

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

T. W. ADORNO E A DIALÉTICA DA EXPRESSÃO NA MÚSICA¹

Ricardo Barbosa²,

Resumo:

Adorno entendeu o fenômeno artístico da expressão como um “fenômeno de interferência” entre o elemento mimético e a técnica. No caso da música, a expressão responderia pela força do particular em sua tensão dialética com o universal, determinante para a elucidação do sentido utópico da ideia de uma *musique informelle*: “fazer coisas das quais não sabemos o que são”. O artigo procura mostrar que podemos admitir um primado da expressão em Adorno.

Palavras-chave: Adorno; expressão; *musique informelle*; filosofia da música.

Abstract:

Adorno understood the artistic phenomenon of expression as a “phenomenon of interference” between the mimetic element and the technique. In music’s case, expression would respond for the force of the particular in its dialectical tension with the universal, which is determinant for the elucidation of the utopian meaning of the idea of a *musique informelle*: “To make things of which we do not know what they are.” This article aims to show that we can allow a primacy of expression in Adorno.

Keywords: Adorno; Expression; *Musique informelle*; Philosophy of Music.

¹T. W. Adorno and the Dialectics of Expression in Music.

² Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: ricjcb@gmail.com.

Enquanto raramente surgiram dúvidas sobre a expressão como um momento essencial da arte – mesmo a atual timidez em face da expressão atesta sua relevância e vigora propriamente para a arte em geral –, o seu conceito, de modo semelhante à maioria dos conceitos estéticos centrais, é rebelde à teoria que quer mencioná-lo: o que é qualitativamente contrário ao conceito, apenas com dificuldade se deixa conduzir ao seu conceito (...).

O verso de Rilke – “pois ali ponto não há / Que não te mire” – que Benjamin julgava grandioso, codificou de uma maneira dificilmente superada aquela linguagem não significativa das obras de arte: a expressão é o olhar das obras de arte.

T. W. Adorno³

I. APROXIMAÇÃO AO PROBLEMA: UM “FENÔMENO DE INTERFERÊNCIA”?

À primeira vista, o conceito de expressão parece ameaçado pela mesma dificuldade que pesa sobre o conceito da beleza, pois também ele seria um daqueles que a estética talvez devesse recusar-se tanto a definir quanto a abandonar. “Hegel paralisa a dialética estética através da definição estática do belo como o aparecer sensível da ideia. Tão pouco cabe definir o belo como renunciar ao seu conceito; uma estrita antinomia.”⁴ Por outro lado, a intuitiva e convincente definição de expressão como “o olhar das obras de arte”, suscitada por um verso de Rilke, parece se servir da imediatidade do fenômeno e nos levar diretamente ao seu problema. Em sua ensaística musical, Adorno frequentemente alude à expressão, reivindicando seus direitos contra o predomínio unilateral dos aspectos

³ ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a, p. 170 e 172. – Cito a tradução de Manuel Bandeira do belíssimo soneto de Rilke, “Torso arcaico de Apolo”: “Não sabemos como era a cabeça, que falta, / De pupilas amadurecidas, porém / O torso arde ainda como um candelabro e tem, / Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta // E brilha. Se não fosse assim, a curva rara / Do peito não deslumbraria, nem achar / Caminho poderia um sorriso e baixar / Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara. // Não fosse assim, seria essa estátua uma mera / Pedra, um desfigurado mármore, e nem já / Resplandecera mais como pele de fera. // Seus limites não transporia desmedida / Como uma estrela; pois ali ponto não há / Que não te mire. Força é mudares de vida.” Cf. BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 361.

⁴ ADORNO, 1997a, p. 82.

técnicos e construtivos na composição. O momento expressivo parece ser então o que dá voz à espontaneidade, à liberdade, à individualidade, ao não premeditado e inesperado, ao risco da invenção, ao frescor da novidade e ao progresso estético, o qual, em sentido enfático, ultrapassa o estético. Sua força, porém, dependeria da compleição total das obras de arte, cujos nervos esgotados na contemporaneidade suscitaram um diagnóstico inequívoco:

A crise da arte, intensificada até o abalo de sua possibilidade, afeta igualmente seus dois polos: seu sentido e, com isso, por fim o teor espiritual, e a expressão e, com isso, o momento mimético. Ambos dependem um do outro: não há expressão sem sentido, sem o *medium* da espiritualização; não há sentido sem o momento mimético: sem aquele caráter linguístico da arte, que hoje parece morrer.⁵

O “momento mimético”, como observa Adorno em outra passagem, é “o momento de semelhança da arte com a linguagem”.⁶ Sua eloquência será tanto mais universal quanto mais se enraizar no particular, cuja resistência ele também sente, turvando-lhe a fala. No entanto, a dependência mútua não só daqueles momentos, e sim de todos efetivamente constitutivos das obras de arte, não autoriza a solução aparentemente justa e pacificadora, pela qual seriam nivelados como igualmente fundamentais. Se a expressão tem direito a um primado, é porque dela depende, em última análise, todo o êxito de uma obra de arte, que é também o seu êxito em face de condições sociais adversas, que lhe constroem intimamente. Enquanto cedem em sua autonomia, as obras de arte se deixam integrar à sociedade tanto quanto quando se fecham inocentemente em si mesmas.

Na aporia aparece a totalidade da sociedade, que engole o que quer que aconteça. Que as obras recusem a comunicação é uma condição necessária, mas de modo algum a condição suficiente da sua essência a-ideológica. O critério central é a força da expressão, através de cuja tensão as obras de arte se tornam eloquentes com um gesto sem palavras. Na expressão, elas se desvelam como estigma social; a expressão é o fermento social da sua configuração (*Gestalt*) autônoma. A principal testemunha a favor disso seria o quadro de Picasso *Guernica*, que, numa estrita incompatibilidade com o realismo prescrito, ganha, justamente através de uma construção inumana, aquela expressão que o aguça num protesto social, para além de todo mal-entendido contemplativo. As zonas socialmente críticas das obras de arte são aquelas onde dói, onde, em sua expressão, a inverdade da situação social emerge historicamente determinada. A isso propriamente reage a fúria.⁷

⁵ ADORNO, 1997a, p. 413.

⁶ ADORNO, 1997a, p. 305.

⁷ ADORNO, 1997a, p. 352-3.

Esse primado da expressão não é, porém, unívoco nem incondicional, como se lê já na abertura do segmento “Expressão e construção”, do capítulo “Situação”, da *Teoria estética*:

Que não se deva reduzir a arte à inquestionável polaridade do mimético e do construtivo, como a uma fórmula invariante, é algo que se reconhece porque, de outro modo, a obra de arte de alto nível teria de se equilibrar entre os dois princípios. Mas na modernidade foi fértil o que rumou para um dos extremos, não o intermediário; quem aspirou a ambos ao mesmo tempo, à síntese, foi recompensado com um suspeito *consensus*. A dialética daqueles momentos se assemelha à dialética lógica, em razão de que um só se realiza no outro, não no meio. A construção não é correção ou garantia objetivante da expressão; antes é preciso que ela, por assim dizer, suceda sem planejamento a partir dos impulsos miméticos (...).⁸

Adorno atribui a isso a “superioridade” de *Erwartung*, de Schönberg, em face de tudo o que se compôs tomando-a como modelo de construção; pois o que o expressionismo efetivamente legou foram “as peças que se abstiveram da organização construtiva. Corresponde a isso que nenhuma construção, enquanto forma vazia de conteúdo humano, tem de ser recheada de expressão. A construção a acolhe pela frieza.”⁹ Por isso o Picasso cubista foi tanto mais expressivo quanto mais ascético na expressão.

Embora não se deixem apanhar facilmente, as sutilezas da dialética da expressão e da construção também não são inteiramente intransparentes. A genealogia do conceito de construção reconhecida por Adorno é talvez desnecessariamente problemática, seja pelo que significa “construir” na matemática, seja pelo uso que Schelling fez desse conceito, o qual, segundo Adorno, já estaria próximo do que ele significa na arte.¹⁰ Mais convincentes sob os aspectos histórico e estrutural são as observações de Adorno sobre a construção em suas relações com a autonomização e a racionalização da arte:

(...) a construção é hoje a única configuração possível do momento racional na obra de arte, tal como no começo, no Renascimento, a emancipação da arte da heteronomia cultural uniu-se com a descoberta da construção – então chamada “composição”. A construção é, na mônada da obra de arte, com limitada autoridade, a representante da lógica e da causalidade, transferida do conhecimento objetivo. Ela é a síntese do diverso à custa dos momentos qualitativos, dos quais se apodera, bem como do sujeito, o qual pensa nela eliminar-se, enquanto a consegue. A afinidade da construção

⁸ ADORNO, 1997a, p. 72. Cf. ainda ADORNO, 1997a, p. 71 (a propósito do prefácio de Schönberg às “Bagatelas para quarteto de cordas”, de Webern), p. 381 (sobre Schönberg, Picasso e Klee) e “Paralipomena”, p. 452-3 (“Para a dialética de construção e expressão”).

⁹ ADORNO, 1997a, p. 72.

¹⁰ ADORNO, 1997a, p. 330.

com os processos cognitivos ou talvez antes com a sua interpretação teórico-cognoscitiva não é menos evidente do que a diferença: pois nenhuma arte essencialmente julga e, onde o faz, evade ao seu conceito.¹¹

Enquanto configuração do momento racional, a construção é um feito técnico, já que implica o domínio do material. Mas, à semelhança dos conceitos, que carecem dos conteúdos da experiência para que tenham sentido e significação, a construção carece do seu outro: a expressão. Como escreve Adorno, “a construção é tautologicamente inerente à expressão, à qual é polarmente contrária.”¹² Que espécie de fenômeno é esse?

Ainda na *Teoria estética* – precisamente no segmento “Expressão e mimese”, do capítulo “Aparência e expressão” –, lê-se uma passagem que soa como uma resposta a essa pergunta. Nela Adorno define a expressão como um “fenômeno de interferência” entre o mimético e o técnico na arte:

A preponderância da expressão aqui e a do aspecto formal acolá é algo sobre o que mal se pode discutir, sobretudo na arte antiga, que oferecia refúgio às emoções. Contudo, ambos os momentos estão intimamente mediatizados um pelo outro. Quando as obras não são plenamente configuradas, formadas, perdem aquela expressividade em nome da qual se dispensam do trabalho e do esforço da forma; e a forma pretensamente pura, que nega a expressão, trinca. A expressão é um fenômeno de interferência, é função do modo de proceder não menos que algo mimético. A mimese, por seu lado, é evocada pela densidade do processo técnico, cuja racionalidade imanente parece, no entanto, operar contrariamente à expressão. A coação exercida pelas obras integrais é equivalente à sua eloquência, ao seu aspecto linguístico, e não simples efeito sugestivo; de resto, a sugestão, por seu lado, é aparentada com processos miméticos. Isso conduz a um paradoxo subjetivo da arte: produzir algo cego – a expressão – a partir da reflexão – pela forma; não racionalizar o cego, e sim antes produzi-lo esteticamente; “fazer coisas das quais não sabemos o que são”.¹³

Que a expressividade em geral dependa do rigor formal é algo que decerto contradiz a crença ingênua de que tal rigor antes a iniba; e que a forma infensa à expressão possa simplesmente trincar, parece sugerir que o momento expressivo seria responsável por uma certa flexibilidade, ou talvez mesmo por uma certa resiliência das obras de arte, em tudo vital para o frescor da forma. A expressão, no entanto, seria um “fenômeno de interferência” entre o técnico – i. é, entre a atitude objetivante requerida pelos procedimentos construtivos próprios ao trabalho da forma – e o momento mimético, sempre receptivo, afetivo,

¹¹ ADORNO, 1997a, p. 91.

¹² ADORNO, 1997a, p. 154.

¹³ ADORNO, 1997a, p. 174.

comunicativo e reconciliador,¹⁴ próprio a uma “posição diante da realidade aquém da contraposição fixa de sujeito e objeto”, pois assim Adorno definiu o “comportamento mimético”.¹⁵

Em sentido próprio, a locução “fenômeno de interferência” remonta a um experimento realizado em 1803 pelo físico britânico Thomas Young. Ele lançou um feixe de luz contra um anteparo no qual havia feito duas pequenas fendas muito próximas uma da outra. Em razão da difração, os dois raios de luz daí resultantes interferiram de tal modo entre si, que formaram uma sucessão regularmente alternada de listras brilhantes e escuras na superfície de um segundo anteparo. As brilhantes provinham de uma interferência construtiva, ou seja, quando duas ondas se tocam pelo “alto” e se somam; as escuras, de uma interferência destrutiva, quando o “alto” de uma onda toca o mais “baixo” de uma outra e ambas se anulam. O fenômeno acontece com qualquer tipo de onda.¹⁶ À primeira vista, é difícil determinar com segurança o que Adorno reteve da conceituação desse fenômeno físico e transportou para o plano estético. Algo da obscuridade do conceito de expressão se deve possivelmente a isso. Uma analogia com Kant, sugerida pouco acima, talvez nos ajude a compreender melhor o que parece estar em jogo. Como os conceitos, que seriam vazios sem as intuições, assim como essas seriam cegas sem eles¹⁷, o procedimento técnico resultaria em formas ressecadas e ocas sem a força dos impulsos miméticos, os quais, por sua vez, devem sua direção e seu foco àquele procedimento. A aparência de necessidade que inerva o nexo de sentido musical, a “coação” à qual Adorno se refere, equiparando-a à “eloquência”, ao “aspecto linguístico” das “obras integrais”, antes resulta do rigor formal que da simples “sugestão”, a qual, por sua vez, encontra o seu lugar e os seus direitos no momento mimético. Daí a dificuldade, o desafio paradoxal: através da forma, produzir algo cego – produzir esteticamente, a partir da reflexão, e não de uma racionalização, a própria expressão; em suma, deixar que a interferência se processe de tal modo que o

¹⁴ WELLMER, A. Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. **Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne**. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 12.

¹⁵ ADORNO, 1997a, p. 169.

¹⁶ “Sentados na praia, notamos que durante um intervalo de tempo vêm ondas grandes, depois vêm ondas menores e, às vezes, passa um período no qual não vem nenhuma onda. Depois, voltam a vir as ondas grandes, e tudo se repete. Este é um exemplo do efeito de interferência. As ondas no mar são criadas por diversos tipos de perturbações na água. A causa principal é o vento, que empurra a superfície da água, criando ondas paralelas a ele. Acontece que, em certa região do mar, pode-se encontrar ondas vindo de várias fontes e essas ondas interferem entre si. Se duas ondas se encontram, de tal forma que a crista de uma coincide com a crista da outra, essas ondas se somam formando uma onda maior. Chamamos essa situação de interferência construtiva. No entanto, se as ondas se encontram, de tal forma que a crista de uma coincide com o vale da outra, essas ondas se cancelam e temos interferência destrutiva. Esses fenômenos que observamos na praia são devidos às interferências de ondas.” WALBORN, Stephen P. Interferência da luz, arte e computação. **Ciência e cultura**. Vol. 67, nº 3, 2015, p. 38.

¹⁷ *KrV*, A 51 / B 75.

cego, o sem consciência, seja gerado pela reflexão, o que parece remeter à geração do novo do ventre do desconhecido.

II. “Fazer coisas das quais não sabemos o que são.” *Musique informelle* como expressão da liberdade

Essa passagem da *Teoria estética* na qual Adorno define a expressão como um “fenômeno de interferência” é também significativa porque nela retorna o motivo final de *Vers une musique informelle* (1961):

A música informal é um pouco como a “paz perpétua” de Kant, que pensava nisso como uma possibilidade real, concreta, capaz de ser realizada, mas, ao mesmo tempo, apenas como uma ideia. A configuração de toda utopia artística hoje é: fazer coisas das quais não sabemos o que são.¹⁸

A nota kantiana presente no desfecho desse ensaio define o seu caráter e resulta em sutis consequências, apenas a floradas. É preciso explicitá-las. Kant foi simpático à ideia de uma história filosófica do mundo que se empenhasse em mostrar o quanto a humanidade, em seu curso sinuoso, mas tendencialmente unitário, teria ora se afastado, ora se aproximado mais do seu fim último: a instauração de uma ordem cosmopolita internacional que administrasse universalmente o direito e, assim, superasse o estado de natureza ainda vigente nas relações entre os Estados, em proveito de sua completa pacificação.¹⁹ O ensaio de Adorno sobre a música informal – cuja *Idee*, não por acaso, ele compara à da paz perpétua em Kant – se deixa ler como um esboço de uma história crítica da nova música, na medida em que, passo a passo, coloca em evidência os aspectos em relação aos quais a nova música teria ora se afastado, ora se aproximado mais da ideia de uma *musique informelle*, sugerindo assim que tal ideia mereceria ser vista, retrospectiva e prospectivamente, como o *telos* mesmo do progresso musical. Os momentos de maior aproximação correspondem a diferentes momentos do itinerário de Schönberg, descrito pela sustentada tensão entre tematismo e aтемatismo, o orgânico e o anti-orgânico, construtivismo e expressão;²⁰ mas não é casual que a ênfase recaia especialmente sobre o jovem Schönberg: “Para usarmos o exemplo de obras de larga extensão da atonalidade livre, a música informal seria uma terceira via entre a selva de *Erwartung* e a tectônica de *Die glückliche Hand*”²¹ –

¹⁸ ADORNO, T. W. *Vers une musique informelle. Quasi una fantasia*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2018a, p. 441-2. Tradução modificada da última frase. “Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind” (*GS* 16, 437).

¹⁹ KANT, I. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Trad. Rodrigo Naves e Ricardo Terra. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 9, n. 1.

²⁰ ADORNO, 2018a, p. 386.

²¹ ADORNO, 2018a, p. 428-9.

uma “terceira via”, e não o “suspeito *consensus*” de uma via intermediária, como é de se supor... Mesmo quando fez música *dodecafônica*, Schönberg fez *música* com essa técnica, e não técnica dessa música. Na exigência de que os sons deveriam estar íntima e unicamente referidos uns aos outros, os extremos se equilibram em tensão. Por isso, Schönberg estaria “um pouco à frente dos desenvolvimentos atuais” e, assim, mais próximo do *telos* do progresso musical:

No momento relacional, prevalece o sujeito; no som individual, o heterogêneo a ele. Essa realidade se transfere para a tensão entre composição e material. A subjetividade não é meramente introjetada na coisa nem imitada por esta. A evolução musical após Schönberg questionou a equação tradicional entre momento subjetivo e momento expressivo. O momento expressivo surgia apenas quando a composição, temporariamente, não se encontrava à altura do material.²²

Adorno reage a isso. Aquela tensão entre a composição e o material foi especialmente acentuada no parágrafo final do ensaio “Música e nova música”. Nele, Adorno caracterizou a situação em que a nova música então se encontrava como polarizada por

dois extremos: por um lado, a emancipação da vontade de expressão; por outro, a eletrônica, cujas leis materiais parecem limitar a intervenção subjetiva do compositor, assim como eliminar o intérprete. O fato de que esses extremos se tocam confirma a tendência objetiva à unidade. Essa tendência leva, em última análise, à liquidação do próprio conceito de “nova música” (...) porque a música em geral será absorvida pela nova música. Esta última, de acordo com a sua ideia, traz consigo a realização da ideia contida em toda música tradicional; por esse motivo, a categoria particular de “nova música” torna-se obsoleta, revela-se uma rubrica infame. Seu conceito envelhece, pois, diante da nova música toda produção diferente dela se tornou impossível, degenerou-se em *kitsch*. A diferença entre nova música e música em geral transformou-se na diferença entre música boa e música ruim.²³

Na medida em que a *musique informelle* absorve inteiramente a ideia da “nova música”, levando-a às últimas consequências, ela se apresenta como um horizonte normativo, a pedra de toque para a distinção entre o musicalmente bom e o ruim. O momento expressivo desempenha aqui um papel central. A expressão é tanto mais autêntica quanto mais resulta do atrito do consciente e do inconsciente, do fazer e do que se faz como que pela vontade do material, do procurado e do achado, do controlado e do insurgente, do livre e do cego.

²² ADORNO, 2018a, p. 416.

²³ ADORNO, T. W. Música e nova música. **Quasi una fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2018b, p. 372-3.

A cegueira do sentimento da forma corresponde à necessidade na coisa (*Sache*). Na irracionalidade do momento expressivo, a arte tem o objetivo de toda a racionalidade estética. (...) A racionalidade estética tem de meter-se com os olhos vedados na configuração (*Gestaltung*), em vez de comandá-la do exterior enquanto reflexão sobre a obra de arte.²⁴

“Fazer coisas das quais não sabemos o que são” soa como uma máxima orientadora da ação artística. Mas como orientar-se pelo que não se sabe *o que é*? O espírito do idealismo transcendental é esclarecedor também aqui. Como um herói trágico kantiano, Fichte se dizia feliz porque, mesmo sem saber ou poder saber *o que* lhe aconteceria, sabia de antemão *como* deveria agir.²⁵ Fichte julgava ter a seu favor a certeza prática incondicionada do imperativo categórico; mas certeza alguma dessa espécie ampara o compositor diante do desconhecido, embora também não se possa dizer que não haja chão algum sob os seus pés. Discretamente, a máxima “Fazer coisas das quais não sabemos o que são” se candidata à condição de um princípio objetivo. Na medida em que o *frisson* do não saber *o que* são as “coisas” a serem feitas, longe de inibir o compositor, penetra o seu “sentimento da forma”, o sentimento de *como* elas devem ser feitas, o “paradoxo subjetivo da arte” – “produzir algo cego – a expressão – a partir da reflexão – pela forma”, se desfaz, mas sem que os seus elementos desapareçam. Como em todos os seus ensaios sobre música, mas nesse em especial, quando logo se apresenta – “Meu pertencimento à Escola de Viena de Schönberg...”²⁶ –, Adorno fala antes de tudo como músico.²⁷ O anátema que pesava sobre a teoria em face da prática vigia apenas para as questões políticas, e não para as pedagógicas ou artísticas: aquele *como* as coisas devem ser feitas foi paulatinamente determinado a cada vez que, a propósito de um problema específico, de um impasse, de um potencial recalçado ou ainda não devidamente explorado, Adorno indicou sem rodeios o caminho que lhe parecia correto.

Nesse ensaio, a primeira tentativa de circunscrever o que seria essa *musique informelle* é também a mais abrangente:

O que se propõe aqui é uma música que descarte aquelas formas impostas de maneira externa, abstrata, inflexível; que, ao mesmo tempo, uma vez livre de imposições heterônomas, se constitua de maneira objetiva e necessária no próprio

²⁴ ADORNO, 1997a, p. 175.

²⁵ “O que nos acontecerá”, escreveu Fichte, “não sabemos e não podemos saber. Podemos saber apenas como agiremos; e feliz aquele que sabe disso, pois todo o nosso valor e toda a nossa felicidade baseiam-se unicamente nisso” FICHTE, Johann Gottlieb. **Moral para eruditos**. Preleções públicas na Universidade de Jena 1794-95. Organização, tradução, introdução e notas de Ricardo Barbosa. São Paulo: LiberArs, 2019, p. 104. Em suma, não importa *o que* pode acontecer quando se sabe *como* agir.

²⁶ ADORNO, 2018a, p. 376.

²⁷ De tão óbvio, isso é sistematicamente esquecido; portanto, é preciso que se lembre: o que Adorno escreveu sobre música, ele o escreveu antes de tudo *como músico*. Assim é preciso lê-lo.

fenômeno sonoro. Caso seja possível realizar essa tarefa sem recair em uma nova forma de opressão, tal libertação deveria também procurar se desfazer do sistema de coordenadas musicais sedimentado no interior dos próprios fenômenos.²⁸

A *musique informelle* de fato resgata inteiramente a ideia da nova música. Que se pense em como Adorno a caracterizou em “Música e nova música”. Segundo ele, mesmo o que se passava por “nova música” na cena de Darmstadt ainda não pudera “realizar completamente sua ideia: a de uma linguagem depurada de todos os resíduos da tonalidade, organizada unicamente a partir de si, independente de todo esquema”.²⁹ Essa *ideia*, como se depreende do que Adorno escreve a seguir, sempre foi *problemática*:

Com exceção da Escola de Viena, a produção que durante quarenta anos foi denominada “nova música” sempre esteve permeada de resíduos do sistema tonal, e até hoje é muito difícil dizer se a música pode – ou até mesmo se deveria – prescindir totalmente da referência, ainda que negativa, à tonalidade, na medida em que determinações como a equivalência das oitavas continuam existindo.³⁰

Essa seria a “grande dificuldade” a ser enfrentada pela música informal: a necessidade de prescindir daquilo de que, no entanto, ela talvez não pudesse prescindir inteiramente. “Tal contradição expõe a situação da música em um estágio no qual o irrestrito nominalismo composicional, a rebelião contra o musicalmente universal, toma consciência de seus próprios limites”, observou Adorno, para, em seguida, concluir com uma aposta numa nova configuração do universal e do particular na música: “No momento em que a música informal renunciar a formas abstratas e à má universalidade das categorias internas da composição, formas universais irão ressurgir no mais íntimo da particularidade e nela irão resplandecer. Essa foi a grandeza de Webern.”³¹

“Fazer coisas das quais não sabemos *o que são*” significa fazer coisas ainda não subsumidas; coisas nas quais o universal e o particular, a classe e o “nome”, o individual, o não-idêntico, pareçam coincidir de tal modo que a peça seja, no limite, um caso primeiro e único a esgotar sua própria lei. Ao esboçar a utopia da *musique informelle*, Adorno falou como um modernista clássico.³² “Fazer coisas das quais não sabemos o que são” – uma exigência já estampada na epígrafe tomada a *L’innommable* de Beckett: “Dire cela, sans savoir quoi.” – significa fazer coisas *desconhecidas*, coisas *novas*, como no verso final de “Le voyage”, de Baudelaire: “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!”³³ Evidentemente, o novo não é um

²⁸ ADORNO, 2018a, p. 379.

²⁹ ADORNO, 2018b, p. 353.

³⁰ ADORNO, 2018b, p. 353.

³¹ ADORNO, 2018a, p. 380.

³² Para uma abordagem mais matizada cf. SOCHA, Eduardo. Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano. *Kriterion*, nº 139, 2018, p. 150-2.

³³ BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier, 1959, p. 160.

ideal abstrato, um dever-ser simplesmente oposto ao ser. Enquanto caracteriza a música informal como algo factível e, ao mesmo tempo, como uma ideia no sentido do *telos* kantiano da história, Adorno insensivelmente se aproxima de Schiller, de quem parece nunca ter gostado de estar perto; pois a ideia da *musique informelle* não se perde no tempo futuro, e sim pulsa em todos os tempos nos quais a música se fez ouvir como uma expressão da liberdade. A *ideia* é histórica; mas, tal como a liberdade, jamais envelhece.³⁴

III. Particular e universal

Se Adorno de fato teve em mente o experimento de Thomas Young para circunscrever o fenômeno da expressão, então o que reteve na metáfora do “fenômeno de interferência” foi o sentido da ambivalência, a potencialização de forças em contraste, mas também em harmonia, com a sua anulação. A expressão seria um efeito ambivalente: tanto uma ironia do imperfeito, do “sedimento do absurdo, do incomensurável em toda produção artística”,³⁵ do que não se deixa racionalizar ou enformar por completo, como também uma cegueira consciente, porque parcial. A rigor – e independentemente de se teve ou não em mente o experimento de Young –, quando definiu a expressão como um “fenômeno de interferência”, Adorno usou essa metáfora ao menos pela segunda vez, pois já havia caracterizado o jazz como um *Interferenzphänomen* entre o “rígido” e o “eruptivo”.³⁶ Contudo, quem já havia se referido assim ao jazz, como uma *Interferenzerscheinung*, fora o compositor e pedagogo Mátyás Seiber, como observou o próprio Adorno numa passagem do projeto de uma investigação sociológica do jazz, com o qual Seiber colaborara:

trata-se de determinar o jazz, não como uma espécie de “estilo”, e sim antes como algo plenamente contraditório em si, como um “fenômeno de interferência” (assim Seiber caracterizou antes de tudo a sonoridade material do jazz), em suma, dialeticamente, e compreender sua dialética tecnológica como expressão de uma social.³⁷

³⁴ “Alles wiederholt sich nur im Leben, / Ewig jung ist nur die Phantasie, / Was sich nie und nirgends hat begeben, / Das allein veraltet nie!” Cf. SCHILLER, Friedrich. *An die Freunde. Schillers Werke*. Nationalausgabe. 2. Band. Teil I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805. Ed. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1983, p. 226. Essa estrofe, a última do poema “Aos amigos” (1802), poderia ser traduzida aproximadamente como se segue: “Na vida, tudo é só repetição, / Eternamente jovem é só a fantasia, / O que nunca e nenhures teve ocasião, / Somente isso nunca envelheceria!”

³⁵ ADORNO, 1997a, p. 174.

³⁶ ADORNO, T. W. Über jazz. *Gesammelte Schriften. Bd. 17*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997b, p. 76.

³⁷ Cf. ADORNO, T. W. *Jazz: Expose einer gesellschaftlicher Untersuchung*. Januar 1936. *Apud*

Esse aspecto do conceito de expressão – do qual não tratarei aqui – é muito importante, pois está à base de toda a teoria *social* do jazz e mesmo de toda *interpretação social* da música. Como resta claro, o que Adorno caracterizou como um “fenômeno de interferência” foi antes a dialética da expressão.

Creio que o conceito de expressão como um *Interferenzphänomen* e o paradoxo a ele vinculado – a produção deliberada de algo cego – tornam-se ainda mais claros a partir das reflexões de Adorno sobre por que a nova música permanecia tão difícil. Essa dificuldade é atribuída à imensa força da tonalidade, à sedimentação de todo um idioma musical, resultante de um trabalho de séculos. No entanto, Adorno adverte que não se pode compreender por que a tonalidade tornou-se numa segunda natureza considerando-se apenas esse processo pelo qual o idioma musical estruturou-se mimetizando a própria linguagem. Evocando August Halm, Adorno argumenta que isso se deveu também ao fato de a tonalidade ter desempenhado “a função de um certo equilíbrio entre o universal e o particular na música”.³⁸ Eis aqui o ponto fundamental para o nosso problema, pois o êxito da tonalidade ao promover esse equilíbrio seria indissociável da pregnância do momento expressivo, o qual responderia pela força do particular na dialética do universal e do particular na música.

Enquanto a tonalidade, assim como a linguagem falada, dispunha de fórmulas universais, desde o som isolado e a sequência intervalar até a grande arquitetura, ela flexivelmente deu lugar, na combinação desses elementos, ao peculiar, isto é, ao característico cunho individual e à expressão individual. É verdade que a tonalidade havia organizado tudo o que aparecesse no sentido de uma linguagem objetiva, de modo semelhante à linguagem verbal; mas, ao mesmo tempo, ela continha inúmeras possibilidades de combinação e, sobretudo, a possibilidade de se saturar de expressão, de tal modo que em cada universal o particular pudesse penetrar, e até mesmo com frequência ser frutificado pelo universal.³⁹

Foi também nesse contexto que Adorno chamou a atenção para um estudo de Rudolf Kolisch sobre Beethoven.⁴⁰ Ainda pouco conhecido àquela época na Alemanha, o estudo causou um certo choque, pois revelou o quanto a grande música clássica escondia de mecânico sob a aparência do orgânico, de manipulação de um reduzido número de clichês sob a veste do trabalhado desenvolvimento das ideias.⁴¹ A nova música reagiu energeticamente contra isso, e,

CHADWICK, Nick. Mátyás Seiber's Collaboration in Adorno's Jazz Project, 1936. *The British Library Journal*, vol. 21, nº 2, 1995, p. 276.

³⁸ ADORNO, T. W. Por que é difícil a nova música. Trad. Flávio R. Kothe. In: COHN, G. (org.), *Adorno*. Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 54. São Paulo: Ática, 1986, p. 152.

³⁹ ADORNO, 1986, p. 152-3. Tradução modificada.

⁴⁰ KOLISCH, Rudolf. Tempo und Charakter in Beethovens Musik. *Musik-Konzepte*, 76/77, 1992. KOLISCH, Rudolf. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, vol. 77, nº 1, 1993, p. 90-131.

⁴¹ ADORNO, 1986, p. 153-4.

assim, contra o que seria uma tendência à paralisação da dialética do universal e do particular. Como escreveu Adorno, a nova música

não conhece nenhuma harmonia preestabelecida entre o universal e o particular, e não deve conhecê-la, em nome da sua própria verdade. O universal é aberto, não esquematizado, mas problemático, tendo primeiro de ser descoberto, desde a formulação da emoção individual até a construção do todo.⁴²

Pode-se dizer que a nova música sempre requereu ao máximo a faculdade do juízo reflexionante, ou seja, a faculdade de encontrar o universal em face de um particular dado – uma tarefa muito difícil, quando não impossível, para um ouvido habituado antes a reconhecer o que lhe é familiar, a subsumir o particular sob um universal pré-conhecido. No entanto, mesmo a nova música terminou por sofrer de uma paralisia da dialética do universal e do particular, em contraste com os seus “espontâneos inícios”:

lembro a simples observação de que a real, a concreta elaboração dos detalhes na música totalmente integrada fica bem aquém da elaboração dos detalhes no atonalismo livre ou mesmo do tonalismo tardio. Com isso se relaciona aquela crise da inspiração, a que se referiram tanto Eduard Steuermann quanto Ernst Krenek.⁴³

Adorno atribuíu esse fenômeno a um processo pelo qual a emancipação da individualidade não teria resultado no seu fortalecimento, e sim no seu embotamento, em prejuízo da compreensão da nova música.

O caótico nela, que assusta a maioria das pessoas, é condicionado pelo fato de que a harmonia preestabelecida do universal com o particular se rompeu. O ouvido receptor, sintonizado nessa harmonia, sente-se exigido demais quando precisa acompanhar por si os processos específicos das composições individuais, em que a relação entre universal e particular é articulada em cada caso.⁴⁴

Esse estado de coisas atrai o olhar para a situação da música como um todo – um todo cindido entre a condição inevitavelmente esotérica da música artística, bem ou mal predisposta a seguir a sua própria lei, e a pretensão de audibilidade instantânea da música ligeira, previamente determinada pela lei da oferta e da procura. Se a paralisação da dialética do universal e do particular teria sido dissolvida na música artística em proveito da autonomia (talvez o mais correto fosse dizer: em proveito da *heautonomia*) reconquistada pela nova música, na música ligeira o universal e o particular sequer teriam entrado numa relação viva. Por força da estandardização e da pseudo-individualização, a música ligeira estaria antes sob o princípio de um universal inteiramente reificado, reproduzido em

⁴² ADORNO, 1986, p. 154-5.

⁴³ ADORNO, 1986, p. 155.

⁴⁴ ADORNO, 1986, p. 155.

peças cuja individualidade estaria nos detalhes, eles mesmos também reificados e transformados em fetiches. Esse estado de coisas torna de certo modo mais perceptível a condição problemática da música artística de alto nível; afinal, como ela dificilmente é mal resolvida sob o aspecto técnico-formal, que remete ao universal, suas feridas se mostram antes pelo enfraquecimento do particular, do momento expressivo. Em outras palavras, a tendência à excelência técnica, ao alto nível artesanal da música artística a deixa mais exposta às exigências do seu “outro” e, por isso, mais frágil. Os elogios do último Adorno ao jovem Schönberg assim como suas críticas à estabilização da nova música e mesmo aos jovens compositores do pós-guerra vão nesse sentido: querem fazer justiça à expressão.

O dito atribuído a Beethoven – “Não há regra que não possa ser superada em benefício da expressão”⁴⁵ – soa antes de tudo como um princípio em nome do qual o compositor assume todos os riscos em proveito da liberdade de expressão. Seu êxito é uma expressão da liberdade, da força e dos direitos do particular em face do universal, da regra. Como o particular, o universal é histórico, concretizando-se a cada vez num certo nível do desenvolvimento do material musical. A dialética do universal e do particular no movimento mesmo do material resulta assim na fonte de critérios capazes de orientar tanto a produção quanto a recepção das peças musicais. O domínio técnico do material corresponde ao momento objetivo desses critérios, cuja contraparte subjetiva seria a qualidade da expressão. Grosso modo, o domínio técnico sem o poder da expressão e a expressão sem o poder do domínio técnico seriam os dois extremos representativos da estagnação e mesmo do fracasso na música artística, pois enquanto o primeiro tende à integração total, ao domínio do sistema e do método, à peça que compõe a si mesma e, assim, à inversão da máxima de Beethoven, já que parece não haver expressão alguma que não possa e mesmo não deva ser reprimida em benefício da regra, o segundo tende a recair ao nível da música ligeira, da peça que ouve e sente pelo ouvinte, pois não há regra alguma a ser quebrada em proveito da expressão, já de todo ausente. Em ambos os casos, não se pode falar em progresso, especialmente se se admite que progresso significa antes a conquista artística do inaudito – um “permanente esforço, semelhante ao trabalho de Sísifo, para abrir os ouvidos, para romper a barreira antropológica do som”, como se lê em “Música e nova música”⁴⁶ – em suma, um movimento em direção a uma *musique informelle*.

Esse movimento revela toda a dialética do progresso e da expressão nas continuidades e descontinuidades da história da música. “Não há progresso estético sem esquecimento; por isso não há nenhum sem alguma regressão.”⁴⁷ Que se pense, por exemplo, no esquecimento de Bach pelo “estilo galante”. Mas o progresso, como frisou Adorno, “não é apenas um progresso do domínio do material e da espiritualização, e sim também um progresso do espírito, no sentido

⁴⁵ ANDRADE, Mario de. O artista e o artesão. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 11.

⁴⁶ ADORNO, 2018b, p. 369.

⁴⁷ ADORNO, 1997a, p. 312.

hegeliano da consciência de sua liberdade.”⁴⁸ Sob o primeiro aspecto, discussões sobre a superioridade de Beethoven sobre Bach seriam ociosas, mas não sob o segundo; pois o progresso no sentido da consciência da liberdade concerne ao “teor de verdade” das obras, ou seja, à “voz da maioria do sujeito, da emancipação do mito e da reconciliação”, no que Beethoven teria sido bem mais próspero e florescente que Bach. “Esse critério ultrapassa qualquer outro.”⁴⁹ Nele se funda o primado da expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie*. **Gesammelte Schriften**. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997a.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Vers une musique informelle*. **Quasi una fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2018a.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Por que é difícil a nova música*. Trad. Flávio R. Kothe. In: COHN, G. (org.). **Adorno**. Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 54. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Música e nova música*. **Quasi una fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2018b.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Über jazz*. **Gesammelte Schriften**. Bd. 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997b.
- ANDRADE, Mario de. *O artista e o artesão*. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Garnier, 1959.
- CHADWICK, Nick. Mátyás Seiber's Collaboration in Adorno's Jazz Project, 1936. **The British Library Journal**, vol. 21, n° 2, 1995, p. 259-88.
- FICHTE, Johann Gottlieb. **Moral para eruditos**. Preleções públicas na Universidade de Jena 1794-95. Organização, tradução, introdução e notas de Ricardo Barbosa. São Paulo: LiberArs, 2019.
- KANT, Immanuel. **Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. Trad. Rodrigo Naves e Ricardo Terra. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- KOLISCH, Rudolf. *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*. **Musik-Konzepte**, 76/77, 1992.

⁴⁸ ADORNO, 1997a, p. 316.

⁴⁹ ADORNO, 1997a, p. 316

KOLISCH, Rudolf. Tempo and Character in Beethoven's Music. **The Musical Quarterly**, vol. 77, nº 1, 1993, p. 90-131.

SCHILLER, Friedrich. **Schillers Werke**. Nationalausgabe. 2. Band. Teil I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805. Ed. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1983.

SOCHA, Eduardo. Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano. **Kriterion**, nº 139, 2018, p. 133-156.

WALBORN, Stephen P. Interferência da luz, arte e computação. **Ciência e cultura**. Vol. 67, nº 3, 2015, p. 38-43.

WELLMER, Albrecht. Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. **Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne**. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 9-47.

Artigo recebido em 03/07/2020

Aceito em 10/07/2020