "Modern Music is Growing old" *The Score*, 1956

⁶ Adorno, Th. in *Inharmoniques* (1988) Paris, Cristian Bourgois Editeur

porque ecoa nele algumas vezes a voz de Schoenberg, segundo, porque ecoa também nos escritos de Boulez uma parte da voz de Adorno. Nesse sentido talvez se possa falar melhor de uma *constelação* Schoenberg/Adorno/Boulez. Cada um destes momentos constitutivos da vulgata é particular:

O momento de Schoenberg é principalmente messiânico: alguém tinha de cumprir este papel. Calhou-me a mim realizá-lo.

Adorno acrescenta-lhe a dimensão política e marxista - particular mas marxista da Escola de Frankfurt, ausente em Schoenberg e uma crença no carácter necessário da evolução do mundo de acordo com a necessidade histórica: "mais tarde quando o socialismo tiver triunfado" na célebre carta a Benjamim sobre o artigo "A arte na era da reprodutibilidade técnica"

Boulez/Stockhausen retiram essa dimensão política fundamental para Adorno - "esta música fala-lhes da sua condição miserável no mundo por isso é que não a suportam" - e avançam apenas com a convicção do carácter historicamente necessário da evolução da linguagem musical. Este é o momento do uso imoderado do conceito de novo e do jargão científico como forma de legitimação artística. Adorno, que aliás admirava estes dois compositores, não teve contemplanções para o espírito de escola - sectário e académico como diz - que se formou à sua volta.

As suas frases tipo eram ou ainda são:

1. Uma necessidade histórica preside à evolução do material musical: "Progresso não significa outra coisa senão alcançar o significado do material no estádio mais avançado da sua dialética histórica"⁷.
2. Crença total na exaustão da tonalidade.
3. A busca do novo e (a despeito do cuidado de Adorno) do progresso,
4. Regressão da audição como justificação para o novo lugar da arte de vanguarda de 1913 e sobretudo da 2ª vanguarda depois de 1950.
5. Música mais avançada, os aspectos progressistas do jazz à primeira vista

⁷ Adorno, Th. (1968) *Philosophie de la Nouvelle Musique* Paris, Gallimard

6.A arte como não arte, directamente vinculada ao conceito posterior de Lyotard de impresentificável

7. Defesa do trabalho formalista sobre o próprio material musical contra a arte de conteúdos políticos explícitos à maneira de Brecht ou Kurt Weil pela perda do famoso carácter imanente da arte.

8.A ideologia da *music itself* vinculada e fundida paradoxalmente com o Stravinsky formalista da Poética da Música. Neste caso, só mesmo o desconhecimento do pensamento de Adorno permite esta fusão.

Para mim o uso destas várias expressões da vulgata manifestava-se nas aulas de composição, nas discussões entre colegas, nas discussões de cafés com maoistas e estalinistas antes do 25 de Abril de 1974 -muitos deles são agora neoliberais - sobre a arte ao serviço do povo ou o carácter contra-revolucionário do jazz ou da música contemporânea (apesar de Luigi Nono).

A leitura de Adorno não é tarefa fácil. Mas a frase de Wellmer em epígrafe "*a teoria estética teve um destino menos favorável na estética universitária*" já não se aplica hoje. Adorno tem merecido agora muita atenção por parte das universidades americanas e inglesas nas últimas décadas, na sequência dos *cultural studies*, do interesse ideológico das feministas Susan McClary ou Rose Rosengard Subotnik e muitos outros teóricos, no quadro dos estudos das arqueologias do saber começados por Michel Foucault. Muita desta temática não se enquadraria no campo de interesses do próprio Adorno mas o seu método (poderá falar-se nele?) despido ou esvaziado de tudo o que nele era germanófilo e eurocêntrico, pode e tem sido utilizado.

Mas o tipo de reflexão actual e o interesse sobre o seu pensamento em todo o mundo não me parece que possa transitar para o todo social da mesma forma que anteriormente transitou o que ele escrevia e que formou a vulgata. Adorno ia falar a Darmstadt, ouvia peças, fazia palestras, era ouvido pelos compositores. Que compositores hoje ouvem ou participam em colóquios como este? O seu grau de irradiação ou reverberação poderá ser idêntico ao anterior? Não me parece.

Muitos compositores rejeitam hoje liminarmente a vulgata Schoenberg/Adorno/Bouleziana. Tornou-se talvez até demasiado fácil acusar Adorno de coisas que ultrapassam razoavelmente a sua eventual responsabilidade. É por isso possível ouvir um musicólogo e programador de Festivais de Música Contemporânea - um modelo aliás em vias de extinção - Harry Halbreicht, importante decisor cultural em vários festivais a partir da década de 70, corresponsável por isso pela hegemonia prática derivada directa ou indirectamente da vulgata, tentar endossar a sua própria responsabilidade e dizer: "Adorno e Staline são duas faces da mesma moeda", como ouvi Halbreicht afirmar num colóquio de programadores musicais europeus na Gulbenkian em 1997, salvo erro. E, ainda pior, no mesmo lance intelectual, escrever coisas como "Berio, Stockhausen e Penderecki me semble des fausses valeurs, voire des imposteurs don't on obliera jusqu'aux noms" como se lê na segunda edição do livro publicado por Benoit Duteurtre "Requiem pour une avant garde".⁸

Por outro lado, as origens nacionais dos compositores com presença assegurada nos Festivais ou nas programações deixou de estar quase exclusivamente preenchido com obras de franceses, alemães e italianos, e alguns americanos como até há pouco. Compositores de outros países europeus são agora presença frequente, mas quando lemos as suas biografias, os locais onde estudaram e os professores que tiveram, percebemos que para eles foi necessário entrar nas catedrais anteriores. Finalmente, o interesse recente nesta área da vida musical - o subcampo da música contemporânea - pela música dos compositores ex-soviéticos, ex-jugoslavos, coreanos e chineses, mas que atinge toda a vida cultural - a literatura e o cinema por exemplo - parece-me ter dois significados possíveis: por um lado mostrar o vazio entretanto tornado claro da corrente longos anos dominante, o pós-serialismo e derivados e a necessidade de encontrar alternativas para esse vazio; e por outro, um oportunismo político evidente, por vezes tingido de neo-colonialismo mal

⁸ Halbreicht, Harry, "Lettre ouverte à Benoit Duteurtre" in Duteurtre,, Benoit (2000)

disfarçado e de desculpabilização civilizacional. Nem todos os casos merecem certamente tão duro diagnóstico, mas não tenho dúvidas da importância dos factores que assinalei.

Disse atrás que no campo da música contemporânea está hoje muito mais dividido o discurso que antes fora uno. Sobre isso gostaria de citar o que escrevi no texto do CD da minha ópera Os Dias Levantados:

“Há hoje duas formas possíveis de fetichismo da técnica: o do bem construído e o do bem escrito e as suas fórmulas correntes são: “é belo porque está bem estruturado”- ficção aritmética que já combati que chegasse- ou “é belo porque soa bem”- ficção acústica subjectiva. Pensar que o essencial está para além destas formulações embate na impossibilidade das palavras chegarem à descrição de uma entidade - a música - que não é inteiramente captada por elas e coloca-me numa espécie de extraterritorialidade. Os discursos prosseguem e, entre eles, o meu próprio e a sua reconhecida impotência. Por isso digo: na minha opinião, é bela a música da cena 4 do III Acto. Quem ouvir (agora?) poderá talvez compreender o que eu gostaria de dizer, se fosse capaz de dizer.”

There are today two possible forms of fetishism of technique: that of the well constructed and that of the well written, and their current formulas are: “it is beautiful because it is well structured” -an arithmetical fiction against which I have fought all too frequently - or “it is beautiful because it sounds well” - a subjective acoustical fiction. To think that the essential is beyond these formulations comes up against the impossibility of words arriving at the description of an entity - music - which is not entirely caught by them, and places me in a kind of extraterrestriality. The discourses continue, and among them, my own is its known impotence. For that reason I say: in my opinion, the music of Act III, Scene 4 is beautiful. Whoever hears it (now?) may perhaps understand what I should like to say, if I were able to say it.⁹

Requiem pour une avant-garde, 2me Edition, Paris, Agora Pocket p.285-288

⁹ Pinho Vargas, António (2004) trad. Ivan Moddy, “Guia para Os Dias” in booklet do CD Os Dias Levantados, EMI Classics

Se escrevi isto é porque me parece inegável que o discurso vazio e anti-intelectual sobre *o que soa bem* regressou com muita força e julgo necessário ir além destas duas formas opostas e extremas, no mau sentido, de pensar e fazer a música. A subjectividade do trabalho do compositor - o famoso momento subjectivo adorniano - não deve ser reduzida a esta pobre enunciação.

2.

A segunda conclusão será a seguinte: onde me parece que o discurso derivado da vulgata adorniana persiste mais vivo já não é no campo estreito da música contemporânea e dos seus festivais, mas antes no campo da crítica jornalística com especial importância nas subcategorias que entretanto emergiram; nas revistas e suplementos de pop e rock dos jornais do mundo. Particularmente os fanáticos das várias correntes de rock de vanguarda usam uma espécie de maniqueísmo adorniano para estigmatizar e eleger as suas predilecções, usam um tipo de violência verbal e de absolutismo valorativo que Adorno utilizava com virtuosismo demoníaco.

Eis qualquer coisa que Adorno dificilmente suportaria: ver os seus argumentos usados para defender com vigor música que ele detestava.

Sobre a questão da tradução

No "Essay as form" Adorno defende que abordar um determinado problema numa forma ensaística passa pela criação de uma rede de possibilidades de análise e será nas intersecções entre os vários enunciados com que rodeamos o assunto, que podemos aceder a vários pontos de vista e assim tentar captar a fugidia realidade. Passei uma boa parte desta comunicação a falar de **tradução de textos**, da sua importância para a reverberação no todo social.

George Steiner diz que quando uma língua acaba o mundo fica mais pobre. Deriva desta convicção o lugar proeminente que a tradução ocupa na sua obra: por um lado a tradução como descoberta de "visões do mundo" que

cada língua transporta consigo; por outro lado a convicção de que “la traduction est, formellement et pragmatiquement, implicite dans **tout** acte de communication, dans l’émission et la réception de tous les modes de sens, que ce soit dans le sens sémiotique le plus large ou dans les échanges plus spécifiquement verbaux. Comprendre, c’est déchiffrer. Entendre une signification, c’est traduire”¹⁰.

Falo disto não com ironia provocatória face à ausência de tradução simultânea neste colóquio - embora isso seja um aspecto importante - mas penso cada vez mais na necessidade de uma *tradução* das músicas provenientes dos países fora do centro dominante da cultura ocidental. Isto tem a ver com a questão do cânone e do seu estabelecimento quer como conjunto de obras habitualmente integradas no repertório, quer como conjunto de obras dotadas de valor simbólico exemplar enquanto modelos de composição - duas vertentes que nem sempre são coincidentes - e com a prática canónica mais difusa no sub-campo da música contemporânea. Não sei de que forma essa nova prática da tradução poderá funcionar num quadro global no qual as hegemonias se mantêm mesmo quando parece o contrário. Mas simplesmente pensar nisso, formular isso enquanto problema, talvez mude o quadro ideológico no qual se baseia a nossa percepção do mundo. Por isso continuo.

Penso que Adorno não traduzia. A música sobre a qual ele escreve e sobretudo a música de que ele gostava era quase sempre música alemã ou austríaca, música de língua alemã. As músicas de que ele falava e não gostava eram muitas vezes músicas que falavam russo, francês ou inglês. Não me parece que este aspecto tenha sido suficientemente analisado: as línguas que as músicas falam, as visões do mundo que transportam consigo. Na actual fase de transição paradigmática a necessidade da tradução tem sido efectivamente sublinhada em muitas áreas das ciências humanas.

Mas na música esta reclamação parece absurda. Não é afinal a música a famosa linguagem universal? Apesar deste lugar comum parecer inamovível, o

¹⁰ Steiner, George, (1998) *Après Babel*, Paris, Edition Albin Michel, Préface à la deuxième édition, p. 15-23.

simples facto de a maior parte dos presentes não portugueses não terem ouvido muito provavelmente nenhuma música portuguesa - uma ou outra excepção confirmará a regra - coloca em evidência o facto da música portuguesa não estar *traduzida*. Steiner assinala que a importância da descoberta da literatura latino-americana de Garcia Marquez, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa e outros nos Estados Unidos ter sido fortemente facilitada pela existência de dois bons tradutores de espanhol na América. E adianta que, pelo contrário, o relativo atraso da tradução dos escritores portugueses e brasileiros tem a ver com a ausência de bons tradutores. Neste caso a importância da tradução **é literal**.

Na música a questão da tradução terá de ser vista de forma metafórica, embora o resultado seja o mesmo: sem tradução estamos perante a impossibilidade de ler uma produção cultural, estamos perante o silêncio de uma música. Mas mesmo se uma música é *traduzida* neste nível primário - ser tocada e ouvida regularmente - ela está ainda sujeita a leituras erróneas como admiravelmente demonstra Richard Taruskin no seu livro *Defining Russia Musically* de 1997¹¹. Uma música reclama um esforço de compreensão plena. A maior parte das vezes o olhar musicológico é muito fortemente marcado pelo contexto cultural de quem escreve. É isso que torna fácil, numa publicação prestigiada como o *Grooves*, poder afirmar que Tchaikovsky não tem o sentido do desenvolvimento sinfónico ou que Stravinsky usou material folclórico russo, sem ter havido o trabalho de o verificar. É a visão do mundo de quem escreve, infiltrada subrepticamente em critérios de análise musical pseudo-científicos, que se sobrepõe ao objecto analisado, à sua inserção particular num tempo e num espaço diverso. A geografia tem sido a ciência mais menosprezada pelos musicólogos ocidentais obnubilados pelas antigas e sedimentadas práticas de história estilística, de biografias exemplares e, mais recentemente, de análise musical "científica".

¹¹ Taruskin, Richard (1997) *Defining Russia Musically*, Princeton University Press

O interesse pelo exotismo musical foi o fenómeno que se seguiu à nova fase do colonialismo europeu consagrado no final do Séc.XIX, tal como a “descoberta” dos compositores da ex-União Soviética foi cronologicamente paralela com a *perestroika* e o desmantelamento do império soviético. O actual interesse por compositores orientais no que resta dos festivais de música contemporânea não deixa de colocar uma questão: qual dos dois factores da globalização está em jogo? A integração dos novos por genuíno interesse pela diferença ou um método inconsciente (?) de *mostrar* para manter a capacidade de seleccionar e o poder de difundir?

Não há resposta, nem possivelmente alternativa no horizonte. Este assunto é muito complexo e merece, sem dúvida, maior estudo e reflexão. Mas gostaria de ver Adorno analisar este fenómeno. Um velho de 100 anos, quando permanece lúcido, costuma ser um poço de sabedoria.

António Pinho Vargas

Comunicação lida em 29 de Novembro de 2003 no Colóquio Adorno organizado pelo CESEM na Universidade Nova de Lisboa, com alguns ajustes posteriores.