

Material e música informal. Duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno

Jean Paul Olive

1. A noção de material

Em *Teoria Estética*, Theodor W. Adorno dá uma definição clara do que entende por “material”: “(...) o material é aquilo que está à disposição dos artistas: o que se apresenta a eles em palavras, cores e sons, em todas as suas combinações, em todos os diferentes procedimentos técnicos desenvolvidos; nesse sentido, as formas podem igualmente se converter em material”¹. Tal definição mostra o quanto esta categoria é importante; ainda que seja central no interior de sua estética, Adorno toma cuidado entretanto de não considerá-la uma categoria absoluta, como se vê já em *Filosofia da Nova Música*: “Não é preciso conceder um direito ontológico ao material musical em si, nem àquilo que é filtrado pelo temperamento”². Mais adiante, Adorno esclarece que nem a acústica nem a psicologia poderiam estabelecer normas fixas para o material: se a física trata do som, a música possui seu próprio domínio cuja riqueza de dimensões superpostas ultrapassa o domínio dos sons naturais; a psicologia estaria limitada por sua própria tendência em reduzir o elemento musical a uma concepção estática. Ora, como todas as noções desenvolvidas no interior de um pensamento dialético, o material representa para Adorno uma categoria cambiante, evolutiva, movida por aquilo que o filósofo chama “lei cinética”.

Esta lei é a que vincula de maneira sub-reptícia a arte à sociedade, pois, como esclarece Adorno, “o próprio material é o espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado pela consciência dos homens”³. Assim, estamos longe aqui de uma teoria reflexiva; a parte autônoma da arte permanece para ele irredutível, e se a sociedade se encontra sedimentada nas obras, ela se encontra metamorfoseada, modificada pelos processos históricos, através de um fenômeno complexo de mediação que incorpora a dimensão do esquecimento. Um acorde, um idioma, uma fórmula, forçosamente se colocam como uma evidência de sentido, como uma espécie de clarão, e derivam do esquecimento daquilo que um dia pôde lhes dar este poder; o sentido daquilo que se reificou coloca-se então em movimento segundo sua própria lei, sob a ação da imaginação musical, mas também segundo a evolução da técnica, ligada àquela da sociedade. É de maneira concomitante que a música absorve a evolução geral da forma mercadoria na sociedade: “Possuindo a mes-

¹ Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, p. 209.

² Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard essais., p. 44.

³ *Idem*, p. 45.

ma origem do processo social e constantemente impregnado por seus traços, o que parece simples movimento do material evolui no mesmo sentido da sociedade real, mesmo quando os dois movimentos se ignoram e se combatem”⁴. A tendência ou a restrição do material não está dada por uma lei mecânica, mas resulta de sua dimensão histórica, qualidade que inibe tanto uma concepção positivista do som apreendido como conjunto de objetos neutralizados quanto de uma visão essencialista que considera as unidades musicais como receptáculos de sentidos imutáveis, como arquétipos eternos.

Carl Dahlhaus, ao comentar, em artigo de 1974, o conceito de material musical de Adorno, fez duas observações interessantes. Em primeiro lugar, notando que, graças ao conceito de material, Adorno historiciza e renova a visão naturalista e ingênua do que é a música, Dahlhaus percebe que esse próprio conceito deve ser historicizado. Em seguida, Dahlhaus lembra que o pensamento dialético, característico da teoria crítica, exige que o conceito – neste caso, o conceito de material – não seja pensado de maneira isolada. O conceito só se torna operacional quando colocado em relação com outros no interior de uma constelação de idéias que aparentemente fragiliza sua precisão, mas que concede ao pensamento um ganho indiscutível de dinamismo. Se tais observações são efetivamente necessárias para integrarmos a noção de material a um pensamento atual sobre a arte, um desvio aqui nos será útil para termos consciência da importância deste conceito em Adorno: é preciso ir em direção a uma problemática que o filósofo abordou desde os anos 1930, em especial em um artigo que trata da história da natureza.

2. História, natureza, dialética

Já na introdução desta conferência pronunciada em Frankfurt, em 1931, alguns elementos importantes são destacados pelo autor: ele esclarece inicialmente que a natureza em questão não pode ser confundida com aquela das ciências naturais; em seguida, por mais radical que a isso possa parecer, Adorno indica claramente que seu objetivo não é nada menos que “abolir a antítese habitual entre natureza e história”, de dissolver uma dicotomia tradicionalmente posta cujas conseqüências afetam tanto a relação entre passado e presente quanto a relação entre sujeito e objeto.

Finalmente, então, o autor apresenta os dois pólos de sua reflexão, natureza e história. Aquilo que é tratado como natural é definido como o que é de ordem mítica: “neste termo se encerra aquilo que sempre existe, aquilo que, como dado anteriormente e agenciado à maneira de um destino, dá suporte à história humana, que aparece nela, aquilo que, nela, é substancial”⁵. Já em relação à história, Adorno a define essencialmente pelo “modo de comportamento dos homens transmitido pela tradição, que se caracteriza acima de tudo pelo fato de que nele aparece a novidade qualitativamente falando”⁶, ou seja, por aquilo que rompe um determinado estado, sem o qual permaneceria idêntico.

Essa problemática envolve a dimensão estética, pois aqui está em jogo, em uma teoria que se ramifica diretamente na práxis artística, a questão da invenção (a novidade), da herança (a tradição), da atitude do

⁴ *Ibid.* p. 45.

⁵ Th. W. Adorno, “L’idée de l’histoire de la nature”, in *L’actualité de la philosophie et autres essais*, Ed. Rue d’Ulm, 2007, p. 32.

⁶ *Idem.*

artista em relação ao que o precede, ao material. Envolve aqui o que se cristaliza em um dado estático e o que, preservado, conserva uma energia dinâmica; envolve a autonomia do processo artístico em relação ao obstáculo do social. É necessário destacarmos desse importante texto os três principais momentos de um raciocínio complexo: em primeiro lugar, a referência ao pensamento de Georg Lukács sobre a questão da segunda natureza; em seguida, a contribuição decisiva de Walter Benjamin quanto à leitura possível desta segunda natureza; por fim, a discussão desses dois momentos anteriores quando Adorno fornece sua própria concepção.

Lukács e a segunda natureza

Adorno refere-se explicitamente à obra de Lukács *Teoria do romance* para apresentar o conceito que formará a camada do raciocínio que prosseguirá. A segunda natureza, que Lukács opõe a uma primeira natureza (a mesma das ciências naturais), seria a rede de convenções produzida pela humanidade, que se interpõe na percepção que o homem pode ter de seu ambiente. Trata-se, segundo Lukács, de um mundo esvaziado de sentido, que Adorno chama de “mundo alienado, mundo da mercadoria”. É preciso lembrar aqui que em diversos momentos Adorno chama a tonalidade de “segunda natureza”. Na visão de Adorno, a passagem decisiva da *Teoria do romance* é sem dúvida aquela que trata do ossuário (*ossuaire*): “Essa natureza não é muda, imediatamente sensível e desprovida de significados, como a primeira: é um complexo de sentido petrificado, que se tornou estranho, inapto a despertar a interioridade; ela é um ossuário de interioridades mortas [...]”⁷ De fato, Adorno vai insistir nessa questão do ossuário, com a qual está de acordo, embora acentue a questão do despertar; no entanto, Adorno chama a atenção para essa categoria do despertar por uma perspectiva diferente daquela de Lukács e mais próxima das reflexões de Benjamin. Assim, a questão claramente enunciada pelo autor é a de saber quais as possibilidades para se conhecer esse mundo cristalizado e alienado, saber qual o modo de interpretá-lo, já que ele nos aparece justamente como algo imediato, “natural”. A problemática da história e da natureza, estabelecida por Adorno no rastro teórico de Benjamin, apresenta-se então como uma “mudança de perspectiva” que lhe permite lançar um novo olhar sobre o mundo de convenções reificadas.

Despertar, perecimento e alegoria, a influência de Benjamin

Para Adorno, graças a seu trabalho sobre a *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin “trouxe, de um distante infinito para uma proximidade infinita, esse despertar da segunda natureza, e fez disso objeto de interpretação filosófica”⁸. É o caráter efêmero, perecível de todas as coisas que aqui se torna fundamental, caráter para onde convergem natureza e história. Se Lukács havia percebido que aquilo que é histórico se imobiliza ao se transformar em natureza, o inverso lhe parece igualmente importante: “A própria natureza apresenta-se como natureza perecível, como história”⁹. Fica evidente que esse raciocínio procura dialetizar as

⁷ G. Lukács, cité par Th.W. Adorno, *Ibid.*, p. 43.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 45.

relações entre as duas categorias, que não são mais consideradas simples e esquematicamente como opostas, mas estão submetidas a um mesmo fenômeno do perecimento, do efêmero. A concepção alegórica que Benjamin promete em seu trabalho sobre o drama barroco permitiria ler os signos petrificados da história. A alegoria seria então apresentada como método interpretativo daquilo que um dia se depositou e que, sob a ação do perecimento, permanece como ruínas e fragmentos. Para Benjamin, a alegoria é expressão, e “a aquilo que se exprime não é nada mais do que uma relação histórica. O tema da alegoria é somente a história”¹⁰.

É assim que Adorno, ao final da segunda etapa de sua conferência, consegue livrar as categorias de história e natureza de sua denotação ao mesmo tempo estática e distinguível. A fim de evitar a inércia dessas categorias, ele procura apresentar o problema antes como uma constelação que encontraria seu campo de ação na “faticidade histórica concreta”, e não na lei de idéias eternas abstratas. Pois, agora já sabemos, por um lado, que “a natureza é ela mesma perecível”, possuindo seu momento histórico; por outro, que a segunda natureza, sempre que aparece, mostra-se como história, pelo caráter perecível de seu depósito de vestígios. Nesse momento, a leitura alegórica torna-se significação. Para Adorno, “o termo ‘significação’ quer dizer que os momentos que são a natureza e a história não se resolvem um no outro, mas, ao contrário, se desagregam e ao mesmo tempo se entrelaçam de tal maneira que o natural aparece como signo apontando para a história e que a história, quando ela se quer mais histórica, aparece como signo apontando para natureza. Todo ser, ou pelo menos todo ser em devir, todo ser passado, transforma-se em alegoria, e, assim, a alegoria deixa de ser uma simples categoria da história da arte”¹¹.

A retomada do problema por Adorno

A última parte da conferência procura novamente deslocar as fronteiras tradicionais entre natureza (mito) e história, à luz do raciocínio exposto acima. Nesta última etapa, cada uma das polaridades presentes – o mito e a história que permanecem diferenciados – absorve parcialmente aquela que lhe é habitualmente oposta.

A fim de estabelecer essa dialética entre mito (natureza) e história, Adorno inclui um novo elemento, central nessa concepção de história, que é tributário a Benjamin: a noção de descontinuidade. Essa noção é fundamental, pois ela permite ao mesmo tempo opor uma concepção imóvel da natureza e uma concepção de história mecanicamente cronológica. De fato, ao definir como essencialmente descontínua a relação do presente com o passado, Adorno, nos passos de Benjamin, rejeita ambas as concepções: “Ora, essa descontinuidade – como eu disse, não vejo de que maneira a descontinuidade poderia implicar uma *totalidade* de estrutura – apresenta-se em primeiro lugar como uma descontinuidade entre o material natural da história, ao mesmo tempo mítico e arcaico, entre o que foi e o que emerge dialeticamente a partir dela de novo – novo, no sentido forte do termo”¹². Neste momento do raciocínio, quando Adorno trata das relações entre passado e presente (cerne do problema), ele exprime a necessidade de analisar novamente as duas

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 49.

polaridades que formam o mito (natureza) e a história. Pois, para Adorno, está fora de questão sustentar uma dicotomia simples, que consistiria em supor que o “mítico-arcaico” resulta apenas do estatismo e que a história resulta apenas do caráter dinâmico.

Do lado da natureza, do mítico-arcaico, Adorno mostra que o mito, que geralmente pensamos como substancial e imutável, comporta sua própria dialética: “(...) todos os grandes mitos, incluindo provavelmente todas as imagens míticas que nossa consciência ainda possui, contêm em germe o momento da dinâmica histórica – sob uma forma dialética –, a tal ponto que os dados míticos fundamentais são eles mesmos contraditórios e se movem de maneira contraditória¹³”. Pois, se o mito comporta uma dimensão na qual o homem se encontra aniquilado pela influência do natural, pela repetição e pelo destino, o mito também desenha um horizonte no qual o homem se insurge contra aquilo que o envolve; esse momento é “o momento da reconciliação, ou seja, da superação primordial da ordem natural”¹⁴; segundo a concepção de Adorno, uma das funções centrais da arte é nos deixar entrever no sensível este horizonte de reconciliação.

De outro lado, do lado da história, as coisas são também mais complexas do que parecem porque, como escreve Adorno, “a história será ‘tanto mais mítica quanto for mais histórica’¹⁵. É a partir do exemplo da aparência que o filósofo nos faz compreender o que está em jogo. A aparência, nesse contexto, é sinônimo de “segunda natureza”, produto da história, que nos parece pleno de sentido, que forma nosso contexto de percepção do qual é difícil – talvez impossível – se desvincular: a segunda natureza “resulta da aparência porque a realidade efetiva perdeu-se para nós e porque acreditamos compreendê-la como plena de sentido, embora esteja esvaziada, ou ainda, porque incrustamos, nessa realidade efetiva tornada estranha, intenções subjetivas que passam a ter significação própria, como é o caso da alegoria.”¹⁶. Adorno prossegue sua reflexão ao tratar da questão do *déjà vu*, do reconhecimento que se mistura à percepção. Para ele, a sensação de *déjà vu* é significativa do “fenômeno mítico original da angústia que reaparece”. Sensação à qual se acrescenta “o momento de ameaça que é sempre próprio a esta aparência; essa característica da aparência de engolir tudo como um funil resulta igualmente do momento mítico da aparência”¹⁷. A categoria de estilo, que foi severamente criticada por Adorno, é exemplar desse problema; basta, de fato, que uma música adote todas as características de um estilo para que ela apareça aos nossos ouvidos como imediata e coerente quando, na verdade, permanece fechada à compreensão pelas próprias características que a vinculam ao estilo. Este será um dos motivos da crítica adorniana em relação a Stravinsky. Além disso, o conceito de *déjà vu* permite também compreender, do ponto de vista da recepção, a potência dos produtos da indústria cultural, seja no esporte, no cinema, na televisão ou na música. Em tais produções, graças àquilo que reconhecemos nelas, a dimensão da reconciliação está presente como aparência, com uma força tão grande, que nossa sensação é de estar muito próximo a ela. Mais, para Adorno, é exatamente aí que a influência do mítico libera sua força mais intensa: “Penso que, no mo-

¹³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

mento em que a promessa de reconciliação está colocada de modo mais perfeito, o mundo está emparedado da forma mais estanque por todo seu 'sentido'¹⁸. De fato, a concepção de material musical, para Adorno, está intimamente ligada a essa reflexão sobre as relações entre natureza e história: tudo depende da maneira pela qual as obras incorporam essa dimensão do mito, seja pela repetição da força estática do mito em seu interior, seja pela incorporação da dimensão dinâmica graças à ação produzida no material. Em larga medida, o julgamento do musicólogo Adorno sobre os compositores dependerá justamente disso.

3. Alargamento do material e experiência

Na *Teoria estética*, logo após a definição de material que transcrevemos no início deste artigo, Adorno acrescenta: “a expansão no desconhecido, o alargamento para além do estágio atual do material, constitui tanto sua função quanto a função da crítica que ele próprio condiciona”¹⁹. Através desta observação, parece que o próprio filósofo teve consciência da necessidade de atualizar o conceito de material. Foi o que Max Paddison, em artigo recente, procurou fazer, ampliando a esfera do material de maneira a integrar as aquisições musicais dos últimos cinquenta anos; ele incorporou – além dos elementos da linguagem *stricto sensu*, ou seja, as obras, as formas, gêneros, estilos e procedimentos – as novas técnicas e as novas tecnologias instrumentais. Paddison integra “os modos de execução e de reprodução e, hoje principalmente, as técnicas de gravação e a tecnologia de estúdio, assim como a eletroacústica, a produção e a difusão sonora. Tudo isso constitui “o material musical” sob uma forma que Adorno não poderia evidentemente prever, mas que deve ser compreendida como “sedimentação da sociedade” e como elemento da transmissão material de normas sociais. Segundo Paddison, é justamente diante dessas normas sociais que ainda se torna possível avaliar uma produção que se posiciona de maneira crítica, sob forma de desvios, negações ou subversões de convenções transmitidas.

Assim ampliada e atualizada, pode parecer que a noção de material, em suas relações com a composição, continua a seguir a dupla tendência que Adorno chegou a entrever. Mesmo sob o risco de esquematizar a situação da música atual, é possível distinguir duas direções principais, duas tendências e não duas regiões estanques; a primeira, que podemos grosseiramente subsumir pela expressão um pouco vaga de pós-modernidade musical, procura considerar como disponível todo modo de organização do material musical utilizado insensivelmente pelo compositor, sem nenhuma obrigação hierárquica, sem que uma noção de progresso ou simplesmente de evolução intervenha nas escolhas tomadas como subjetivas; é todo o material musical do passado, e também aquele de todo o planeta, que pode aqui ser revisitado, recuperado, mixado, fragmentado e remontado segundo os desejos de uma subjetividade transformada em demiurgo. A segunda tendência caracteriza-se por uma molecularização progressiva do som, até evoluir – por exemplo, na prática da síntese sonora ou na música espectral – em direção a uma música de imersão microscópica na seqüência da música serial; tal tendência parece dirigir-se a uma “dissolução do material”²⁰,

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, p. 209.

²⁰ Cf. M. Solomos, “Le devenir du matériau musical au XXe siècle” in *Musique, rationalité, langage. L'harmonie : du monde au matériau*, L'Harmattan, 1998.

no sentido de que a formação dos elementos musicais – figuras, temas, características, mas também elementos mais específicos como acordes e padrões rítmicos – desaparecem para dar lugar a formas que nascem e se desenvolvem antes no interior do som do que a partir dos sons. Em certa medida, ambas as tendências são comparáveis àquelas que *Filosofia da Nova Música* anunciava, em sua divisão de dois ensaios. A primeira tendência perpetua o que Adorno chamava de “música a partir da música”: a recomposição de todos os estilos e gêneros, de todas as músicas pré-existentes, transformadas em suportes referenciais e que seriam geralmente inertes em outro contexto. A segunda envereda por uma neutralização, introduzida pelo cromatismo e depois pelo dodecafonismo, que elimina as características da música tradicional. Em certa medida, poderíamos aproximar essas duas tendências – divergentes quanto ao material – ao duplo movimento que constatamos no plano sócio-histórico: de um lado, uma tendência associada ao movimento da burguesia moderna ocidental, que impulsionou um movimento universalista jamais visto na história da humanidade, movimento que acompanha uma certa homogeneização dos valores e uma desqualificação dos particularismos. Essa tendência corresponderia ao movimento racionalista em direção à neutralização do material musical. Por outro lado, uma tendência que corresponde à vontade de manter, e mesmo de reforçar, o que resulta dos particularismos, e que musicalmente se manifestaria pela imposição de características ligadas a uma hipotética doação imediata de sentido no interior de materiais tradicionais (às vezes requalificados por múltiplos procedimentos).

Se tratamos acima da hipótese de uma relação entre um plano geral sócio-histórico e um plano do material musical, tal relação não possui entretanto nada de mecânico, de automático. Só há sentido em se falar de material musical dentro de um quadro mais amplo da reflexão sobre a categoria de mediação²¹, central na teoria crítica. Pois esta categoria combate, precisamente, toda definição rígida de conceitos e utiliza constelações dinâmicas e históricas. Nesse sentido, é inadequado conservarmos uma concepção restrita e estática do material que, de toda maneira, o filósofo sempre quis evitar; além disso, por ser uma categoria que incorpora a experiência como componente fundamental, ainda hoje existe o interesse, talvez mais do que nunca, de conservar, atualizar e desenvolver um pensamento da mediação, em razão de uma pressão que cresceu a ponto de invadir todos os setores do conhecimento. Do ponto de vista musicológico, a reflexão tardia de Adorno, desenvolvida sobretudo nas obras dedicadas a Berg e Mahler, deveria ser analisada em paralelo com textos mais gerais como “*Vers une musique informelle*”²². Assim, desapareceria todo o mal-entendido sobre uma relação normativa com o material quando se recoloca a questão do sujeito e da liberdade.

4. Música informal, sujeito e liberdade

Programático, fornecendo uma clara direção, o texto “*Vers une musique informelle*” retorna à figura de Schoenberg, compositor do expressionismo atonal e inventor do dodecafonismo. O que interessa precisamente ao filósofo aqui é a tensão entre obras que recusam toda regra e procu-

²¹ Cf. M. Jimenez, *Adorno et la modernité*, Klincksieck, 1986.

²² O título deste ensaio de Adorno foi originalmente escrito em francês (N. do T.).

ram o maior grau de liberdade e aquelas em que o compositor obedece a restrições que ele mesmo formula. Esta oscilação entre liberdade e restrição, para Adorno, não perdeu sua atualidade e hoje se enraíza na seguinte constatação: a destruição dos idiomas ligados à tonalidade – elementos que de algum modo absorviam a ação realizada sobre o material e contribuíam à doação de sentido, por mais justificada que esta fosse – deixa no entanto o compositor diante de uma dificuldade que foi assim resumida por Adorno: “Material e composição, (...), permanecem estranhos um a outro, em uma simples relação de oposição”²³. Adorno analisa este problema, que assume a forma da pergunta “com o que se compõe?”, por duas vertentes possíveis: aquela dos sons e aquela das relações entre os sons.

De acordo com a definição que Adorno dá ao material, a música não pode se reduzir a uma questão de agenciamento de sons puros, se é que isto possa existir; as propriedades físicas naturais dos sons, segundo o filósofo, “não têm nada a ver com a arte e são impróprias para garantir o que quer que seja no plano estético”²⁴. Qualquer que seja seu substrato filosófico ou científico, trata-se de uma concepção regressiva que retorna – mesmo inconscientemente – a crenças mágicas. Para que os sons digam alguma coisa, é necessário que, de uma forma ou de outra, sejam estabelecidas relações entre eles: o som, escreve Adorno, “só pode se transformar em música no interior de configurações produzidas por ele mesmo”²⁵. Somente as relações entre sons podem transformar o som em música, apenas o ato de composição pode fazer com que o som seja habitado e crie aquilo que o filósofo chama de “continuum de relações”.

Entretanto – e este é o outro lado do problema – Adorno também se coloca contra a confiança excessiva na categoria de relação na composição; sintomática em uma sociedade que desenvolveu ao extremo a racionalização e a administração, o domínio das relações pode se transformar em cálculo abstrato de dados dissociados da experiência, em cálculo no qual sons e configurações de sons estariam esvaziados de conteúdo. A dimensão do cálculo racional, alçada à garantia de coerência, se veria então hipertrofiada, plena de sentido. De fato, propõe Adorno, nenhuma das duas dimensões é primordial, nem os sons, nem as relações: “nas relações, é o sujeito quem predomina, e, no som isolado, é aquilo que se distingue do sujeito; essa relação se atualiza na tensão entre material e composição”²⁶. Aquilo que, de fato, poderia ser primordial no impulso da composição, no sentido dialético de uma imediaticidade mediada, seria antes um elemento já formatado pelo espírito humano, que o filósofo chama de “a figura de detalhe tomada isoladamente, no momento em que ela aparece como unidade relativamente plástica (...)”²⁷.

Em um texto do mesmo período sobre os critérios da Nova Música, Adorno distingue a noção de figura daquela de tema e de caráter. Diante da qualidade relativamente fechada do tema, fixado de uma só vez pelo ritmo e pelos intervalos, a figura apresenta traços mais vagos, variáveis, não fixados com muita precisão. Já o caráter reveste-se de uma importância primordial aos olhos do filósofo que assim o define:

²³ Th. W. Adorno, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 306.

²⁴ *Idem*, p. 307.

²⁵ *Ibid.*, p. 318.

²⁶ *Ibid.*, p. 321.

²⁷ *Ibid.*, p. 319.

“(…) é o aspecto que constituirá uma categoria como plena de sentido: o traço específico pelo qual o detalhe se distingue essencialmente dentro de um conjunto. A expressão e o ‘tom’ são elementos constitutivos do caráter, e, às vezes, eles coincidem com as figuras ou os temas; assim um complexo temático inteiro pode ter um certo caráter, ao se comportar de vários temas ou figuras”²⁸. Em um certo sentido, as experimentações do *Momentform* de Stockhausen, as tentativas de formas abertas de Boulez, Pousseur ou Boucourechliev, representavam uma reflexão prática sobre tais categorias e sua confrontação com uma temporalidade não direcional, enquanto as seções das obras eram concebidas como “campos”. Parece que, na opinião de Adorno, essas experiências não apresentaram uma capacidade suficiente para a caracterização dos elementos e das seqüências; seria o preço pago a uma racionalidade integral cuja preservação de unidade se confundia com a neutralização do material. A reconstituição, no interior de uma reflexão crítica, do caráter e dos elementos qualitativos ocupa assim o centro do problema da invenção musical contemporânea; é a partir de tais postulados que Adorno desenvolve a noção de música informal, uma música que teria integrado os aportes da música serial – por sua capacidade a estruturar os conjuntos – mas também os aportes da música temática herdada do passado – por sua potencialidade a forjar caráter, sua capacidade para diferenciar os momentos, para permitir uma escrita que não se esquiva da problemática do tempo. É assim que uma música informal poderia corrigir um certo estatismo que assola a produção musical pós-1945 e que não deixa de estar relacionado com uma entropia social.

Sabemos até que ponto Adorno era tributário de uma certa concepção da dimensão temporal em sua reflexão sobre a música: “a música, como arte do tempo, está ligada apenas pelo seu próprio meio à forma da sucessão: ela é portanto irreversível como o tempo. A primeira nota executada incita sua continuação, sua transformação em outra coisa, sua evolução”²⁹. Para Adorno, aí está a dimensão transcendente da música, a promessa de que as coisas podem ser diferentes, aquilo que, para o filósofo, está intimamente ligado à liberdade. Associando intimamente o sentido musical à temporalidade, intervém aqui a problemática central de sua estética: a maneira pela qual os momentos da obra são unidos entre si, assim como sua relação com o todo. Mais precisamente, aquilo que deveria presidir tais relações é concebido como o dinamismo inerente aos elementos: estes não deveriam ser unidos externamente, por uma vontade mecânica ou dominadora, mas deveriam obedecer a uma necessidade que emana de cada complexo, por aquilo que cada complexo traz em si e induz aos demais momentos. Um novo tematismo, independente dos idiomas do passado e das técnicas esgotadas, poderia inventar os processos pelos quais se agenciam complexos relacionados uns aos outros, que formam uma unidade, não sob a lei abstrata de uma decisão predeterminada e autoritária, mas pela sua própria necessidade interna. A reflexão sobre a temporalidade musical, que leva Adorno a repensar a própria noção de tematismo, leva-o igualmente a renovar a categoria de orgânico que ele mesmo condenou, sobretudo em *Filosofia da nova música*. Entretanto, no contexto de uma música informal,

²⁸ Th. W. Adorno, *Figures sonores*, Contrechamps, 2006, p. 173.

²⁹ Th. W. Adorno, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 168.

o conceito de orgânico, longe de ser abandonado, reaparece sob uma nova definição: “Para a música, o ideal do orgânico não seria outra coisa senão aquilo do não-mecânico; o processo de engendramento concreto de um todo confundido com suas partes, e não a simples subsunção das partes a partir de um conceito geral abstrato, após o qual seriam justapostas”³⁰.

5. Autonomia do sujeito e da música

Tal processo, que Adorno desejaria livre de toda crosta ideológica que poderia o envolver, não é óbvio, não está dado; o que torna possível esse ideal de escrita é exatamente a presença do sujeito, único elemento vivo na produção das obras de arte, mesmo se – e isso fica claro desde a *Filosofia da nova música* – o filósofo considera o sujeito uma categoria que deveríamos superar; para ele, todavia, o trabalho da composição é justamente um dos lugares críticos onde tal superação pode ser efetuada. O sujeito, falsamente superestimado como ego individualista na cultura e na arte ocidentais, deve refletir e interrogar sobre si mesmo. Sob essa condição, a categoria de sujeito permanece uma instância de resistência diante do domínio da sociedade, diante do que, nela, comporta uma ameaça de regressão em direção a novas formas de totalitarismo. A idéia de música informal, cujos fundamentos estão ancorados em uma dimensão antropológica e política, coloca em seu centro o lugar do sujeito no ato de composição, no “tomar parte”, como diz Adorno ao retomar uma expressão de Hegel. Este “tomar parte” do sujeito – de fato um transtorno para sua própria arquitetura interna – poderia concretizar-se apenas em uma música informal cuja definição encerra um forte potencial utópico: “uma música que se veria livre de todas as formas abstratas ou cristalizadas que lhe fossem impostas de fora, mas que, embora não submetida a nenhuma lei exterior à sua própria lógica, se constituiria com uma necessidade objetiva dentro do próprio fenômeno”³¹.

A nova música transformada em música informal, tal como a concebe Adorno, que nunca esqueceu os ensinamentos do jovem Ernst Bloch, é verdadeiramente um “espírito da utopia” segundo o qual não há nenhum ato de propriedade, nem mesmo arrendamento ou rótulo. Sem dúvida, um certo uso do material engendra tal concepção, mas também uma mudança radical de comportamento. Tal atitude supõe uma revolução copernicana do conhecimento, a superação dos limites entre o sensível e o intelectual, a reformulação da fronteira entre subjetividade e objetividade. Um conhecimento sem o qual a própria idéia de autonomia não poderia advir.

Trad. Eduardo Socha

³⁰Th. W. Adorno, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 326.

³¹ *Ibid.*, p. 294.