

ARTEFILOSOFIA

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

ARTIGO

VERS UNE MUSIQUE ASUBJECTIVE: DO MATERIAL MUSICAL ÀS INTENSIDADES LIVRES¹

Alisson Ramos de Souza²,

Resumo:

Trata-se de estabelecer um confronto entre duas concepções do chamado material musical e seu desenvolvimento na história da música, a saber, aquelas de Theodor Adorno e Jean-François Lyotard. A “tendência do material”, devido a um processo de racionalização crescente, sobretudo a partir do dodecafonismo de Schoenberg e as incursões serialistas, conflui para um processo de dessensibilização e apagamento da expressividade subjetiva, culminando em seu fetichismo, ou seja, como se o material ganhasse vida própria. Entretanto, algo parece escapar a essa dessensibilização: o gesto, a intensidade, o não-ligado, os quais não se reduzem a uma dialética do material.

Palavras-chave: Adorno; Lyotard; material musical; fetichismo musical; gesto.

Abstract:

This paper aims to establish a confrontation between two conceptions of the so-called musical material and its development in the music history, namely, those of Theodor Adorno and Jean-François Lyotard. The “material trend”, due to a process of increasing rationalization, especially from Schoenberg’s dodecaphonism and serialists incursions, converges to a process of desensitization and erasure of subjective expressiveness, culminating in its fetishism, that is, as if the material took on a life of its own. However, something seems to escape this desensitization: the act, the intensity, the non-connected, which are not reduced to a dialectic of the material.

Keywords: Adorno; Lyotard; musical material; musical fetishism; act.

¹ Towards an Asubjective Music: From musical material to free intensities.

² Alisson Ramos de Souza é graduado em Música pela Universidade Estadual de Londrina (UEL); Mestre em Filosofia pela mesma instituição. Atualmente é doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: alissonramosdesouza@gmail.com.

*“É por isso que a noção de material na arte
parece merecer discussão”.*

Michel Chion

PRELÚDIO

A filosofia não goza, como as demais disciplinas, de um objeto próprio, a não ser os próprios conceitos com que ela trabalha, razão pela qual Georges Canguilhem havia constatado que “a filosofia é uma reflexão para a qual qualquer matéria estranha serve, ou diríamos mesmo para a qual só serve a matéria que lhe for estranha”.³ E uma reflexão filosófica, se este for o caso, sobre o estatuto atual do material musical deve levar em conta não apenas o que filósofos e estetas disseram sobre a música, mas também ouvir o que os próprios músicos e compositores disseram e produziram: não necessariamente porque possuem um acesso privilegiado ao próprio *métier*, mas sobretudo porque – com exceção feita a Theodor Adorno e, mais tarde, J-F. Lyotard – poucos foram os momentos em que os filósofos se debruçaram sobre o assunto. Mas a música não necessita prestar suas contas à filosofia, pois não cabe a ela medir a pertinência do que foi produzido na história da música. Assim como a filosofia, a música só responde a si mesma. À filosofia não cabe, portanto, prescrever normas, tampouco fazer previsões; com efeito, a filosofia é uma disciplina que sempre chega tarde demais, cabendo a ela a modesta tarefa de pintar o cinza sobre o cinza. No entanto, a música pode lançar luz sobre a filosofia e, inversamente, a filosofia pode lançar luz sobre a música. Não em uma relação de subordinação, mas de ressonância.

A crise do material musical que, no limite, tenderia para sua própria dissolução, é um sintoma da crise do sujeito moderno, ou melhor, de seus modos de subjetivação, pois a ideia de um sujeito estável e senhor de se si mesmo se vê, no mínimo, reposicionada a partir das transformações ocorridas no último século. Uma crise que – no curso do desenvolvimento do material musical – se reflete na desintegração do sujeito composicional e na metamorfose da expressão. Como a tendência do material propende, cada vez mais, para um reposicionamento do problema expressivo na música, então é o próprio papel do sujeito que se encontra deslocado. É nesse cenário que advém o fetichismo do material, denunciado por Adorno, a propósito do desenvolvimento do serialismo e da música eletrônica. Longe de ser um fenômeno circunscrito à música popular, o fetichismo do material é um problema que atravessa também a produção da música de concerto. Lyotard, por sua vez, pensa que o problema da expressão poderia ser colocado de outra maneira: o compositor não se encontra alienado de sua produção musical, mas, antes, essa relação nunca foi transparente, pois o que ele realiza não são suas

³ CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Trad. Maria Thereza Barrocas. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006, p. 6.

próprias intenções, mas algo que excede sua agência. Dito isso, o que a historicização do material musical pode revelar? Qual é o papel do sujeito em sua interação com o material? A tendência do material musical conduz, de fato, para a dissolução ou reposicionamento da expressão? Não se pretende responder a todas essas questões, mas tangenciá-las, a fim de pensar as perspectivas do material na música contemporânea.

A tendência do material

Para Adorno, o material musical, de modo algum, reduz-se a uma concepção fisicalista – de objetos independentes da existência de um sujeito –, menos ainda se refere a um mundo extrassimbólico. O material da música não é *res extensa*, substância ou objetividade em si, nem se reduz a um fenômeno meramente físico-acústico, pois a matéria não é o material. Em *Teoria Estética*, Adorno advertia que “o material também não é um material natural, mesmo se aos artistas se apresenta como tal, mas inteiramente histórico”.⁴ A historicização do material fornece as condições para uma crítica à visão ingênua e psicologista que concede à música um direito ontológico próprio. Assim, de acordo com Adorno, “supor uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção usual do material musical”.⁵ É através – ou melhor, com e contra a tradição – das regras e costumes herdados que o artista busca encontrar o que *pode* o material, como observou Lyotard.⁶ Vale observar que as inovações tecnoindustriais confluem com a produção artística de um dado momento, e toda transformação no domínio da técnica afeta, direta ou indiretamente, a produção das obras artísticas. Assim, a arte mantém com as formações econômicas e sociais uma relação senão de correspondência, ao menos de contiguidade, conforme a advertência benjaminiana sobre o relativo desajuste da base econômica em relação à superestrutura. De certa maneira, a evolução do material condiciona o modo de produção da música; e a contradição entre o material musical e as formas composicionais exige novas maneiras de estruturar o material musical. Nesse sentido, Paul Griffiths observa que foi o advento dos gravadores e da fita magnética que possibilitou a música eletrônica, visto que oferecia ao compositor, pela primeira vez, pelo uso das tecnologias da época, “versatilidade e flexibilidade na gravação e estocagem dos sons, permitindo-lhe manipular sua altura e ritmo pela alteração da velocidade de gravação, sobrepô-los uns aos outros e reorganizá-los na ordem desejada”.⁷ Portanto, é lícito afirmar que

⁴ ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 227.

⁵ ADORNO, Theodor. **Philosophie de la nouvelle musique**. Trad. Hans Hildenbrand e Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962, p. 43. Tradução nossa. *Nota bene*: todas as traduções de língua estrangeira são nossas.

⁶ Cf. LYOTARD, Jean-François. *L'inaudible*. In: PARRET, Herman (dir.). **Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art**. Louvain: Leuven University Press, 2012.

⁷ GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 145.

o material musical “diminui ou aumenta no curso da história, mas todos seus traços específicos são estigmas do processo histórico”.⁸ Adorno afirma que

As exigências do material em relação ao sujeito provêm, antes, do fato de que o próprio “material” é espírito sedimentado, algo de socialmente pré-formado através da consciência dos homens. Enquanto subjetividade primordial, tendo perdido a consciência de sua natureza anterior, um tal espírito objetivo do material se move segundo suas próprias leis. Tendo a mesma origem que o processo social e constantemente impregnada por seus rastros, o que parece simplesmente automovimento do material evolui no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo lá onde os dois movimentos se ignoram e se combatem. É porque o confronto do compositor com o material é também confronto com a sociedade, precisamente na medida em que esta penetrou à obra e não se opõe à produção artística como um elemento puramente exterior e heterônomo, como consumidor e contraditor.⁹

A história, porém, não é somente a história das continuidades, mas também das rupturas; de fato, pode-se dizer que a história da música se configura como uma rebelião permanente contra sua própria tradição e contra a sociedade. A dialética do desenvolvimento histórico do material musical mostra uma insurreição permanente do compositor contra as regras autoimpostas, mas sobretudo a liberação ou emancipação do material: seja dos textos e das dissonâncias, seja da escritura e dos ruídos etc. É a inadequação entre o conceito e o material que impele a ultrapassagem em direção a um momento superior, ou seja, é o fracasso em assegurar a unidade entre o material e sua forma que obriga esta última a se transformar. Nesse sentido, Hegel afirma que “a música é dentre todas as artes a que abrange em si mesma a maior possibilidade de se libertar não apenas de cada texto efetivo, mas também da expressão de *qualquer conteúdo determinado*”.¹⁰ A remissão à emancipação do texto não é gratuita, visto que um dos primeiros momentos da autonomização da música se dá diante dos textos sacros que ela deveria exaltar; pouco a pouco, a música abandona sua função ritualística. A incorporação de intervalos supostamente proibidos ou, no mínimo, evitáveis – por exemplo, o trítone – marca mais uma liberação da música diante das determinações impostas. A conquista da verticalidade harmônica e, por conseguinte, do tonalismo é uma consequência lógica desse desenvolvimento, pois as dissonâncias e as consonâncias – numa dialética da tensão e do relaxamento – conferem, de uma só vez, instabilidade e direcionalidade ao discurso musical. Não se pode ignorar, é claro, o estabelecimento do sistema temperado e o aperfeiçoamento na fatura dos instrumentos. Tudo isso obedece à necessidade de explorar e ampliar a gama dos materiais até então disponíveis. Esse processo de alargamento dos materiais vai ao encontro da racionalização da música ocidental, tal como foi exposta por Max Weber. Todavia, a exploração cada vez mais acentuada de intervalos dissonantes e

⁸ ADORNO, 1962, p. 44.

⁹ ADORNO, 1962, p. 45.

¹⁰ HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética**, v. 3. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 289, grifo nosso.

de regiões mais afastadas do centro tonal – como em Richard Wagner, Franz Liszt, Richard Strauss, entre outros – assinala uma crise no sistema tonal, porquanto ele já não era mais capaz de atender às exigências expressivas da composição musical.

O dodecafonismo de Arnold Schoenberg, o qual Adorno via como o destino da história da música, é uma tentativa de responder a essa crise, a partir da sistematização de uma nova sintaxe musical, empregando o total cromático desierarquizado. Trata-se de uma emancipação das alturas e da recusa de um centro estável, até então predominante no tonalismo: era necessário substituir a linguagem do tonalismo por uma nova linguagem. Entretanto, o dodecafonismo não progrediu na exploração dos demais parâmetros sonoros. Nesse sentido, Pierre Boulez reprova em Schoenberg o fato de ele não ter levado às últimas consequências sua “descoberta” dodecafônica¹¹, e o censura por ter feito a exploração serial de modo um tanto tímido e unilateral, na medida em que os elementos da linguagem serial eram organizados a partir de uma retórica preexistente, ao preservar o plano rítmico, o plano sonoro, as intensidades e os ataques. A crítica de Boulez é estendida igualmente a Alban Berg, uma vez que o seu *Concerto para violino* (1935), para ficar em um único exemplo, é realizado por meio de uma hibridização entre o tonalismo e o sistema dodecafônico. Berg é considerado¹², assim, o ponto culminante de uma linhagem pós-wagneriana, ou ainda, a última flor de estufa do pós-romantismo. Malgrado ainda estivesse confinado ao domínio das alturas, foi Anton Webern – ao abolir a oposição entre as dimensões horizontal e vertical e inaugurando uma dimensão diagonal – que abriu o caminho da música contemporânea. Com Webern, a série torna-se um modo de estruturar o espaço sonoro, assumindo “desde logo o aspecto de função dos intervalos, dando sua estrutura de base à própria composição; esta é a definição que, finalmente, irá prevalecer nos desenvolvimentos futuros”.¹³ Para Boulez, a diferença de Schoenberg e Berg, a obra de Webern “reage violentamente contra toda uma retórica herdada, tendo em vista reabilitar o poder do som”.¹⁴ E conclui dizendo que “Webern está no limiar da música nova; todos os compositores que não sentiram e compreenderam profundamente a inevitável necessidade de Webern são perfeitamente inúteis”.¹⁵ A nova música deveria se purificar de todas as heranças do tonalismo.

O fetichismo do material e seu segredo

A Segunda Escola de Viena, no entanto, permanecia restrita exclusivamente no plano das alturas, mais ainda, no universo cromático temperado. A tarefa deveria

¹¹ Cf. BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Trad. Livio Tragtenberg. São Paulo: Perspectiva, 1995.

¹² Cf. BOULEZ, 1995.

¹³ BOULEZ, 1995, p. 270.

¹⁴ BOULEZ, 1995, p. 247.

¹⁵ BOULEZ, 1995, p. 334.

ser, então, descobrir o universo sonoro não-temperado, um universo caracterizado como em perpétua expansão. Assim, para Boulez, o pensamento serial deveria se libertar do número doze do qual havia se tornado prisioneiro, haja vista que “não são os doze sons que têm a maior importância; e sim a concepção serial”.¹⁶ Seria necessário radicalizar o projeto dodecafônico. Deve-se a Olivier Messiaen, em sua peça *Mode de valeurs et d'intensités*, de 1949, a exploração de outros parâmetros além das alturas, a saber, as durações, as intensidades e os ataques. *Structures*, de Boulez é uma tentativa que vai nessa direção, uma vez que ambiciona colocar entre parênteses a linguagem musical herdada, eliminando as idiossincrasias do compositor e depurando de seu vocabulário todo vestígio do tradicional, especialmente as reminiscências estilísticas. O compositor não deveria mais intervir no material musical, ou então fazê-lo minimamente: o próprio material deveria sugerir objetivamente suas estruturas mediante um cálculo altamente elaborado. De acordo com Socha, “se Schoenberg não tinha ido longe o suficiente, com *Structures*, Boulez tinha ido longe demais. [...] o desejo de atingir o ‘estado zero’ da composição, a fim de extirpar as últimas reminiscências da tonalidade, exigia passar pela etapa de um automatismo incondicional”.¹⁷ De todo modo, foram os compositores do serialismo integral que estiveram mais atentos à revolução do material¹⁸, que, uma vez realizada, iria criar uma nova sintaxe que desnudaria o material e substituiria a linguagem tonal.

A música tradicional ocidental havia proscrito os demais parâmetros sonoros, relegando-os a um papel secundário, visto que a altura era considerada como o único parâmetro determinante na música. Doravante, o primado das alturas dá lugar ao primado do timbre e, por conseguinte, ao próprio som, que assume um relevo muito maior nas obras musicais. Embora não tenha mudado o valor paramétrico do som, a *Klangfarbenmelodie* preconizada por Schoenberg foi aprofundada na música eletrônica, que a reorienta, cada vez mais, em direção a uma autonomização e atomização do próprio som. Ernst Krenek diz que “se a liberação das condições naturais da tonalidade era o passo essencial para a realização da atonalidade, então, o progresso em direção ao som sinusal neutro indicará uma realização mais completa dessa liberdade”.¹⁹ A música eletrônica apresenta-se, portanto, como o corolário inevitável da emancipação da dissonância. Henri Pousseur também argumenta que

a liberação da dissonância constitui o verdadeiro início de uma evolução que deveria resultar diretamente na composição sonora eletrônica. Isso significa: a adoção de estruturas sempre mais complexas e diferenciadas de modo mais sutil; a penetração das capacidades organizadoras humanas em um mundo até

¹⁶ BOULEZ, 1995, p. 206.

¹⁷ SOCHA, Eduardo. **Tempo musical em Theodor W. Adorno**. Tese de Doutorado em Filosofia – Departamento de Filosofia. Universidade Estadual de São Paulo – USP. São Paulo, SP, 2015, p. 202.

¹⁸ Cf. SOLOMOS, Makis. Le devenir du matériau musical au XX^{ème} siècle. In: **Cahiers de philosophie de Langage**, n°3. Paris: L'harmattan, 1998, p. 137-152. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01202919/document>. Acesso em 13 out. de 2021.

¹⁹ KRENEK, Ernst. A glance over shoulders of the young. In: **Die Reihe: Electronic music**, 1 (eng. Edition). Bryn Mawr, PA: Theodore Presser, 1958, p. 16.

então excluído do domínio musical: o das vibrações não-periódicas (ou menos periódicas), ou seja, o domínio dos sons complexos e dos ruídos.²⁰

Para Carl Dahlhaus²¹, a música pós-serial e a música eletroacústica convergiam, assim, em uma preocupação, qual seja, dar maior atenção à intensidade e ao timbre, que, até então, haviam sido negligenciados pela tradição, ou seja, aspectos que eram considerados periféricos ou secundários passaram a ser objeto de exploração de novas possibilidades. Progressivamente, o material musical se aproxima da matéria sonora, ou daquilo que Pierre Schaeffer havia denominado como “objeto sonoro”, que despia o material do gestual convencional e impossibilitava a associação do som à fonte que o produz. Talvez, seja o caso de se perguntar se essa evolução em direção ao som não tenha repousado sobre um mal-entendido, pois “toda a complexidade da questão do timbre na música do século XX decorre desta ambiguidade, em que se emprega, às vezes, a palavra timbre em vez de som”.²² Um outro mal-entendido pode ser atribuído à compreensão schaefferiana de uma música concreta, uma vez que suas pesquisas convergem em direção a uma continuidade entre a noção de material (*matériau*) e aquela de matéria (*matière*). De qualquer forma, tal esforço conduz à exploração no interior do som, ou seja, ao núcleo indecomponível da música. Stockhausen, por exemplo, diz que “os sons instrumentais que dispomos já estão pré-formados, eles dependem da fatura do instrumento e da maneira de tocá-lo: são ‘objetos’. São os compositores, de hoje, que constroem o piano, o violino ou o trompete”.²³ Portanto, os compositores deveriam construir os próprios sons que desejavam utilizar. Ao comparar a composição musical com a arquitetura, Stockhausen acrescenta que quando um arquiteto deseja construir uma ponte suspensa, um arranha-céu ou hangar, ele já não utiliza os materiais tradicionais, a saber, a argila, a madeira, a ardósia, portanto, “as novas formas exigem o concreto protendido, o vidro, o alumínio – o alumínio, o vidro, o concreto tornam possíveis novas formas”.²⁴ Em suma, a partir da música eletrônica, o compositor se encontrava em uma situação inusitada, qual seja, a criação do próprio som. Se antes o corpo sonoro natural limitava o timbre, a tessitura, a duração etc., agora, no domínio eletrônico, o compositor se vê diante “de uma não-limitação das possibilidades, quer do timbre, quer da tessitura, quer de intensidade, quer da duração”²⁵, como observa Boulez. É o próprio artista que deve criar as “diversas características do som, deve fazer surgir uma obra coerente

²⁰ POUSSEUR, Henri. Estrutura do novo material eletrônico (1954). In: MENEZES, Flo (org.). **Música eletroacústica**: história e estéticas. São Paulo: Edusp, 1996, p. 82.

²¹ Cf. DAHLHAUS, Carl. Rejet de la pensée du matériau? In: ALBÈRA, Philippe. **Musiques en création** : Revue Contrechamps. Genève: Éditions Contrechamps, 1989, p. 165-176.

²² SOLOMOS, Makis *et al.* **Formel/Informel**: musique-philosophie. Paris: L'harmattan, 2003, p. 175.

²³ STOCKHAUSEN, Karlheinz apud CHION, Michel; REIBEL, Guy. **Les musiques électroacoustiques**. Aix-en-Provence: Edisud, 1976, p. 29.

²⁴ STOCKHAUSEN apud CHION; REIBEL, 1976, p. 29.

²⁵ BOULEZ, 1995, p. 187-88.

não apenas pela estrutura interna, como também pela constituição de seu material sonoro propriamente dito”.²⁶ Segundo Boulez:

O novo material sonoro encontrou possibilidades insuspeitas, de modo algum puramente ao acaso, mas, ao menos, pela extrapolação guiada, e tem tendido a se proliferar por conta própria; tão rico em possibilidades que, às vezes, categorias mentais ainda precisam ser criadas a fim de usá-los. [...] o novo material propôs uma massa de solução inclassificada, e nos oferecido todo tipo de estrutura sem qualquer perspectiva, proporcionando-nos um vislumbre de seu imenso potencial sem orientação sobre quais métodos deveremos seguir.²⁷

Apesar de a escritura ter se tornado cada vez mais precisa, concomitantemente, ela se torna cada vez mais dispensável, pois este novo material era algo “impossível de se resolver nas coordenadas da altura e da duração”.²⁸ A inserção progressiva do ruído não representa apenas a liberação do próprio material musical, mas, também, da escritura musical. Com efeito, esta inserção obedecia à necessidade de recusar a abstração, a formalização e a sintaxe tradicional que confinava o compositor aos estereótipos da tradição: a notação gráfica havia determinado o desenvolvimento da música²⁹. E o novo material mostra-se incompatível com a teoria tradicional, porquanto ele não pode ser submetido à mesma hierarquização que o antigo material. Boulez observa que a música tradicional havia recusado “o ruído porque sua hierarquia repousava no princípio de identidade das relações sonoras *transponíveis* para todos os graus de uma escala dada; sendo o ruído um fenômeno não diretamente redutível a um outro ruído, é, pois, rejeitado como contraditório ao sistema”.³⁰ Nesse sentido, Schaeffer também conclui que a música concreta opor-se-ia à música clássica em um ponto decisivo, pois, “para a música clássica, um dó é um dó, independente de sua situação na tessitura. Para a música concreta, um som, em geral ‘complexo’, é inseparável de sua situação no espectro sonoro: tudo é qualidade, nada é superponível, divisível, transponível”.³¹ A escritura musical gozaria, assim, do mesmo estatuto que a escritura em geral, de acordo com o *parti pris* de Platão: secundária, derivada, vicária, parcial e incapaz de transmitir

²⁶ BOULEZ, 1995, p. 188.

²⁷ BOULEZ, Pierre. Technology and Composer. In: **Leonardo**, v. 11, nº1, p. 59-62, Winter, 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1573509>. Acesso em 14 de out de 2021, p. 60.

²⁸ CHION, Michel. **L'art des sons fixés**: ou la musique concrètement. Fontaine: Éditions Metamkine, 1991, p. 29.

²⁹ “A escritura se torna, por conseguinte, uma tecnologia de assistência à criação. [...] O novo suporte permite o domínio da polifonia. Controla-se pelo olhar como as vozes caminham juntas. Foi assim que durante sete séculos se aperfeiçoou a arte de cruzar o vertical e o horizontal sobre uma representação em duas dimensões, e muitos procedimentos de escritura subsistiram, da *Ars Nova* ao serialismo. Os motetos de Machaut, o contraponto de Palestrina, a fuga de Bach, a combinatória de Schoenberg são, propriamente falando, inimagináveis sem o recurso ao papel na música” (Cf. DELALANDE, François. L'invention du son. In: DONIN, Nicolas; STIEGLER, Bernard. **Révolutions industrielles de la musique**. Cahiers de médiologie/IRCAM. Paris: Fayard, 2004, p. 22).

³⁰ BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Trad. Reginaldo de carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 41.

³¹ SCHAEFFER, Pierre apud CHION, Michel; REIBEL, Guy. **Les musiques électroacoustiques**. Aix-en-Provence: Edisud, 1976, p. 30.

adequadamente a ideia ou intenção do compositor. Em suma, ela não faria justiça à nova música, pois prejudicaria as possibilidades composicionais e a diversidade do material. Um compositor espectral como Tristan Murail insiste, anos mais tarde, que as noções atreladas à composição tradicional – harmonia, melodia, contraponto, orquestração etc. – haviam se tornado obsoletas. Já não fazia mais sentido falar em música em termo de notas, e ainda acrescenta:

Há um erro de concepção desde a origem: o compositor não trabalha com 12 notas, x figuras rítmicas, x símbolos de intensidade permutáveis e incessantemente ao infinito – ele trabalha com sons e com tempos. Confunde-se o fenômeno sonoro e sua representação, trabalha-se com representações, símbolos. [...] É preciso, portanto, se livrar das classificações esclerosantes.³²

Michel Chion resume a situação³³, dizendo que a noção de material musical surge como uma resposta à progressiva falência dos elementos constituintes da música tradicional, por exemplo, arpejos, acordes, notas, temas, motivos etc. A partir do momento em que se quis ampliar seus componentes, seja recorrendo a novas técnicas ou a novas fontes sonoras, os termos clássicos já não bastavam mais; passou-se então a falar de “blocos sonoros”, “complexos sonoros”, “massas sonoras” e, principalmente, “material”.³⁴ É preciso considerar, também, a relação que a noção de material musical mantém com o desenvolvimento da física, da psicologia, da psicoacústica e, até mesmo, da filosofia; numa palavra, com todo um quadro de referências que, para utilizar a expressão de Thomas Kuhn, estava mudando de paradigma. As pesquisas tecnocientíficas confluem com o trabalho de emancipação do material empreendido pelo compositor. Segundo Duchez, “seguindo a evolução científica, a noção de material perdeu a substancialidade material do *sonus* medieval; ela perdeu a funcionalidade mecânica ligada à natureza na ciência clássica; enfim, ela não é mais o suporte do dualismo forma-matéria que fora outrora”.³⁵ Portanto, não seria impertinente perguntar se a emancipação do material musical na música do séc. XX não é uma tentativa de fornecer um correspondente estético às inovações realizadas no domínio da ciência e da técnica. Assim, Eimert observa que “a música eletrônica parece consistir no principal exemplo da ligação extremamente atual entre música e tecnologia. É como se a música tivesse, de um só golpe, alcançado e assimilado a era tecnológica”.³⁶

³² MURAIL, Tristan. Derrière les notes, le continuum sonore. In: DONIN, Nicolas; STIEGLER, Bernard. **Révolutions industrielles de la musique**. Cahiers de médiologie/IRCAM. Paris: Fayard, 2004, p. 144.

³³ Cf. CHION, 1991.

³⁴ A propósito do nascimento da música eletrônica, Henri Pousseur também observou, em 1966, que “a assimetria crescente em outros domínios artísticos, e mesmo em outros níveis da composição musical estava despertando em nós *o desejo de um novo material sonoro*, bruto e agressivo” (POUSSEUR, Henri. *Calcul et imagination en musique électronique*. In: **Écrits théoriques, 1954-1967**. Sprimont: Mardaga, 2004, p. 181, grifo nosso).

³⁵ DUCHEZ, Marie-Elizabeth. L'évolution scientifique de la notion de matériau musical. In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org.). **Le timbre: métaphor pour la composition**. Paris: IRCAM, Christian Bourgois Éditeur, 1991, p. 78.

³⁶ EIMERT, Herbet. Problemas da música eletrônica (1957). In: MENEZES, Flo (org.).

Diagnóstico semelhante ao de François Delalande, para quem, da mesma forma que a “revolução tecnológica” da escritura estabeleceu toda uma maneira de se compor, interpretar e ouvir música, a revolução proporcionada pela gravação também estabeleceu novas maneiras de compor e ouvir música.³⁷ Assim como a notação gráfica, que inicialmente tinha por função conservar e transmitir uma música preexistente, a adoção da gravação também teve sua utilização invertida. O estúdio não se limitava apenas ao registro e transmissão, ele se tornou ferramenta de gravação, pela justaposição de unidades sonoras, pela montagem e pela mixagem. Delalande afirma que “do mesmo modo que o alcance e a tecnologia da escritura haviam favorecido a polifonia, igualmente, a possibilidade de fixar o próprio som desenvolveu um gosto do som, uma arte de trabalhá-lo, um ouvido”.³⁸

Com efeito, pode-se resumir a história da música “como o grande relato da *emancipação do som*”, como o fez Lyotard ironicamente³⁹. O esclarecimento do material musical no decurso da história, isto é, a sua racionalização, se impõe como uma necessidade que visa à liberação da forma. Adorno observa, *a fortiori*, que “o alargamento dos materiais disponíveis, que escarnece das antigas fronteiras entre os gêneros artísticos, é apenas o resultado da emancipação histórica do conceito artístico de forma”.⁴⁰ O compositor se emancipou ao mesmo tempo que os sons; todavia, a emancipação do compositor confunde-se com seu apagamento. O que Adorno denunciava no serialismo não era o seu princípio de organização do material, mas o fato de a organização ter se tornado um objetivo em si mesmo. A dessensibilização do material dodecafônico havia se convertido, então, em dessensibilização da expressão. A dissonância que era a marca de uma subjetividade por, supostamente, contradizer as relações lógicas do tonalismo, isto é, sua organização racional, perde progressivamente seu poder de contestação. Se antes a dissonância era veículo da expressão e o material lhe era subordinado, agora, o atonalismo livre e, depois, o serialismo integral e a música eletrônica – desfazendo a dialética da consonância e da dissonância – fizeram existir apenas a dissonância; com isso, a dissonância se converte simplesmente em material. Ela já não é mais capaz de ressaltar qualquer traço expressivo, a saber, a tensão, a contradição ou a dor, uma vez que ela se integra numa organização muito mais complexa e racional que aquela da antiga consonância, isto é, do tonalismo. Se o dodecafonismo era o destino da música, como pretendia Adorno, é porque ele “escraviza a música liberando-a. O sujeito reina sobre a música por um sistema racional, para ele mesmo sucumbir a esse sistema”.⁴¹ Tal é a contradição no seio mesmo da emancipação. Não apenas as técnicas de variação (inversão, retrogradação e inversão-retrogradação) estão submetidas ao material, mas a própria liberdade do compositor. A violência que a música da *Kulturindustrie* impõe sobre os homens também pode ser observada na música séria. A parametrização de todos os aspectos sonoros no serialismo, cujo *telos* é a organização total – deduzidos de um princípio

Música eletroacústica: história e estéticas. São Paulo: Edusp, 1996, p. 111-12.

³⁷ Cf. DELALANDE, 2004.

³⁸ DELALANDE, 2004, p. 22.

³⁹ LYOTARD, 2012, p. 204.

⁴⁰ ADORNO, 2011, p. 227.

⁴¹ ADORNO, 1962, p. 77.

morfológico idêntico –, é a realização mais acabada do exílio do momento expressivo.

A submissão de todos os parâmetros musicais a um denominador comum parece ser o passo natural no ímpeto de organização total, na determinação máxima da obra musical, não admitindo restos indesejáveis – isto é, os vestígios expressivos –, quer dizer, não deixando subsistir matérias não formadas ou desarticuladas. Com a inflação do material, o sujeito se encontra dominado por suas técnicas de dominação e tem sua autonomia sequestrada pelos meios. Assim, a crítica do fetichismo do material em Adorno nada mais é do que uma crítica da racionalização do material, segundo a observação de Safatle⁴². Um fetichismo que nada mais é que a reunião entre dois extremos, a saber, “a fé no material e o cuidado exclusivo da organização”.⁴³ O que Adorno evidencia em Webern, isto é, a fé em um naturalismo infantil que dota ao material o poder de conferir *per se* o sentido musical⁴⁴, também se aplica a Boulez, pois, para ele, “estava em ação a vontade decisiva de não intervir na matéria musical, mas, ao contrário, deixá-la mover-se numa espécie de autonomia que não exigisse qualquer atenção dirigida ou invenção”.⁴⁵ Mais que uma técnica composicional, a série havia se tornado um modo de pensamento. A hipóstase da série se torna mais evidente com Stockhausen, quando diz que “o pensamento serial é algo que vem à nossa consciência e estará lá para sempre. [...] É uma atitude espiritual e democrática diante do mundo. As estrelas estão organizadas de modo serial”.⁴⁶ A série se torna uma espécie de segunda natureza, por vontade e por acaso, e o material se prolifera de maneira imprevista, assumindo tendências inesperadas e incalculadas, tal qual a “erva daninha” de Boulez. Em suma, a racionalização do material havia se voltado contra o compositor, uma espécie de aprendiz de feiticeiro, que, ao conjurar forças incontrolláveis, é tragado por sua própria invenção. Tudo se passa como se o material tivesse ganhado vida própria, como a mesa estivesse dançando com suas próprias pernas. A esse propósito, Safatle lembra que

[...] a temática do caráter fetichista na música indica, sobretudo, a degradação da *ratio* musical ocidental. Ela visa demonstrar que o processo ocidental de racionalização do material musical (um processo cujas raízes se encontram na formação do sistema tonal com suas regras gerais de progressão harmônica, do

⁴² SAFATLE, Vladimir. Annuler le temps : Adorno et le problème du fétichisme dans la musique. In : SOULEZ, Antonia ; VAGGIONE, Horacio (org.). **Manière de faire des sons**. Paris: L'harmattan, 2010, p. 120-150.

⁴³ SAFATLE, 2010, p. 243.

⁴⁴ “Com a fé de um naturalismo musical bizarramente infantil, dota-se o material do poder de conferir por si mesmo um sentido musical. Mas é justamente nisso que perfura [perce] o charlatanismo do astrólogo: as relações intervalares, segundo as quais se agencia os doze sons, são idolatrados como fórmulas cósmicas. A partir do momento em que o compositor julga que a regra serial imaginada tem um sentido por si mesma, ele a fetichiza” (ADORNO, 1962, p. 120).

⁴⁵ BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 73.

⁴⁶ COTT, Jonathan; STOCKHAUSEN. **Karlheinz. Stockhausen conversations with the composer**, 1973, apud SOCHA, 2015, p. 188.

temperamento dos intervalos da gama cromática, assim como a autonomização da racionalidade musical em relação a tudo o que é extramusical) produziu seu contrário, a saber, o *encantamento* do material musical e, em alguns casos, o *encantamento* da organização total do material. Esses dois regimes de encantamento não devem ser confundidos, mas são sintomas complementares do mesmo processo.⁴⁷

Ao encantamento do material corresponde um mundo desencantado, ou melhor, uma sociedade cada vez mais administrada, sem espaço para vestígios expressivos de um sujeito. A função de organização do material, que cabia ao compositor, é delegada à esfera do cálculo, e a racionalidade se converte, então, em desrazão ou superstição, uma vez que a série se coloca acima dos sujeitos, que a experimentam como uma instância alienada. A reificação do material coloca em questão o problema da expressividade, pois o material se apresenta em oposição ao sujeito que o criou, isto é, como uma força hostil e soberana. A reconciliação abstrata que o sujeito composicional deve realizar com seu material “reduziu o sujeito a ser escravo do ‘material’, compreendido como totalidade vazia de regras, no momento em que o sujeito submeteu completamente o material, isto é, submeteu-o à sua razão matemática”.⁴⁸ Segundo Adorno, “a eletrônica converge com os desenvolvimentos internos da música. [...] a dominação racional sobre a matéria natural da música e a racionalidade da produção sonora por meios eletrônicos obedecem ao mesmo princípio fundamental”.⁴⁹ É por isso que Adorno caracteriza “o estado atual da consciência musical pela recusa da antítese entre expressão e técnica”⁵⁰, porquanto, na música nova, tem-se, “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”.⁵¹

Se para Boulez, subjetividade demais prejudica⁵²; para Adorno, “a música, a arte em geral, não pode ser pensada sem o momento subjetivo”.⁵³ Para o filósofo, a rebelião contra o sujeito “não transforma essa experiência em um estágio supostamente mais elevado. Ela não sacrifica a diferenciação musical, apenas a transfere do domínio da expressão para aquele, mais austero, da tecnologia”.⁵⁴ O enfraquecimento social do indivíduo se reflete na produção artística, cujo desiderato é a conversão da fraqueza psicológica do eu em força estética. Uma rebelião ilusória que crê ser possível eliminar o elemento subjetivo, “venerando a matéria como um ente intocado, atribuindo a ela qualidades absolutas que falaria por si mesmas”.⁵⁵ Entretanto, não

⁴⁷ SAFATLE, 2010, p. 230.

⁴⁸ ADORNO, 1962, p. 126-27.

⁴⁹ ADORNO, Theodor. **Quasi uma fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Edunesp, 2018, p. 371.

⁵⁰ ADORNO, 2018, p. 314.

⁵¹ ADORNO, 2018, p. 372.

⁵² Cf. BOULEZ, 1992.

⁵³ ADORNO, 2018, p. 389.

⁵⁴ ADORNO, 2018, p. 388.

⁵⁵ ADORNO, 2018, p. 396.

se trata, para Adorno, de restaurar o antigo material para, assim, restaurar o momento expressivo; tratar-se-ia, na verdade, de desfazer a cumplicidade entre a música e a dominação. Segundo Safatle,

[...] a música fetichizada dominou a negatividade da expressão subjetiva através da imagem fetichizada da subjetividade, imagem que evoca sempre um certo jargão de autenticidade. Donde o fato que um dos temas maiores da estética adorniana não é o abandono da categoria da expressão, mas sua liberação em relação ao “momento de transfiguração do elemento ideológico na expressão”.⁵⁶

Após confessar uma falta de domínio em relação à eletrônica, Adorno considera que “o maior dos impulsos da nova música foi a investida contra o obstinado poder da razão pela autoconservação e pela dominação da natureza”.⁵⁷ Para ele, essa teimosa abordagem tecnológica da música eletrônica substitui os meios pelos fins, pois, nessa música predomina o *como* em relação ao *que*, pelo simples prazer de ver as máquinas funcionando. Todavia, reagir às tendências da era técnica regredindo ao puramente imediato, como em Cage, não seria a solução mais plausível, pois a fuga da reificação não pode ser fornecida “na adesão de uma imediatividade não existente”.⁵⁸ Seria necessário instituir uma música informal.

Coda: resistir à dialética

Brian Ferneyhough contesta o “manifesto” adorniano por uma música informal; em sua réplica, ele diz não saber exatamente quais são as pretensões de Adorno, uma vez que suas indicações são vagas e imprecisas. Ferneyhough estende sua crítica ao fato de artistas seguirem premissas de um programa, pois, se se trata de restaurar a autonomia do compositor, nada poderia ser mais estranho a isso do que a adesão “de maneira literal a uma lista de preceitos qualquer”.⁵⁹ Ele ainda acrescenta que os objetos musicais e o processo composicional não são estágios fundamentalmente distintos, portanto, o problema da autonomia do compositor se funda em uma pseudo-dicotomia.⁶⁰ Apesar de Ferneyhough insistir no caráter autônomo do material musical, ele considera que este não é algo que surge num passe de mágica das profundezas do espírito, mas, antes, “os elementos musicais que, por mais rigorosamente que sejam empregados em seguida, gozam em seu estado original de uma certa diferenciação interna, de uma certa complexidade em termos de relações”.⁶¹ Segundo Ferneyhough, a utilização do recurso informático é

⁵⁶ SAFATLE, 2010, p. 239-40.

⁵⁷ ADORNO, 2018, p. 370-71.

⁵⁸ ADORNO, 2018, p. 433.

⁵⁹ FERNEYHOUGH, Brian. La “musique informelle” (à partir d’une lecture d’Adorno). In: SZENDY, Peter (org.). **Brian Ferneyhough**. Paris: L’harmattan, 1999, p. 109.

⁶⁰ Cf. FERNEYHOUGH, 1999.

⁶¹ FERNEYHOUGH, 1999, p. 112.

somente uma ferramenta subsidiária, e o computador não removeu a autonomia do artista, mas apenas ofereceu um atalho, ou melhor, uma economia de tempo na realização de operações específicas que seriam realizadas com ou sem o auxílio informático. É o próprio compositor que sistematiza e reordena o conjunto de seus procedimentos. Ferneyhough relata que

em vez de começar a trabalhar imediatamente com os procedimentos altamente evoluídos próprios aos programas, eu parti de uma reprodução precisa, no novo meio, de técnicas já existentes: portanto, eu fui capaz de construir algo sobre as fundações de meus hábitos pessoais prévios, e de guardar assim um contato próximo, imediato, com a natureza e com os limites da liberdade criadora que esses hábitos sugerem. Assim, altos níveis de formalização prévia são a condição necessária para a realização voluntariamente não formalista de estratégias composicionais.⁶²

Insistindo numa suposta ortodoxia marxista de Adorno⁶³, Dahlhaus argumenta que “lá onde aparentemente um ditado do material traçava o caminho que deveriam seguir os compositores [...] era, na verdade uma subjetividade que, embora dissimulada atrás da ilusão de uma ‘necessidade histórica’”, estava agindo.⁶⁴ Uma maneira de dizer que era o sujeito que estava atuando quando acreditava se tratar de uma manifestação do material: o sujeito saía pela porta da frente, mas retornava pela porta de trás. Equivocadamente, Dahlhaus enxerga em Adorno o defensor de um materialismo ortodoxo, confundindo a crítica do fetichismo com a tendência do material – isto é, com o seu ditado [*Diktat*] – e, finalmente, com o pensamento do material [*Materialdenken*], uma vez que ele interpreta a posição de Adorno como uma defesa intransigente do material musical. Dahlhaus adota então, segundo Solomos, “a dicotomia tradicional entre matéria e espírito, se posicionando ao lado do espírito que, sucintamente, ele interpretou erroneamente de Adorno, pois ele o acusa de ser um puro materialista”.⁶⁵ Assim, “Dahlhaus estabelece uma oposição simples: devemos escolher entre a submissão ao material e a pura subjetividade”.⁶⁶ O protesto de Dahlhaus contra o fetichismo do material é, então, pela subjetividade do compositor. Sua resposta a Adorno repercute nos compositores da *New Simplicity*, que visavam de alguma maneira – principalmente, regredindo aos materiais já gastos da tradição musical, numa reação ao serialismo – um retorno a uma expressividade autêntica. Segundo Dahlhaus:

A rejeição do pensamento do material, que a expressão “fetichismo do material” resume em um slogan, sem que, primeiramente, a instância oposta não seja claramente constituída – uma rejeição tornada, mais tarde, nos anos 1970,

⁶² FERNEYHOUGH, 1999, p. 115.

⁶³ Segundo Dahlhaus, “Adorno era um marxista completamente ortodoxo quando insistia com teimosia sobre o primado do trabalho que se objetiva nas obras: a ideia de uma interação inter-humana, em que o resultado parece secundário e o processo enquanto tal primário lhe era, assim como em Marx, inteiramente estranha” (DAHLHAUS, 1989, p. 174).

⁶⁴ DAHLHAUS, 1989, p. 167.

⁶⁵ SOLOMOS, 2003, p. 193.

⁶⁶ SOLOMOS, 2003, p. 187.

tendência dominante – não quer, portanto, dizer que a objetividade foi substituída pela subjetividade, mas, antes, que uma subjetividade manifesta substituiu uma subjetividade latente.⁶⁷

Dessa forma, a questão do fetichismo do material seria, em última instância, uma interrogação sobre a possibilidade de uma expressividade subjetiva não dissimulada. Embora o diagnóstico de Dahlhaus seja ambíguo, para dizer o mínimo, talvez seja o caso de se perguntar se a crítica do fetichismo do material em Adorno não é, de fato, um protesto pela expressão ou ainda uma modalidade nostálgica de apelo a uma subjetividade perdida. Contudo, não se trata, para Adorno, de restaurar uma expressividade subjetiva em contraposição à tendência do material que concorreria para eliminá-la. Era o próprio Adorno que via que o conceito de sujeito musical havia se transformado; é por isso que ele reconfigura “a categoria estética de expressão a partir da noção freudiana de pulsão”.⁶⁸ Para Safatle, essa reconfiguração adorniana apaga a ideia da expressão como um processo de determinações intencionais de sujeitos.⁶⁹ É partir da crise do sujeito moderno, ou seja, de uma unidade sintética ou intencional de atribuição de sentido, que se coloca o problema da expressão na música contemporânea. Evidentemente, o sujeito não desapareceu, mas é ressituated. A inflação do material havia conduzido ao despedaçamento do sujeito que, doravante, só pode sobreviver sob a condição de sujeito parcial ou larvar, à maneira de egos monadológicos dispersos e fragmentados.

Segundo Lyotard, “o que se chama música é um dispositivo”.⁷⁰ Mas o que é um dispositivo? É uma superposição de telas [*écrans*] que filtram os fluxos energéticos e, no caso da música, os fluxos sonoros. Essas telas não são coisas⁷¹, Lyotard o lembra, mas investimentos libidinais que impedem a entrada ou a saída de sons-ruídos, mantendo-os e transmitindo-os. O que geralmente se ouve são fluxos regulados, isto é, já articulados. Embora Freud não tenha tematizado a música em seus escritos, Lyotard sugere que ela está presente neles como dispositivo; assim, ele recorre à tópica freudiana da elaboração primária e secundária para explicar o funcionamento dos investimentos libidinais na música. Na elaboração secundária, o som é ligado, reportado a uma articulação, a uma sintaxe, a uma retórica etc.; já na elaboração primária, tem-se um impulso de desagregação – uma pulsão de morte, sem regime, se se preferir –, marcada por saltos de tensão, por intensidades livres e sem relação. Mas o primário continua subterraneamente no secundário, ele o assombra, insiste, persiste e subsiste nele. Considerar a música como dispositivo significa pensá-la não mais no plano discursivo, mas no plano figural. Talvez, seja a partir dessas noções que se torna possível fazer uma crítica da noção de material, sem lamentar uma subjetividade perdida ou deslocada. Criticar o material significa

⁶⁷ DAHLHAUS, 1989, p. 167.

⁶⁸ SAFATLE, Vladimir. *Destitution subjective et dissolution du moi dans l'oeuvre de John Cage. Filigrane: musique, esthétique, science et société. Numéros de la revue, musique et inconscient, n°5.* Paris, 2011. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=205>. Acesso em 13 de out de 2021, sp.

⁶⁹ Cf. SAFATLE, 2011.

⁷⁰ LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels.* Paris: Galilée, 1994, p. 200.

⁷¹ Cf. LYOTARD, 1994.

desdialética-lo; desdialetizar o material significa desistoricizá-lo. O alvo de Lyotard claramente é Adorno.

Ora, se a história da música ocidental é aquela do relato da emancipação do som, então, é o caso de perguntar se a incredulidade em relação aos grandes relatos – que caracteriza a chamada pós-modernidade – não afeta também essa história. Nesse sentido, Lyotard adverte que é um erro grave e corrente impor às obras de arte uma classificação por períodos ou escolas, uma vez que o que é passível de classificação são apenas os produtos culturais – que fazem parte dos fenômenos observáveis –, e não o gesto que constitui a obra de arte. A arte, por sua vez, lida com espaço-tempo-matéria, e a música, mais especificamente, com “*gesto do espaço-tempo-som*”.⁷² O gesto, portanto, não é algo pertencente a uma época, nem a um autor; na verdade, “os gestos não são conteúdos nem formas, mas o poder absolutamente inovador da obra, eles não progridem no curso da história. Não há história da arte como gesto, mas unicamente como produto cultural”.⁷³ Ao trabalhar para dar origem ao audível do sopro inaudível⁷⁴, a música trai o gesto, colocando-o em frases e lhe dando forma. Assim, a história acolhe apenas a impressão desse gesto que se materializa na obra, isto é, “o vestígio do gesto recolhido nas comunidades humanas, que se transforma com estas e pode ser periodizado”.⁷⁵ O gesto pode ser caracterizado como um acontecimento, mas, Lyotard destaca, “é um acontecimento no qual o sujeito que lhe dá início não sabe *o que é* esse acontecimento”.⁷⁶ O acontecimento extrapola sua agência, seu controle; o sujeito não é capaz de dizer em que ele consiste. Desse modo, seria incorreto atribuir ao gesto uma expressividade subjetiva. Lyotard afirma que “o gesto não é feito pelo compositor, nem exprime qualquer subjetividade”⁷⁷; ao contrário, ele implica uma espécie de suspensão ou decomposição da subjetividade, na medida em que “a ‘presença’ do gesto na apresentação das formas conduz ao resultado das sínteses sobre as quais a subjetividade é construída. Seu tempo, seu espaço, a materialidade das sensações que a afetam são suspensos”.⁷⁸ Nesse sentido, “o trabalho do autor é deixar o som fazer um gesto que parece exceder o audível e consignar seu vestígio no espaço-tempo-som que determina o campo do audível”.⁷⁹ Para Lyotard, “o gesto é talvez um enigma, mas sua atualização no corpo humano sensível ao som não significa o mistério de uma encarnação”.⁸⁰

À diferença de Boulez que pensa ser necessário articular “todos os componentes da linguagem musical para lhe arrancar sua matéria-som inaudível”⁸¹, Cage deixa os sons serem os sons, sem submetê-los a um filtro, recorrendo ao imprevisível, à

⁷² Cf. LYOTARD, 2012.

⁷³ LYOTARD, 2012, p. 208.

⁷⁴ LYOTARD, 1993, p. 156.

⁷⁵ LYOTARD, Jean-François. **Moralidades posmodernas**. Trad. Agustín Izquierdo. Madrid: Editorial Tecnos, 1993, p. 149.

⁷⁶ LYOTARD, 1993, p. 150.

⁷⁷ LYOTARD, 2012, p. 212.

⁷⁸ LYOTARD, 2012, p. 212.

⁷⁹ LYOTARD, 2012, p. 208.

⁸⁰ LYOTARD, 1993, p. 150.

⁸¹ LYOTARD, 2012, p. 214.

contingência, ao acontecimento. Trata-se de duas abordagens diferentes nessa luta da música para conquistar seu espaço-tempo-som; a conquista deste espaço não se confunde com a ideia de emancipação do material. Noutras palavras, enquanto Boulez não confia na espontaneidade da natureza musical, Cage deseja confiar nessa natureza, todavia, em uma outra natureza da acústica e do sonoro, visto que “Cage pensa que a outra natureza está aí, potencial, na natureza musical como potência de paradoxos sonoros, que não é oportuno nem necessário violentar”.⁸² No fundo, essas duas abordagens convergem em um projeto comum, qual seja, liberar a matéria sonora de seu envelope formal convencional, ou seja, não se trata de duas abordagens da expressão subjetiva, da representação e do discurso, mas do papel da linguagem como material articulado. Uma se faz pela densidade; a outra, pela rarefação. O esforço de Cage, por exemplo, não pode ser reduzido a uma suposta ideologia orientalista, pois o que ele procura na música oriental é uma maneira de frustrar as regras convencionais da composição, seja emancipando o som de sua função narrativa que lhe foi atribuída pelas formas ocidentais modernas, seja fazendo “ouvir timbres e *clusters* de timbres neutralizando o expressionismo lírico, patético ou heróico ao qual o Ocidente geralmente os submeteu”.⁸³

Que o material tem a mesma idade do sujeito, e não é possível se livrar de um e preservar o outro, é o que Adorno, por exemplo, não quer admitir. Para Lyotard, “que o sujeito e, por conseguinte, sua pretensa expressão seja ele mesmo um produto, Adorno só poderia ter duvidado duvidando da representação”.⁸⁴ Desdialelizar o material é então romper com a representação e com o sujeito que lhe dá sustentação. A emancipação do material é, ao mesmo tempo, a emancipação do *sujeito* e a emancipação *do* sujeito: a liberdade do compositor coincide com sua dessubjetivação. Pois, o que o artista realiza não são suas intenções⁸⁵, mas intensidades anônimas, e para além da intenção há tão-somente intensidades; elas não são registradas na história, antes, elas são acontecimentos que se efetuam na obra, mas não são a obra. Lyotard sugere que é a categoria do sujeito que fornece não somente o núcleo interpretativo da sociedade como alienação e da arte como seu testemunho martirizado⁸⁶, mas também de toda teoria da expressão. A arte não é um Cristo em sua função denunciadora. Segundo Lyotard,

Adorno, assim como Marx, vê na dissipação da subjetividade no e pelo capitalismo um fracasso; ele não será capaz de ultrapassar esse pessimismo senão fazendo deste fracasso um momento negativo em uma dialética da emancipação e da conquista da criatividade. Mas esta dialética não é menos teológica que o niilismo da perda do sujeito criador, ela é sua resolução terapêutica no quadro de uma religião, aqui, a religião da história.⁸⁷

⁸² LYOTARD, 2012, p. 216.

⁸³ LYOTARD, 2012, p. 210.

⁸⁴ LYOTARD, 1994, p. 100.

⁸⁵ LYOTARD, 1994, p. 99.

⁸⁶ Cf. LYOTARD, 1994.

⁸⁷ LYOTARD, 1994, p. 99.

Por isso, a nova música é incapaz de criticar o capitalismo⁸⁸; ao contrário, ela esgota seus pressupostos. Pouradier chega a dizer, na esteira de Lyotard, que “o serialismo é um capitalismo musical [...]. A frieza das obras de Schoenberg não é a do gênio incompreendido, mas do *Kapital*”.⁸⁹ O predomínio da lei do valor no capitalismo, que nos obriga a abandonar o conceito ingênuo de valor de uso, encontra-se de maneira semelhante na dessensibilização do material, pois “o material só vale como relação, não há senão relação”⁹⁰, conforme a observação de Lyotard a respeito de Adorno. A dessensibilização só realiza o material sob a condição de dissolvê-lo, de torná-lo indiferente. Deve-se lembrar, porém, que tal dessensibilização “não pode ser imputada à sociedade industrial e às suas técnicas de reprodução mecânica. [...] ela só é pensável sob o conceito benjaminiano de *aura*, que pertence ao pensamento negativo da obra-prima perdida, da tecnologia moderna como alienação”⁹¹, ela deve ser imputada, isso sim, a uma terapêutica que reforça o discurso, o descontínuo, o racional, a lei etc. Dessensibilizar é ignorar, é não ouvir a singularidade. Mas o que um pensamento da relação e das intermináveis mediações não pode conceber é a existência de uma singularidade não redutível às relações e às determinações do conceito. Ao esforço de pensar a singularidade ou a espessura do sensível é reputada a crença ingênua numa realidade subsistente, numa exterioridade positiva, numa experiência não simbólica. A exigência crítica requer a ocultação do ouvido, ela requer o apagamento do corpo libidinal. Nesse sentido, Lyotard observa que

Há uma matéria sonora que não é o que o músico chama de material. [...] A matéria não se ouve, é a dor de ser afetado. Este gemido, inarticulado, não pede nada. [...] A diferença entre as belas artes procede dos materiais, ou seja, das diversas maneiras, todas contingentes, que o corpo tem de ser ameaçado pela nulidade, anestesiado: surdo, daltônico, doente terminal etc. A estética é fóbica, deriva da anestesia, pertence a ela, é confiada a ela. Canta-se *para* não ouvir, pinta-se *para* não ver, dança-se para ficar paralisado. Em cada uma das artes, a menor frase proporciona a redenção da dor. Por: “*para* não ver”, “pinta-se para não ver”, entendo isto: o cinza sufocante é o elemento cuja pintura espera o gesto; inscreve nele cores visíveis; faz esquecer o terror, que, no entanto, o motiva.⁹²

Pensar a singularidade é abrir-se ao impossível. Talvez, seja esta a tarefa da música hoje: ouvir o indeterminado, aquilo que não pode ser ouvido. É sobre tal paradoxo que repousam as músicas contemporâneas, uma vez que “nossos ouvidos são surdos àquilo que *pode* o som. É preciso devolver à escuta a potência de se abrir ao inaudível”.⁹³ Lyotard insiste que “uma pintura deve ser visível, a peça musical,

⁸⁸ Cf. POURADIER, Maud. Penser l'enregistrement musical avec Jean-François Lyotard. In: **Nouvelle revue esthétique**, nº4. Paris: PUF, 2009, p. 75-83. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-75.htm>. Acesso em 14 de out de 2021.

⁸⁹ POURADIER, 2009, p. 78.

⁹⁰ LYOTARD, 1994, p. 103.

⁹¹ LYOTARD, 1994, p. 210.

⁹² LYOTARD, 1993, p. 157-158.

⁹³ LYOTARD, 2012, p. 210.

audível. Simplesmente o visível deixa entrever um invisível do visual, o audível subentende um inaudível do sonoro”.⁹⁴ Tanto o inaudível quanto o invisível não pertencem a uma região suprassensível, mas são um gesto espaço-tempo-matéria do som, indicando uma presença não representável. Tal presença não é sentida, pois ela não está disposta sob às condições do lugar, do momento e do sensorio que são os da subjetividade. Ela excede o sujeito e exige outras condições de produção e de escuta musical, a saber, não mais a de um material carregado historicamente, mas apenas intensidades anônimas. Nesse sentido, seria necessário pensar uma música como uma superfície sem profundidade⁹⁵, isto é, imaginar sob a teatralização e a inscrição generalizada os processos primários, sem que se possa dizer o que é ativo ou passivo. É preciso recusar as alternativas⁹⁶, quer seja *musica facta* e seu jogo de aparência, quer seja *musica fingens* e seu conhecimento laborioso; é preciso uma *musica figura* com seu jogo metamórfico de intensidades sonoras e trabalho paródico do nada. Donde a injunção: “é preciso uma música-intensidade, uma máquina sonora sem finalidade”.⁹⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Philosophie de la nouvelle musique**. Trad. de Hans Hildenbrand e Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962.
- ADORNO, Theodor. **Quasi uma fantasia**. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Edunesp, 2018.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução de Reginaldo de carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Tradução de Livio Tragtenberg. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BOULEZ, Pierre. Technology and composer. In: **Leonardo**, v. 11, n°1, 1978, p. 59-62. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1573509>. Acesso em 19 out de 2021.
- CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Tradução de Maria Thereza Barrocas. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

⁹⁴ LYOTARD, 2012, p. 212.

⁹⁵ Cf. LYOTARD, 1994.

⁹⁶ Cf. LYOTARD, 1994.

⁹⁷ LYOTARD, 1994, p. 106.

- CHION, Michel. **L'art des sons fixés**: ou la musique concrètement. Fontaine: Éditions Metamkine, 1991.
- CHION, Michel; REIBEL, Guy. **Les musiques électroacoustiques**. Aix-en-Provence: Edisud, 1976.
- DAHLHAUS, Carl. Rejet de la pensée du matériau ? In: ALBÈRA, Philippe. **Musiques en création** : Revue Contrechamps. Genève: Éditions Contrechamps, 1989, p. 165-176. Disponível em : <https://books.openedition.org/contrechamps/2290>. Acesso em 18 out de 2021.
- DELALANDE, François. L'invention du son. In: DONIN, Nicolas ; STIEGLER, Bernard. **Révolutions industrielles de la musique**. Cahiers de médiologie/IRCAM. Paris : Fayard, 2004, p. 21-30.
- DUCHEZ, Marie-Elizabeth. L'évolution scientifique de la notion de matériau musical. In : BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org.). **Le timbre** : métaphor pour la composition. Paris : IRCAM, Christian Bourgois Éditeur, 1991, p. 47-81.
- EIMERT, Herbet. Problemas da música eletrônica (1957). In: MENEZES, Flo (org.). **Música eletroacústica**: história e estéticas. São Paulo: Edusp, 1996, p. 105-116.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética, v. 3**. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.
- KRENEK, Ernst. A glance over shoulders of the young. In: **Die Reihe**: Electronic music, 1 (eng. edition). Bryn Mawr, PA, 1958.
- LYOTARD, Jean-François. **Des dispositifs pulsionnels**. Paris : Galilée, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. L'inaudible. In: PARRET, Herman (dir.). **Textes dispersés I** : esthétique et théorie de l'art. Louvain : Leuven University Press, 2012, p. 200-223.
- LYOTARD, Jean-François. **Moralidades posmodernas**. Trad. de Agustín Izquierdo. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.
- MURAIL, Tristan. Derrière les notes, le continuum sonore. In: DONIN, Nicolas; STIEGLER, Bernard. **Révolutions industrielles de la musique**. Cahiers de médiologie/IRCAM. Paris : Fayard, 2004, p. 144-145.
- POURADIER, Maud. Penser l'enregistrement musical avec Jean-François Lyotard. In : **Nouvelle revue esthétique**, n°4. Paris: PUF, 2009, p. 75-83. Disponível em : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-75.htm>. Acesso em 14 de out de 2021.
- POUSSEUR, Henri. Calcul et imagination em musique électronique. In: **Écrits théoriques, 1954-1967**. Sprimont: Mardaga, 2004.
- POUSSEUR, Henri. Estrutura do novo material eletrônico (1954). In: MENEZES, Flo (org.). **Música eletroacústica**: história e estéticas. São Paulo: Edusp, 1996, p. 81-86.

SAFATLE, Vladimir. Annuler le temps: Adorno et le problème du fétichisme dans la musique. In : SOULEZ, Antonia ; VAGGIONE, Horacio (org.). **Manière de faire des sons**. Paris: L'harmattan, 2010, p. 120-150.

SAFATLE, Vladimir. Destitution subjective et dissolution du moi dans l'oeuvre de John Cage. **Filigrane**: musique, esthétique, science et société. Numéros de la revue, musique et inconscient, n°5. Paris, 2011. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=205>. Acesso em 13 de out de 2021.

SOCHA, Eduardo. **Tempo musical em Theodor W. Adorno**. Tese (Doutorado em Filosofia). São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, 2015.

SOLOMOS, Makis. Le devenir du matériau musical au Xxème siècle. In: **Cahiers de philosophie de Langage**, n°3. Paris : L'harmattan, 1998, p. 137-152. Disponível em : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01202919/document>. Acesso em 17 out de 2021.

SOLOMOS, Makis *et al.* **Formel/Informel**: musique-philosophie. Paris: L'harmattan, 2003.

SZENDY, Peter (org.). **Brian Ferneyhough**. Paris: L'harmattan, 1999.

Recebido em 19/10/2021
Aceito em 03/02/2022