

Música, linguagem e a autonomia da arte: algumas considerações sobre a atualidade do pensamento adorniano hoje

Susanne Kogler*

Parece-me que, hoje, os pontos de vista sobre a teoria estética de Adorno estejam divididos: enquanto os filósofos discutem ainda os aspectos metafísicos de seu pensamento, os musicólogos, mais abertos do que nunca no que diz respeito a um pensamento pós-moderno, consideram-na como pertencente a uma modernidade ultrapassada. Um esclarecimento possível para esses debates e polêmicas sobre Adorno seria, parece-me, a questão da linguagem. Essa última está ligada a duas problemáticas diferentes: primeiramente, à noção da forma artística e àquela da expressão; em segundo lugar, à noção da autonomia da arte e mesmo ao papel que lhe é atribuído nas sociedades ocidentais por meio da mundialização. Ou seja, uns consideram a abordagem de Adorno elitista porque separa a arte da indústria do entretenimento após uma aceitação da autonomia da forma artística; outros pensam que, em favor de uma concepção utopista negativa, ele negligencia certas evidências ligadas à arte que a inscrevem na vida cotidiana, isto é, como forma de comunicação.

É possível trazer um esclarecimento diferente acerca desses desacordos estudando a transição que se opera em Adorno entre uma teoria filosófica e uma teoria estética. Essa passagem de uma à outra, já analisada entre outros por Hauke Brunkhorst, elabora-se no fio da constituição de uma linguagem. Essa linguagem artística – indissociável de uma linguagem das formas – reúne elementos como o não idêntico e o caráter enigmático, a primazia do objeto e a faculdade mimética, a contradição e a expressão do sofrimento.

Com a ajuda do estudo desses elementos constitutivos nas três primeiras sessões de meu texto, mostrarei que a concepção adorniana de uma arte autônoma é ao mesmo tempo transcendente e igualmente prática, contrariamente ao que podem avançar os críticos a partir de Habermas. Considerando a forma artística como constitutiva do conhecimento, necessariamente complementar ao discursivo, Adorno situa a arte para além do papel que se pôde conferir a ela no seu contexto social, entretenimento ou mídia.

No trabalho artístico, a linguagem material substitui a linguagem conceitual. O que se mostra por meio do caráter enigmático da expressão artística ou da forma estraçalhada ou deslocada da arte moderna não é nada mais que os limites da construção linguística e do pensamento. O papel que Adorno atribui à arte autônoma é de

* Paris/Graz

servir de paliativo a essa limitação e de participar na elaboração de um conhecimento. Com efeito, a experiência estética apreende as coisas em sua verdade, pois se constitui ao longo da percepção, rede na qual estão em jogo os limites de nosso conhecimento conceitual do mundo.

Contudo, uma questão chave permanece: a concepção adorniana da arte autônoma não investe a arte de um encargo pesado demais, uma tarefa filosófica? Arnold Schönberg, como lembrou recentemente Lydia Goehr, já criticava essa ambição projetada sobre a arte. Na última parte do presente texto, proponho entender esse encargo filosófico atribuído à arte à luz de dois fatos particulares. Sobretudo, tal encargo acompanha uma revalorização da arte de sorte que, se a exigência de Adorno fosse levada a sério, a arte ocuparia um lugar central em nossa cultura. Em seguida, a concepção dinâmica de Adorno sempre visou a redefinir as categorias estéticas a partir das obras que lhe eram contemporâneas. A autonomia da arte, apesar de suas relações complexas com a realidade, apresenta-se, entretanto, como um espaço aberto. Infiltrando-se aí, público e artistas, em busca do novo, podem gozar de liberdade. E é precisamente essa liberdade, angustiante e ao mesmo tempo encorajadora, à qual Adorno se apegava, que se torna o pivô e o ponto decisivo da atualidade de seu pensamento.

1. O não idêntico e o caráter enigmático da arte

A crítica adorniana da linguagem constitui o ponto de partida de sua teoria estética que, posteriormente, considera o não idêntico. Já no início de *Dialética negativa*, Adorno define em primeiro lugar a filosofia como crítica da linguagem. Ele opõe-se a uma concepção idealista da autonomia do pensamento e visa a redefinir a relação entre linguagem e mundo, ambição que constitui igualmente o ponto de partida de sua *Teoria estética*. A auto-reflexão da linguagem exigida por Adorno diz respeito a uma realidade da linguagem, a seu conteúdo real, isto é, sua relação com o mundo. Acerca dessa flexibilidade da linguagem sobre si mesma, ele escreve: “ela assegura-se do não conceitual no conceito”. O ponto decisivo dessa concepção é que a relação entre linguagem e mundo é pensada em uma reciprocidade. Com efeito, Adorno não somente opõe-se a uma concepção abstrata da linguagem, mas também previne contra sua imediatividade, que considera falsa.

A abordagem crítica da realidade que ele concebe implica uma dimensão metafísica secularizada que permite, com a ajuda dos próprios conceitos, ultrapassar os limites da linguagem conceitual. Essa abordagem transgride a realidade e a classificação empírica por ela induzida. Quer tocar o não idêntico, definido como tudo o que escapa ao conceito. Como posição crítica perante a linguagem, o não idêntico é não idêntico em um duplo sentido: contém um excedente da realidade com relação ao conceito e contém, igualmente, um excedente do conceito perante a realidade. Essencialmente crítico do conceito, o não idêntico faz-se, ao mesmo tempo, advogado da

crítica conceitual da realidade, realidade na qual o conteúdo do conceito em seu sentido pleno ainda não é, para Adorno, realizado em sua plenitude. Essa concepção da relação entre filosofia e mundo, entre linguagem e vida prática, já nos mostra aqui a dimensão prática do pensamento adorniano. O propósito de *Dialética negativa*, ou seja, fazer aparecer a diferença entre coisa e conceito, indica que a experiência concreta está no centro de seu pensamento. Chega-se a uma revalorização da arte, pois a razão, que se esforça em reaproximar-se das coisas em suas particularidades, não seria nada além de “uma experiência plena não reduzida, no *medium* da reflexão conceitual”¹.

A reciprocidade entre o conceito e o mundo da *Dialética negativa* encontra correspondência naquela que é tecida entre filosofia e arte em *Teoria estética*. Assim como o conceito está ligado à realidade e a transgride ao mesmo tempo, a experiência estética é caracterizada por uma dupla relação com o mundo: por um lado impregnada pela realidade, ela constitui, por outro lado, o núcleo materialista de uma filosofia crítica transformada, em sua essência, em filosofia da arte.

Essa dimensão crítica – que a arte traz à filosofia – é reforçada pelo fato de que Adorno já vê na arte moderna uma crítica da linguagem. Com efeito, segundo Adorno, as obras da modernidade sublinham os aspectos que estão no centro de sua própria crítica da linguagem. Por outro lado, esse interesse novo da filosofia pela arte ultrapassa o interesse puramente histórico. Tomando como ponto de partida a crise da linguagem artística decorrente das artes do fim do século XIX, a filosofia da arte consagra-se à reflexão sobre as possibilidades e os limites da experiência estética.

O esforço de Adorno em enriquecer o conhecimento com a ajuda da arte acompanha sua intenção de estabelecer uma nova relação do sujeito com a coisa. Ele escreve: “o que os conceitos tocam da verdade além de sua extensão abstrata só pode ter como teatro o que é oprimido, desprezado, rejeitado pelos conceitos”². Tomando como ponto de partida tal noção da verdade, Adorno busca manter o pensamento em uma dimensão metafísica. Essa metafísica é considerada essencialmente por ele como material e concreta, “como constelação legível do ente”. Ele escreve: “do ente ela receberia a matéria sem a qual não poderia existir, mas não transfiguraria a existência de seus elementos, ao contrário, faria disso uma configuração na qual os elementos se agrupam em escrita”³. Finalmente, a definição adorniana da metafísica aproxima-se da de uma arte autônoma na qual – revelando a parte rejeitada, oprimida das coisas – abre-se uma nova perspectiva do mundo.

Se a metafísica, tornada doravante material, deve repensar todo o “reprimido” da cultura, como a morte, a experiência estética, quanto a ela, deve incluir uma reflexão sobre a natureza mortal do sujeito. Adorno escreve: “Toda expressão de esperança que, mesmo na época do silêncio da arte, emana mais potentemente das obras de arte que dos textos teológicos tradicionais, tem a mesma configuração que a expressão do humano; [...] somente na experiência de sua própria naturalidade surge o gênio da natureza”⁴.

¹ Adorno, *Dialectique négative*, p. 19.

² Adorno, *Dialectique négative*, p. 16.

³ Adorno, *Dialectique négative*, p. 317.

⁴ Adorno, *Dialectique négative*, p. 309-310.

Quanto à utopia ligada à dimensão metafísica da arte, o mutismo da arte corresponde à interdição das imagens, à ideia de que a utopia só pode ser mostrada indiretamente. Com efeito, é como espaço vazio, como limite da experiência e do pensamento, que o não idêntico, o caráter enigmático indissolúvel da arte se transforma, para Adorno, em sinal de esperança.

Segundo Adorno, a dimensão transcendente, e mesmo metafísica, da arte está enraizada em sua maneira específica de criar sentido. As obras são transcendentais porque, com a ajuda de sua linguagem específica, e mesmo de sua espiritualidade, ultrapassam sua própria materialidade sem, todavia, abandoná-la. O que é essencial aqui é que Adorno liga a transcendência à experiência estética, à recepção da arte, ou seja, a um comportamento específico, ancorando-a, então, na realidade.

Proponho-lhes a seguinte passagem de sua *Teoria estética*:

“O lugar da transcendência nas obras de arte é a coerência de seus momentos. Insistindo sobre ela e adaptando-se a ela, ultrapassam a aparição que constituem; [...]. Na realização dessa ultrapassagem, não em primeiro lugar – e, aliás, sem dúvida nunca –, graças às significações, as obras de arte são algo de espiritual. Sua transcendência é sua eloquência ou sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou oculta.”⁵

Sublinhando o caráter processual da recepção da arte, Adorno diferencia a compreensão verbal da compreensão musical. “Interpretar a linguagem é compreendê-la; interpretar a música é tocá-la”⁶. Para Adorno, conseqüentemente, a arte não implica transcendência, no sentido escatológico do termo, mas ele tende a fazer emergir a possibilidade de uma mudança de realidade: “As obras de arte antecipam uma *praxis* que ainda não começou e sobre a qual ninguém seria capaz de dizer se ela avaliza suas transações”⁷.

Essa concepção de uma transcendência que não se pode nem experimentar, nem definir ou determinar verbalmente, corresponde à concepção do caráter enigmático da arte. A verdade artística não se deixa decifrar de forma verbal, ultrapassa a linguagem e a transcende. Segundo Adorno, a linguagem artística remeteria ao fracasso do conhecimento frente à problemática do sentido, isto é, frente à questão de saber se há ou não um sentido último. Se a arte também não pode trazer uma resposta definitiva, a produção particular do sentido na criação diz respeito, entretanto, a um aumento do conhecimento. Suas formas particulares, parecendo carregadas de sentido, testemunham, então, sobre uma possibilidade do sentido. Questionar-se sobre a forma enigmática da arte é, então, retomar a problemática de um sentido enfático. Adorno explicita isso em *Teoria estética*: “A forma mais extrema sob a qual o caráter enigmático pode ser pensado é de saber se o próprio sentido existe ou não”⁸. A cada nova vez, a experiência estética nos faz apreender o sentido como se ele existisse, ela

⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 118.

⁶ Adorno, *Fragment sur les rapports entre musique et langage*, in: Adorno, *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris: Éditions Gallimard, 1982, p. 5.

⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 125.

⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 182.

o projeta sem nunca, no entanto, constatar sua presença na realidade e sem nenhuma garantia para o futuro: “Toda obra de arte apresenta um caráter enigmático diferente, mas como se, contudo, a resposta, tal qual a da Esfinge, fosse sempre a mesma, ainda que seja apenas por meio da diversidade, e não na unidade, que o enigma prometa, talvez falaciosamente. Saber se a promessa é uma trapaça constitui o enigma”⁹.

Ainda que a correção adorniana da linguagem filosófica tome a linguagem musical como modelo a fim de constituir um pensamento em constelações, os críticos musicais, assim como a *Teoria estética*, mostram a importância da linguagem para a análise crítica das linguagens artísticas modernas. Um aspecto principal da crítica musical de Adorno é sua concepção da transcendência, como o mostra sua homenagem a Webern, publicada em 1959 e buscando, então, em primeiro lugar, corrigir a recepção da obra weberniana. Como ele próprio o explica nesse texto, Adorno percebe a música de Webern como essencialmente transcendente porque torna inseparáveis as dimensões metafísica e material. A dimensão metafísica, que implica uma rememoração da morte, introduz então as condições prévias para o que Adorno considera uma verdadeira experiência, podendo ocasionar uma possibilidade de sentido. Ele escreve:

“O som absoluto da alma, pelo qual ela se apreende a si própria como natureza pura e simples, é, para a música de Webern, a imagem simbólica do instante da morte. Ela o representa seguindo a tradição que diz que a alma, efêmera, fugitiva, deixa o corpo e alça voo, como uma borboleta. [...] O absolutamente efêmero, como o batimento de uma asa silenciosa, torna-se para essa música o carimbo, bem fraco mas sempre presente, da esperança.”¹⁰

Como o mostra essa interpretação da música weberiana, a rememoração da natureza no sujeito é, segundo Adorno, o que constitui a essência da experiência estética. Esta última não é um retorno ingênuo à natureza, mas implica uma reflexão da existência frente à problemática de um sentido que é construído e formulado pelo sujeito. É pela materialidade da experiência, pela experiência do concreto, que advém a salvação da aparência estética, salvação cuja importância para o pensamento adorniano foi sublinhada por Christoph Menke. Adorno escreve:

“A aparência não é a característica formal mas material das obras de arte, rastro da degradação que estas desejaríamos revogar. É somente na medida em que seu conteúdo é verdadeiro não metaforicamente que a arte expulsa o fabricado, a aparência que produz seu ser-feito.”¹¹ A aparência estética como rastro de uma degradação, “reflexo do humano”, torna-se então concreta. Por conseguinte, a arte ganha em importância com relação a uma crítica da cultura e ao político: ela é transcendente como expressão do mutismo, do estrago, de uma ferida, comunicados na experiência estética.

⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 182

¹⁰ Adorno, Anton von Webern, in: Adorno, *Figures sonores. Écrits musicaux I*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Genève: Éditions Contrechamps, 2006, p. 102.

¹¹ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 147.

2. Primazia do objeto e mimesis

A inversão da dialética que Adorno quer inaugurar na *Dialética negativa* considera a primazia do objeto. Ancorando-se no particular, este pensamento repousa sobre uma faculdade de diferenciação, correspondendo para Adorno à faculdade mimética, ou seja, “afinidade eletiva” entre o sujeito e seu outro. Assim como em *Teoria estética*: a faculdade mimética é central, pois é sobre ela que se funda o conhecimento não conceitual da arte. A revisão que a dialética adorniana traz é da ordem de uma mudança qualitativa, concerne a uma mudança de comportamento do sujeito frente aos objetos. Se o pensamento “se exteriorizasse verdadeiramente em coisa, se se dirigisse a esta última e não à sua categoria, o próprio objeto começaria a falar sob o olhar insistente do pensamento”¹², escreve Adorno em *Dialética negativa*. A arte efetuaría essa mudança modificando a linguagem que, transformada em linguagem mimética, não seria essencialmente significação, mas animação. O sujeito que age se transforma em sujeito que escuta.

Um aspecto constitutivo do comportamento mimético é sua não-violência. O que se reencontra igualmente no centro de suas críticas musicais. Adorno escreve no mencionado artigo sobre Webern: “entre a potência violenta do espírito em obra e a ausência de violência de uma orelha que, ao mesmo tempo em que compõe, contenta-se com a escuta passiva de sua própria composição, é estabelecida uma passagem à identidade”. Esse texto mostra claramente que a experiência estética implica sempre três dimensões para Adorno: composição, recepção e interpretação. Se ele descreve a atitude weberiana como o resultado de uma “insuperável desconfiança quanto ao ato de dar figura ao material, percebido como um controle despótico do sujeito sobre seu material”¹³, ele insiste igualmente sobre a ausência de violência, sobre a distância com relação à obra tornando-se categoria de interpretação.

“A dificuldade excepcional em tocar Webern, sem nenhuma relação com a simplicidade de muitas de suas composições, nem com a economia que ele faz das notas, resulta do dever que se tem de transpor, em exigências precisas referentes à interpretação, a distância entre o intérprete e a obra, que faz parte da própria obra.”¹⁴ Finalmente, o artista entrega-se ao material a fim de escutar e de estar atento às suas transformações e a seus desenvolvimentos. E o filósofo quer reproduzir, em sua própria escrita, a dinâmica que percebeu na experiência estética.

Por outro lado, o comportamento mimético implica, para Adorno, uma mudança da percepção do objeto. Este último é percebido pelo sujeito de uma maneira nova: sua verdadeira qualidade é reencontrada. O novo, em arte, não vem assim opor-se ao antigo, mas, ao contrário da forma artística, o revela em sua dimensão concreta. Nesse sentido, o novo em arte provém de um não-ente. Para apreendê-lo, é preciso poder adotar um comportamento específico frente às obras: mais admiração que prazer, admiração diante da liberdade da obra de arte autônoma.

A experiência estética adorniana opõe-se a qualquer dominação do outro. É por isso que serve de modelo não-violento para uma nova relação entre sujeito e objeto. O abandono de si inerente à experiência

¹² Adorno, *Dialectique négative*, p. 36.

¹³ Adorno, Webern, p. 98.

¹⁴ Adorno, Webern, p. 95.

estética vem de uma “auto-negação do espectador, [de] sua capacidade de reagir àquilo que os objetos dizem ou calam sobre si próprios, ou de perceber isso”¹⁵.

A condição prévia de uma autonomia bem sucedida da arte é o abandono de um prazer conduzido pelo gosto e pela superficialidade da felicidade proporcionada. Esse prazer é somente ilusão: “sempre apenas acidental e menos essencial para a arte que a felicidade de seu conhecimento”¹⁶, escreve Adorno em *Teoria estética*.

3. Contradição e expressão do sofrimento

A teoria do material – exposta em *Teoria estética* – corresponde ao método da contradição de *Dialética negativa*. Assim como a concepção do não-idêntico ocasiona uma contradição do conceito consigo mesmo, a unidade das obras de arte deverá fazer-se de tal forma que ela “emerge de seus elementos, da pluralidade”¹⁷. Dito de outro modo: “A unidade estética adquire sua dignidade pela própria variedade. Ela reconhece o mérito da heterogeneidade.”¹⁸

A arte é então para Adorno um signo concreto, um signo que mostra a possibilidade de um novo tratamento da pluralidade, das contradições, não reprimidas nem resolvidas em uma falsa unidade, mas reveladas e compreendidas como tais.

Consideremos novamente uma passagem chave de *Teoria estética*:

“São profundas as obras de arte que não mascaram as divergências ou as contradições, nem as deixam inconciliadas. Forçando-as a aparecer, aparição originada do inconciliado, as obras encarnam a possibilidade de uma conciliação. A formação dos antagonismos não os suprime nem os reconcilia. [...] Entretanto, como integração não-violenta dos elementos divergentes, a obra de arte transcende simultaneamente os antagonismos da existência sem dar a ilusão de que não existem mais.”¹⁹

Para Adorno, a arte do mundo moderno vê-se inseparavelmente ligada à sua qualidade languageira específica porque esta última lhe permite exprimir a dor ao mesmo tempo em que recusa a aparição de uma totalidade perfeita. De modo semelhante ao pensamento dialético, que tem ligação com o sofrimento por meio dos conceitos, a arte moderna introduz uma expressão contraditória que é essencialmente aquela do sofrimento. É precisamente quanto a essa faculdade que Adorno reconhece um laço indispensável entre a arte e um conhecimento discursivo exterior a todo sofrimento, apresentando-os como parceiros e complementares.

Mesmo se o conhecimento pode definir o sofrimento “subsumindo-o”, mesmo se pode fornecer meios de apaziguamento, “quase não pode exprimi-lo por sua experiência”: “o sofrimento, reduzido a seu conceito, permanece mudo e sem consequências, pode-se observar isso na Alemanha pós Hitler. Na época de uma crueldade inconcebível, somente a arte pode ainda talvez satisfazer essa reflexão hegeliana que Brecht escolhe como lema: a verdade é concreta”, escreve

¹⁵ Adorno, Introduction première, traduite de l’allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris: Klincksieck, 1995, p. 480.

¹⁶ Adorno, Théorie esthétique, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 28.

¹⁷ Adorno, Théorie esthétique, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 247.

¹⁸ Adorno, Théorie esthétique, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 254.

¹⁹ Adorno, Théorie esthétique, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 253.

Adorno em *Têoria estética*. Recusando o veredicto de Hegel sobre a arte, Adorno constata que é por meio de sua capacidade expressiva que a arte reveste o papel importante que ele lhe concede.

A definição da arte como linguagem do sofrimento serve então para justificar a existência da arte autônoma tornada modelo graças a essa autonomia. Deslocando ligeiramente os elementos do real e fazendo-os entrar em uma nova constelação, a arte participa de uma possível mudança de realidade. “As obras de arte imitam menos a realidade do que traduzem sua transposição. O que seria preciso finalmente inverter é a teoria da imitação. Em um sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. Mas o fato de que existam obras de arte mostra que o não-ente poderia existir. A realidade das obras de arte testemunha sobre a possibilidade do possível.”²⁰

A linguagem artística, tal como Adorno a concebe, ergue-se contra uma comunicação intersubjetiva: “Consagrando-se à matéria, a produção chega ao seio da individualização mais extrema, a um universal. A força dessa exteriorização do eu privado na coisa é a essência coletiva nesse eu; ele constitui o caráter de linguagem das obras. [...] O sujeito individual, que intervém sempre, quase não é mais que um valor limite, que um elemento mínimo do qual a obra precisa para cristalizar-se.”²¹ A separação da linguagem artística e da linguagem comunicativa condiciona então sua importância política. O Nós estético é determinado pelos antagonismos da sociedade: A arte “é verdadeira na medida em que o que fala nela e ela própria estão cindidos, não reconciliados, mas essa verdade lhe cabe quando ela sintetiza o dividido e o determina somente em seu caráter irreconciliável.”²² A primazia do objeto que Adorno preconiza, corrigindo o pensamento idealista em *Dialética negativa*, é aqui consumada por uma arte que é escrita inconsciente da história, anamnese do vencido, do reprimido, do que é possível.

A condição prévia de tal objetivação bem sucedida seria que o não-ente apareceria “como se ele fosse mesmo assim”: “Sua pretensão a ser apaga, na aparência estética, o que não é, mas se torna pelo fato de que aparece como promessa”²³.

Que o sofrimento anime as obras de arte é igualmente um critério central na crítica musical de Adorno. Em seu artigo “Stravinsky. Uma imagem dialética”, dedicado a Walter Benjamin e publicado em 1962, pode-se reconhecer os momentos em que Adorno constata o caráter material e especificamente falante da música. Essa descoberta o conduz a modificar de uma maneira diferenciada sua própria crítica, exposta inicialmente em *Filosofia da nova música*.

A reflexão sobre o caráter linguageiro da música, no centro do texto, mostra-nos mais uma vez a importância da expressão da dor para Adorno. A tese central é de que a música de Stravinsky não se identifica com a oferenda, mas com o poder de aniquilamento. Ele o confirma com um argumento estrutural. Com efeito, a música de Stra-

²⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 179.

²¹ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 223.

²² Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 332.

²³ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 309.

vinsky mostra uma falta de lógica imanente, isso resulta do fato de que o compositor negligencia o caráter temporal da música, sua dinâmica estrutural que, para Adorno, é invariante. É sobre este último que se baseia a faculdade da música de superar-se a si própria, assim como de superar a realidade, e mesmo sua dimensão transcendente.

Proponho-lhes uma passagem chave desse artigo:

“A música, como arte do tempo e ligada pelo seu próprio *medium* à forma da sucessão, é então irreversível, como o tempo. Pela primeira nota que faz ouvir, ela já se compromete a continuar, a tornar-se outra coisa, a evoluir. O que se pode chamar de sua transcendência, o fato de que a todo o momento ela resulte de um dever e seja outra coisa do que aquilo que é, o fato de que ela remeta para além de si própria, não é um mandamento metafísico que lhe seria ditado de fora: é inerente à sua própria natureza, contra a qual ela não pode fazer nada.”²⁴

Essa estrutura temporal é considerada por Adorno como constante. Ela corresponde a seu modelo do sentido musical que deve igualmente ser dinâmico. Escrevendo de encontro a essa estrutura temporal, Stravinsky violenta a música de modo que uma violência coletiva seja tecnicamente inerente à obra. E é essa violência, como o explica Adorno, que transforma o sentido musical em afirmação: a música “afirma, magnificando-o, o que se exprime nela”.

A violência que Adorno aponta em Stravinsky faz este último surgir como o pólo oposto a Webern, cuja linguagem é caracterizada por Adorno como essencialmente não-violenta. Mas o argumento de defesa apóia-se igualmente sobre a concepção adorniana da linguagem musical. É a emancipação da percussão “fazendo de sons batidos um material inteiramente musical”, que Adorno interpreta como um índice da qualidade impecável da música de Stravinsky. Essa qualidade resulta, segundo ele, da faculdade do compositor em diferenciar seu conhecimento profundo dos modos de tocar e a capacidade de seu ouvido.

Citemos novamente Adorno:

“Ele é o primeiro a não ter mais utilizado a percussão para iluminar simplesmente as perspectivas harmônicas, mas a ter sido sensível a todas as nuances de sua sonoridade. O fim da *Sagração* e o de *A história do soldado* permanecem, desse ponto de vista, inigualados. A ideia específica, plenamente concreta, da sonoridade a ser obtida alia-se aqui a uma diferenciação extremamente fina do timbre do instrumento – em *A história do soldado*, as de diferentes tipos de ‘caixas’”.²⁵

Na sonoridade específica da percussão em Stravinsky, que Adorno observa, realiza-se a ideia de uma linguagem na qual a oposição entre

²⁴ Adorno, Stravinsky, Une image dialectique, in: Adorno, Quasi una fantasia. Écrits musicaux II, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris: Editions Gallimard, 1982, p. 168.

²⁵ Adorno, Stravinsky, p. 184.

sujeito e objeto se dissolve, na qual o sujeito abandona-se: “O tabu que atinge o sujeito libera de certo modo os instrumentos que deixam de servir para começar a falar”, escreve ele. Pela qualidade particular das vozes da percussão, a música de Stravinsky torna-se portanto o signo de uma possível reconciliação entre natureza e sujeito:

“As vozes de seus instrumentos são como animais que, por sua simples existência, parecem pronunciar seu nome. A despeito da hostilidade do compositor a toda intenção subjetiva, suas sonoridades conservam o caráter de signos, de uma escrita; elas permanecem insondáveis, como se cada som fizesse voltar à luz a história de suas origens.”²⁶

De novo vê-se nitidamente aqui que a interpretação de Adorno é fundamentada sobre sua própria recepção, sobre sua experiência estética pessoal. Para ele, a música de Stravinsky, em geral, “permanece sob o controle do idêntico” e não sai da problemática da afirmação. Ora, ele lhe concede momentos privilegiados – fora dessa problemática – em que o caráter linguageiro da música, seu modo específico de criar sentido, é ao mesmo tempo concreto e transcendente:

“Nas passagens de Stravinsky em que a música toma o caráter do cretinismo e da idiotia, nas imagens do palhaço, que reaparece sem cessar depois da ‘cena na cela de Petrouchka’, a consciência reificada, da qual ele foi o músico exemplar, apresenta-se tal como em si própria, em toda sua verdade, sem por isso reduzir-se simplesmente ao que ela é. Esse efeito só é possível graças à dimensão do cômico, no qual a simples natureza, impotente e muda, abre os olhos.”²⁷

A linguagem do filósofo descrevendo a experiência estética procura fazer aparecer, por meio das constelações conceituais, as contradições percebidas nas obras: “‘deixar soar’ é para o orchestrador Stravinsky um pecado mortal, e tudo soa”²⁸, escreve Adorno. Sua linguagem redesenha os movimentos musicais a fim de transmiti-los ao leitor como experiência concreta. Segundo Adorno, é pelo seu poder mimético que a música de Stravinsky “transfigura – no sentido verdadeiro da palavra – sua identificação com aquilo de que ela tem medo”: ela “faz daquilo que há nela de mais distante da natureza seu traço propriamente animal. Seu espírito torna-se criatura. As passagens de Stravinsky em que isso se produz são inapagáveis.”²⁹ Esses momentos foram escavados na experiência do filósofo que se torna ela mesma o fundamento de seu julgamento assim como de sua teoria estética.

4. O não-intencional e o novo: aspectos chave da obra autônoma

O momento da não-violência, ligado à ideia de que “a síntese operada pela obra de arte não é somente imposta a elementos”³⁰, encontra-se também na categoria do não-intencional: “A música visa a uma linguagem desprovida de intenções”³¹, escreve Adorno no “Fragmento sobre música e linguagem”. Já que o material constitui-se como não-

²⁶ Adorno, Stravinsky, p. 185.

²⁷ Adorno, Stravinsky, p. 191.

²⁸ Adorno, Stravinsky, p. 187.

²⁹ Adorno, Stravinsky, p. 191.

³⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 17.

intencional, ele se torna o lugar em que o novo acontece: “a verdade do novo, verdade do inviolado, situa-se na ausência da intenção. Ela entra assim em contradição com a reflexão, o motor do Novo, e lhe confere uma segunda potência.”³² Não é o sujeito que se exprime, mas algo de imprevisível.

Como categoria da crítica, o novo está no centro do artigo “Em direção a uma música informal”. Nesse texto, Adorno apresenta o novo como um elemento decisivo na sobrevivência da nova música, como um momento surpreendente, uma tensão entre a ideia do compositor e o resultado de sua realização sonora. Essa tensão ocasiona a ideia de que o próprio material começaria a falar, assim como está ligada à categoria da experimentação: “a *avant-garde* reclama, à guisa de corretivo, uma música que surpreenda o compositor, assim como o químico vê com surpresa formar-se na proveta uma substância nova. Não é mais suficiente, para que uma música seja ‘experimental’, que ela ignore todo idioma já constituído; é preciso que, no próprio processo de composição, ela permaneça imprevisível.”³³

O fato de que Adorno preconize o novo como desconhecido, em “Em direção a uma música informal”, remete à sua exigência de respeitar o caráter enigmático da obra de arte, remete a uma “participação nas trevas” que ele constata na *Teoria estética* com relação à arte radicalmente moderna. O ponto decisivo dessa ideia é que ela recoloca em questão a criação intencional do sentido. Ao contrário da teoria musical semiótica, Adorno considera a análise da obra como meio de compreender melhor a dimensão crítica da linguagem artística frente à afirmação de um sentido último. Enquanto a semiótica visa a estabelecer um método que tornaria legível o sentido musical para decifrá-lo com a ajuda das palavras, Adorno busca corrigir o pensamento insistindo sobre a ilegibilidade e a fragilidade do sentido. Nesse sentido, essa análise corresponde à interpretação artística. Pois interpretar as obras “corretamente significa formulá-las em problemas, tomar consciência dos postulados incompatíveis com os quais as obras, na relação do conteúdo com sua aparição, confrontam aquele que está encarregado de interpretar. [...] É das obras mais autênticas que seria preciso fazer a prova da façanha, da realização de um irrealizável.”³⁴ Segundo Adorno, a tarefa da crítica seria de demonstrar, em primeiro lugar, de que modo o sentido artístico revela os limites do sentido linguageiro e, então, demonstra a problemática da criação do sentido em geral. É por isso que, de acordo com ele, em “Fragmento sobre música e linguagem”, o fracasso é um ponto comum decisivo partilhado pela linguagem e a música.

A noção enfática adorniana do sentido inclui a ideia de um ser para si, a ideia de uma autonomia bem sucedida que se esconderia nos fatos reais permanecendo ao mesmo tempo possível. O sentido seria então o individual absoluto, o não intencional. Ora, a arte, repousando essencialmente sobre a *mise en scène*, vem contradizer tal ideia do sentido enfático. É precisamente sobre essa contradição que a tarefa paradoxal da arte está fundada: “Todo ‘fazer’ da arte é um esforço único para dizer o que não seria o próprio fato, e dizer, igualmente,

³¹ Adorno, Fragment sur les rapports entre musique et langage, p. 4.

³² Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 43.

³³ Adorno, *Vers une musique informelle*, in: Adorno, *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, traduit de l’allemand par Jean-Louis Leleu, Paris: Editions Gallimard, 1982, p. 322.

³⁴ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 146.

o que a arte não sabe: é justamente seu espírito. É aqui que se situa a ideia da arte como reconstituição da natureza oprimida e implicada na dinâmica histórica”³⁵, escreve Adorno em *Teoria estética*.

Também no artigo “Em direção a uma música informal”, essa problemática do sentido está no centro, como o mostram em particular suas reflexões sobre John Cage. Elas se fundamentam sobre a experiência estética do filósofo e demonstram os limites desta.

Proponho-lhes uma passagem chave:

“Existe, de todo modo, um ponto em que a impulsão de Cage reencontra aquela de uma música informal: o protesto contra uma cumplicidade cega da música com a dominação da natureza. Ele não se inclina diante do terrorismo do que se chama hoje, como uma oportunidade que se teria medo de perder, a ‘era da técnica’. [...] é mais fácil zombar do que há ali de ilusório do que reconhecer a utopia à qual a absurdidade provocante dessa música serve de refúgio: escapar à mentira do que é rico em sentido, mas cujo sentido é simplesmente posto pelo sujeito.”³⁶

Para Adorno, o traço característico do sentido artístico é sua dinâmica, que ele considera essencial. Ela corresponde à dimensão temporal da música. Assim como ele o exige para esta última, uma dinâmica do sentido deveria igualmente ser respeitada. Por conseguinte, o sujeito deveria recolher o sentido inevitável, “de algum modo heterônomo, que se impõe, pela vontade ou pela força, às obras de arte” a fim de “se reconciliar”. Como ele o expõe sobre sua concepção de uma música informal: “o sentido de uma obra de arte apenas pode ser produzido no seio da obra, e não reproduzido; só é o que é no movimento de sua produção.”³⁷ Segundo ele, uma realização artística adequada “põe obstáculo ao desabamento do sentido”, dado que “a própria negação do sentido permanece um sentido”, o que é confirmado pelas próprias obras que, como o *Concerto para piano* de Cage, “esforçam-se por eliminar, metodicamente, toda coerência produzindo desse modo uma nova. Nada poderia distanciar-se mais da música tradicional.”³⁸

O que é importante aqui é que “sentido”, no sentido enfático do termo, implica um momento não intencional: “A arte cai mais baixo que seu conceito e, quando não chega a essa transcendência, perde seu caráter de arte. Ela a trai, entretanto, ao buscá-la como efeito produzido.”³⁹

Finalmente, sua concepção de uma música informal conduz Adorno a uma profunda modificação do conceito do sentido musical: “ele se distinguiria tanto da simples projeção subjetiva quanto de uma coerência puramente objetiva, tangível. Como determinação da própria coisa, ele se encontraria legitimado pelo fato de que a orelha mais exigente pode percebê-lo a todo instante como o que responde igualmente à sua própria expectativa.”⁴⁰ Tal definição do sentido, sentido mais desejado que realmente presente, implica uma reflexão sobre a experiência estética, introduz uma estética para a qual o *me-*

³⁵ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 178.

³⁶ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 333-334.

³⁷ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 335.

³⁸ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 335-336.

³⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l’allemand par Marc Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, p. 110.

⁴⁰ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 339.

dium “seria a reflexão da experiência musical sobre si mesma, o objeto dessa reflexão sendo, não o estado de coisa a descrever, mas um campo de força a decifrar.”⁴¹

Segundo Adorno, o futuro da música depende fundamentalmente de uma cultura da experiência estética acarretando uma reflexão conceitual: “não se trata de considerar essas tentativas como não advindas: é preciso, ao contrário, apropriar-se delas e transformá-las pela experiência musical viva; assim como a prática contrapontística pôde fazer suas e renovar as regras do contraponto.”⁴² A composição, a recepção e a interpretação filosófica deveriam então dividir a mesma tarefa: refletir sobre a problemática do sentido por meio de sua emergência concreta na obra autônoma.

Como mostra nitidamente o texto “Em direção a uma música informal”, a posição de Adorno, como oposta à comunicação verbal, vem sublinhar o caráter enigmático da arte e constitui-se, ao mesmo tempo, como uma defesa da música nova, de uma arte autônoma que se põe em busca do desconhecido.

Pode-se supor que a pretensão a tal qualidade, inerente à sua *démarche*, não seja popular hoje, opondo-se à tendência da cultura em reproduzir e fazer escutar sempre o mesmo. Ora, a arte autônoma como forma de vida, como pensa Adorno, desempenharia um papel totalmente diferente na sociedade: ela faria parte do conhecimento e seria então muito mais apreciada. Mesmo que a recepção da arte não seja mais necessariamente prazer, sua privação continua “insuportável”.

Essa alta estimativa da arte autônoma conduz posteriormente Adorno a apreciar a nova música, e mesmo a nova arte (“l’art nouveau”) no sentido enfático do termo. A atualidade de sua teoria estética está ligada, parece-me, ao caráter aberto de suas categorias que são fundamentadas sobre a experiência concreta da arte e se modificam em paralelo com seus desenvolvimentos. A dissolução da tradição, das regras dadas, observada e comentada por Adorno em *Teoria estética* com relação à arte moderna, constitui a condição prévia do aparecimento do novo e, assim, da renovação da experiência artística.

Trad. Ana Paula Ávila

⁴¹ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 339.

⁴² Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 339.