

ENTRE A REPRESSÃO E A SUBLIMAÇÃO: A EXPERIÊNCIA DA MÚSICA NA MODERNIDADE

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende¹

Resumo: A partir de uma breve análise do processo de racionalização da música e de suas consequências sobre as formas de experiência musical, este texto discute alguns aspectos do pensamento musical de Adorno e, em seguida, faz um breve contraponto entre tais idéias e a perspectiva de Benjamin sobre as possibilidades abertas pelas “novas” técnicas de produção e de reprodução no domínio da arte.
Palavras-chave: música, indústria cultural, Adorno, Benjamin.

Abstract: Starting from one brief analysis of the process of rationalization of music and its consequences on the forms of musical experience, this text argues some aspects of the musical thought of Adorno and, in following, makes a short counterpoint between such ideas and the perspective of Benjamin on the possibilities opened by the “new” techniques of production and reproduction in the domain of art.

Keywords: music, cultural industry, Adorno, Benjamin.

¹ Mestre em Sociologia pela UNICAMP.

“O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha.”²

Introdução: música e tradição

O desenvolvimento da música ocidental, entendido como um processo histórico de longa duração, abre-se a distintas interpretações de seus possíveis sentidos enquanto parte do desenvolvimento da sociedade como um todo. Criando elos puramente racionais entre os mais variados elementos constitutivos dessa música, ou seja, postulando um desenvolvimento teleológico e tipicamente ideal de determinados fenômenos e processos históricos fundamentais para a sua formação, Max Weber encontrou na história dessa música um exemplo paradigmático da ação de uma racionalidade “tipicamente” ocidental³. Inscrito no seio do processo de “desencantamento do mundo”, ou até mesmo antecipando-o, o movimento progressivo de racionalização da música ocidental libertou-a de suas amarras em outras esferas da vida social, especialmente na religião. Isso significa que, através da objetivação do material musical alcançada, tanto com o planejamento lógico das relações entre os mais diversos âmbitos do fenômeno musical, quanto com a dominação da natureza sonora pela técnica, a música passa (tendencialmente) a obedecer somente às “exigências” intrínsecas de seu material. Se, por um lado, foi justamente essa objetivação o que possibilitou o

² ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Coleção os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 165.

³ Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

surgimento de todo o patrimônio musical ocidental, a chamada “grande música”, por outro, esse processo também revela a tendência a submeter todos os âmbitos da vida humana à possibilidade de previsão e cálculo através de procedimentos lógicos e técnico-rationais – tendência que, na obra de Weber, é um dos elementos principais que caracterizam a “racionalidade ocidental judaico-cristã”.

Entendido em seu sentido amplo, o processo de “desencantamento do mundo” conduz, entre outras coisas, à cisão da vida em várias esferas. Isso significa que, conforme avança a racionalização das condutas de vida, as diversas modalidades de ação (política, econômica etc.), que se confundem em um mundo “encantado”, começam a se diferenciar em relação ao sentido que as engendra. Esse processo que ao mesmo tempo alimenta e é alimentado de transformações cada vez mais intensas nas estruturas sociais impulsionadas pelo desenvolvimento da técnica e do capitalismo, acompanha o fenômeno que Walter Benjamin identificou como o declínio da tradição. Ou seja, as formas de experiência coletivas, que tinham na memória comum o meio através do qual se garantia a possibilidade de contínua retransmissão e renovação de uma tradição, se constituíam com base em uma organização social fundada na comunidade e no trabalho artesanal⁴. Dentro dessa perspectiva que nos oferece Benjamin, podemos entender que o processo de objetivação do material musical também segue uma dinâmica semelhante. Tomando como paradigma o desenvolvimento da notação musical especificamente ocidental, observamos que, desde o século XI, este desenvolvimento caminha cada vez mais em direção à substituição de uma experiência musical prévia pela precisão e coerência dos signos musicais. Se, em um primeiro momento,

⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador. Consideração sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.

essa tendência se fortalece pela necessidade da Igreja Católica de preservar e expandir a centralização dos usos e costumes em torno da música, a partir do Renascimento ela ganha o forte impulso da cientificização e tecnicização que se expandem em vários domínios da vida social. Com isso, a música vai, paulatinamente, se descolando de uma ligação concreta com as demais dimensões da vida social. A possibilidade de determinação e representação prévias de todas as dimensões do fenômeno musical em um conjunto de signos que compõem uma partitura, manifesta o refluxo de uma experiência coletiva, que se assentava essencialmente na tradição oral e na efemeridade de cada execução. A contrapartida desse processo é a elevação da figura solitária do compositor; sua obra, que nasce do isolamento, se dirige ao indivíduo isolado⁵.

Se, por um lado, a separação da música das outras esferas da vida social tem como consequência a criação de um cosmos autônomo de valores puramente musicais, por outro, também permite que a música se transforme em objeto da dominação capitalista, através de sua inserção na lógica industrial de produção e reprodução. Essa dominação se efetiva tanto mais quando acompanhada pela separação dos indivíduos entre si, e pela separação do indivíduo dos diversos aspectos de sua própria vida. É nessa fratura que se insere a mediação dos mecanismos de controle social baseados na racionalidade dos instrumentos de dominação. Ou seja: a eliminação de todos os aspectos da música não passíveis de sua apropriação pela razão, que escapavam à previsibilidade e ao cálculo, libertou-a de seu utilitarismo; mas, ao mesmo tempo, a sua “alienação” foi a condição necessária para que, através da racionalidade das técnicas de produção e consumo de música no mundo

⁵ Cf. LIMA REZENDE, Gabriel S. S. “Música, experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin”. In: *Revista Espaço Acadêmico*, ano VIII, n. 85, 2008. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/085/85rezende.htm>.

administrado, ela se transformasse em um poderoso instrumento de dominação.

A tradição musical em Adorno

Para Adorno, o processo de racionalização da música, ou seja, a dominação integral de seu material, cristaliza-se neste mesmo material através da história. Assim, “[...] toda música humana traz gravada em si o processo social que a instituiu como música”⁶. Sendo a música polifônica – fruto da coletividade do culto e da dança – um dos principais fundamentos da tonalidade, sua origem histórica ainda está implícita nesta última, “mesmo que a música tenha rompido a tempos com toda execução coletiva”⁷. Nesse sentido, num primeiro momento, a música tonal “estabelecia uma mediação entre uma linguagem musical imediata – falada de maneira mais ou menos espontânea pelos homens, se pode ser dito assim – e algumas normas cristalizadas no interior dessa linguagem”⁸. Em última instância, o significado dessas normas cristalizadas, dessas convenções, radica “nessas experiências coletivas nas quais elas tomaram *forma*”⁹.

⁶ WAIZBORT, Leopoldo. *Aufklärung musical. Considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. 1991. Tese (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991, p. 29.

⁷ ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 24.

⁸ ADORNO, Theodor W. “Dificuldades”. In: ADORNO, Theodor W. *Impromptus. Serie de artículos musicales publicados de nuevo*. Barcelona: Editora Laia, 1985, p. 137. O termo “música tonal” se refere à configuração do material sonoro baseada na progressão de acordes ao redor de um acorde fundamental, que se consolidou especialmente no período de transição entre os séculos XVIII e XIX.

⁹ WAIZBORT, Leopoldo. Op. cit., p. 179. O grifo é original.

Entretanto, em consonância com o avanço do processo de objetivação do material musical, “[...] a linguagem idiomática, tradicional, dada de antemão, chocou-se com a diferenciação individual da música, na qual se manifesta o processo de diferenciação da sociedade burguesa. O aspecto comunitário inerente à linguagem tonal foi evoluindo cada vez mais em direção a um aspecto de equiparabilidade de tudo com tudo, em direção à nivelção e à convenção [...]. Em todo caso, pouco a pouco o caráter mercantil foi recobrando toda a linguagem da música. Isto acabou se tornando insuportável; o que na música, em outro tempo, fora linguagem, se converteu em um mero e repetitivo barulho de matraca.”¹⁰ Junto com esse caráter “mercantil” da permutabilidade dos elementos musicais, a aspiração pela unidade e totalidade da obra, inerente à linguagem da música tonal, alcança seu ápice na época do liberalismo clássico. “A tonalidade não foi por acaso a linguagem da era burguesa”, afirma Adorno. “A harmonia entre o particular e o geral correspondia ao modelo de sociedade do liberalismo clássico. Assim como nela, a totalidade se impunha, por trás dos bastidores, como *invisible hand*, através das espontaneidades individuais e acima delas. A compensação universal das tensões produzidas pela totalidade deveria fazer com que, no final, a conta fechasse.”¹¹

Ainda que esse modelo jamais fosse adequado à realidade, afirma Adorno, mas fosse, ao contrário, em grande medida ideologia, o conteúdo de verdade dessa música declina na mesma medida em que se falsifica a idéia de uma totalidade social composta por individualidades autônomas. Segundo o próprio Adorno, “A idéia da compensação das tensões, ou seja, da harmonia em sentido artístico, se torna mais e mais ideológica na medida em que a realidade proporciona cada vez menos ao individual, mediante o universal, aquilo que a ele está prometido e que ele próprio promete. Em uma conjuntura na qual se tornou

¹⁰ ADORNO, Theodor W. “Dificuldades”. Op. cit., p. 138.

¹¹ Idem, *ibid.*, p. 143.

completamente duvidoso que essa situação possua ainda um sentido, um proceder artístico que, ainda que de modo indireto apresente o todo como cheio de sentido e o glorifique, se converte em um proceder insuportável.”¹² A obra de Beethoven surge no momento ápice da cultura musical inserida no que poderia ser entendido como o momento progressista da burguesia, e o conteúdo de verdade de sua obra resulta de seu esforço em alcançar o equilíbrio entre as diversas dimensões da composição – bem como entre o social (encarnado nas fórmulas musicais cristalizadas na linguagem tonal) e o individual (evidenciado principalmente no procedimento da variação). Entretanto, a música pós-Beethoven trabalha com um material musical desigual, e a totalidade nas obras, ou seja, a forma, é alcançada a partir da mutilação das individualidades musicais em favor dessa totalidade¹³. Essa tendência pode ser exemplificada com a obra de Richard Wagner, quem, com suas grandes formas musicais e a sua idéia de “obra de arte total”, acreditava poder unir o “povo alemão”, passando por cima das diferentes condições sociais que caracterizavam a sociedade alemã do período¹⁴. Desligada da compreensão real das condições sociais em que é produzida, a música se transforma em pura ideologia. Segundo Adorno, “[...] a consideração da música descolada do ordenamento social e

¹² Idem, *ibid.*, p. 144.

¹³ A própria obra tardia de Beethoven, na perspectiva de Adorno, manifesta a impossibilidade de reconciliação entre parte e todo, revelando a incapacidade da sociedade burguesa liberal de cumprir a promessa de conciliação entre indivíduo e sociedade.

¹⁴ “As incoerências no procedimento técnico de um compositor de nível formal máximo, como Richard Wagner, testemunham a impossibilidade, inscrita no social, daquilo que ele visava, a impossibilidade da obra artística em que se resume, como num culto, a sociedade burguesa: testemunham assim a inverdade da substância objetiva do empreendimento.” Cf. ADORNO, Theodor W. “Idéias para uma sociologia da música”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 267.

constituído, e de cujos mecanismos de integração ela é a repetição mais ou menos ritualizada, é o que faz parecer essa sua ação como um poder consociador próprio da música em si mesma”¹⁵. A função da música nessa sociedade, continua o autor, “[...] consistia em sua capacidade real ou aparente de despertar, na sociedade individualista, a consciência da unidade harmônica de dita sociedade, a pesar de todas as oposições de interesse.”¹⁶ Portanto, para Adorno, “[...] os problemas estruturais da música, a relação entre o geral e o particular na música, são manifestações, inconscientes de si mesmas, de processos sociais que acontecem em um nível mais profundo. Não é possível juntar outra vez, de modo arbitrário, o geral e o particular [...]”¹⁷.

A falsa idéia de totalidade é resultado da ilusão causada pela aparência da obra de arte, esta não mais compreendida nos termos da estética de Hegel como a manifestação sensível da verdade, mas sim nos termos de Benjamin, como “bela aparência”. “Como aparência ambígua que seduz e engana, a *bela* aparência é o elemento mítico herdado pela arte, que confere ao produto humano a aparência de natureza. A bela aparência é assim a ‘totalidade falsa, errônea – a totalidade absoluta’. Na medida em que ela constrói uma realidade aparente, ocultando os mecanismos que a constitui [sic], ela se constitui como falsa totalidade”¹⁸. Ao mesmo tempo, na qualidade de índice histórico da promessa não cumprida – a promessa iluminista de reconciliação, de redenção – a “bela aparência” representa o conteúdo mítico da obra de arte necessário à exposição da verdade.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. “Sociología del arte y de la música”. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *La sociedad: lecciones de Sociología*. Buenos Aires: Editorial Proteo, 1969, p. 11.

¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 11.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. “Dificultades”. Op. cit., p. 142.

¹⁸ GATTI, Luciano. *O foco da crítica: arte e verdade na correspondência entre Adorno e Benjamin*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, p. 60.

Esta se revela no processo de conhecimento do mito através do “sem-expressão”, que rompe a bela aparência pelo desvendamento do mecanismo de constituição da obra. “A verdade não é totalidade, mas aquilo que a cinde, pois essa totalidade é sempre falsa na medida em que é aparência de reconciliação e reconciliação verdadeira. Como violência que destrói a totalidade falsa da forma, o sem-expressão indica que o mundo verdadeiro só pode ser alcançado pela dissolução do mundo mítico”¹⁹. Entretanto, com o declínio desse elemento oculto – que a obra de arte herdou de suas origens nos rituais religiosos – pela sua contínua e crescente exposição, a dialética entre aparência e “sem-expressão” se esvai. Com isso, a bela aparência torna-se uma forma vazia que, apropriada por forças sociais regressivas, se positiviza como uma “segunda natureza”.

Essa breve divagação pelos meandros da filosofia de Benjamin nos proporciona o cenário para a apresentação e discussão das polaridades do pensamento de Adorno sobre a inserção da música no mundo administrado, e, posteriormente, para o contraste entre tais idéias e a perspectiva do próprio Benjamin sobre a “reprodutibilidade técnica” da obra de arte e as suas consequências.

Entre a repressão e a sublimação

Na famosa obra sobre a “dialética do esclarecimento”, escrita em conjunto com Horkheimer, Adorno desenvolve a idéia de que o longo processo de “esclarecimento” do homem em relação a sua condição de sujeito da história – processo que está baseado na dominação da natureza externa e interna, cujas origens é rastreada pelos autores no mito de Odisseu – está intimamente relacionado com o movimento oposto de “naturalização” da ordem social. Como afirmam os autores: “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido

¹⁹ Idem, *ibid.*, p. 67.

sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal.”²⁰ Em consonância com o processo de regressão do esclarecimento no mito, a tonalidade (musical), enquanto produto histórico das ações do homem, se converte em “segunda natureza”. Ou seja, em sua aparência, a linguagem tonal se transforma em linguagem “natural” da música. Quando o sistema tonal é naturalizado, esclarece Waizbort, “[...] pouco importa saber do longo processo em que o material musical constituiu-se de um determinado modo, e não de outro, nem de como o procedimento composicional estrutura-se na sua relação com esse material. O processo de dominação da natureza através do qual o sistema tonal originou-se é escamoteado. Nesse sentido a crítica à segunda natureza é uma crítica à ideologia.”²¹

O espaço em que essa mistificação alcança a sua máxima expressão é dentro da indústria cultural. Ao invés de revelar a impossibilidade da rearticulação do todo dentro da obra, refletindo a inverdade da reconciliação entre indivíduo e sociedade²², a produção musical no bojo da indústria se volta para a recriação da imagem de totalidade da composição através de fórmulas estereotipadas, ao mesmo tempo em que reveste essa música com uma aura de espontaneidade e imediaticidade que mascara seu caráter altamente mediatizado de mercadoria.

²⁰ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “Conceito de Esclarecimento”. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 17.

²¹ WAIZBORT, Leopoldo. Op. cit., p. 34.

²² Pois, segundo Adorno, o todo social não está composto por individualidades autônomas como almejava o projeto iluminista; no século XX, tanto nos regimes totalitários quanto no paradigma de sociedade “democrática” gestado nos Estados Unidos, o todo social se impõe sobre as individualidades através de mecanismos de controle social, como por exemplo, o rádio.

Seu correlato é aquele indivíduo a quem foi extirpada a consciência crítica. Incapaz de construir por si mesmo uma relação verdadeira com a obra, incapaz de ouvir com seus próprios ouvidos, diria Adorno, este indivíduo obedece ao tipo de reação pré-configurada que esta obra lhe impõe. Nela, ele busca a satisfação das falsas necessidades que lhe são apresentadas. Como afirma Adorno, “[...] o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida [...]. A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para por-se de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre sua felicidade [...] que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho.”²³ Ou seja, enquanto promessa de liberdade, a indústria volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano: “A diversão favorece a resignação, que nela se quer esquecer [...]”²⁴. Essa naturalização da violência social que opera através dos produtos da indústria cultural equivale à destruição do pensamento como negação da ordem vigente. O caráter *repressor* desses produtos se manifesta, portanto, nessa capacidade de reconduzir todo e qualquer impulso de libertação de volta à realidade da qual se tenta escapar.

Porém, não é só na esfera da produção e consumo em massa de produtos culturais que o elemento de repressão se manifesta. Diante da visão aterradora da destruição causada pelo avanço do capitalismo e da técnica, afirma Adorno, as mais variadas correntes musicais das primeiras décadas do século XX

²³ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Op. cit., p. 128.

²⁴ Idem, *ibid.*, p. 133. “Onde não há verdadeira necessidade, não há verdadeiro prazer”, diria Adorno parafraseando Voltaire.

empreenderam uma “regressão ao tradicional”. “A busca do tempo perdido”, afirma este estudioso, “não somente faz com que se perca o caminho que conduz a casa, como também faz perder toda a consciência [...]”²⁵. Desde o ponto de vista do emprego dos meios compositivos, a “arte leve”, ao utilizar a tonalidade como princípio estruturador da obra, estaria reproduzindo os elementos regressivos e mistificadores contidos nessa linguagem. Mais claramente, “A impossibilidade de continuar agindo musicalmente dentro da tradição é uma impossibilidade que está prefixada de maneira objetiva [...]”. Os meios tradicionais, sobretudo as formas de conexão geradas por eles, são afetados, modificados, pelos meios e formas de configuração musical desenvolvidos mais tarde. Todo acorde perfeito, toda tríade utilizada por um compositor já soa como a negação das dissonâncias que, no entanto, ficaram emancipadas. Essa tríade não possui mais a imediaticidade que possuía em outros tempos e que é afirmada por seu uso atual, mas é algo mediado pela história. Dentro dela está escondido o seu contrário. Na medida em que isto – essa negação – é silenciado, todas essas tríades, todos os giros tradicionalistas, se transformam numa mentira afirmativa e convulsiva, similar ao discurso que fala de um mundo sadio e que está de moda em outros âmbitos culturais.” Por fim, Adorno entende que, ao aceitar passivamente o desenvolvimento musical imposto pelo compositor, comportando-se reativamente, o ouvinte dessa “arte leve” se iguala ao ouvinte dos sucessos radiofônicos: ambos são ouvintes heterônomos.

Em contraposição a essa situação, a “arte séria” é aquela capaz de revelar a violência do social sobre o indivíduo, desvelando a mentira oculta na promessa de satisfação colocada na aparência dos produtos musicais; ou seja, mostrando que a satisfação é, na verdade, repressão travestida. “Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma

²⁵ Cf. ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Op. cit., p. 16.

promessa rompida”²⁶. A estranheza que essa música causa no ouvinte está intimamente relacionada com a sua própria vida, ou seja, a experiência dessa música fala ao indivíduo sobre sua própria situação de isolamento em um mundo em que a solidão se tornou universal. “Por outro lado, o conteúdo daquela outra música familiar a todos está tão distante do que hoje pesa no destino humano que a experiência pessoal do público já não tem quase nenhuma comunicação com a experiência testemunhada pela música tradicional. Quando o público acredita compreender, não faz senão perceber o molde morto do que protege como patrimônio indiscutível [...]”²⁷ Rompendo com o consenso mítico que a tonalidade estabeleceu entre o indivíduo e a música, “[...] a arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas.”²⁸ Nesse movimento de negação, a arte séria mostra que a situação de alienação da música dentro da sociedade não pode ser superada por alguma falsa pretensão de reestabelecer a imediatividade destruída pelo capitalismo.

²⁶ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Op. cit., p. 131.

²⁷ ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Op. cit., p. 17.

²⁸ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Ob. cit., p. 127. Se por um lado a arte séria fala diretamente ao indivíduo a respeito de sua situação de isolamento, ao mesmo tempo em que oferece a imagem de uma esperança utópica de “redenção” que extrapola a naturalização “realista” da violência, a completa alienação desse indivíduo significa a impossibilidade de uma experiência verdadeira com essa arte. “O que estaria perto, a ‘consciência das necessidades’, torna-se insuportavelmente estranho”, afirma Adorno. “E o mais alheio, entretanto, que não contém mais nada dos homens, é metido neles a força da repetição pela maquinária, achegando-se ao seu corpo e ao seu espírito: é o que está indiscutivelmente mais próximo.” ADORNO, Theodor W. “Idéias para uma sociologia da música”. Op. cit., p. 268.

Conteúdo de verdade

A oposição ao mundo administrado surge da necessidade de que a música se mantenha fiel a seu conteúdo de verdade. Como vimos, em seu processo de racionalização, a música se transforma em um cosmos de valor autônomo cultivado de forma consciente pelos homens. Sendo assim, ela compartilha com as demais artes a necessidade de lutar contra a regressão à heteronomia, ou seja, contra a sua sujeição aos mecanismos de dominação social desenvolvidos na sociedade capitalista do século XX. Ao mesmo tempo, como esclarece Silke Kaap, o afastamento da arte do real não é simplesmente um fato consumado, algo definitivo; pelo contrário, afirma este autor, “[...] no impulso sempre renovado de transcender sua dependência ao mundo empírico, elas [as obras de arte] contém negativamente os ditames dos quais querem se desvencilhar, e que assim nunca deixam de ditá-las de alguma maneira.”²⁹ Isso significa que existe um caráter duplo de realidade e irreabilidade do “esclarecimento estético”, cuja dialética entre esses dois polos constitui sua resistência ao mundo administrado. O predomínio de qualquer um desses polos significa a sua domesticação. Por um lado, a redução à “empíria”, ao imediatamente dado, submete a arte aos parâmetros da racionalidade instrumental de produção e consumo massivos; por outro lado, o seu alheamento em relação à realidade, a aprisiona na esfera da arte absolutizada, o ideal burguês da arte pela arte. “A pseudo-estetização do que é destinado ao consumo de massa e *l’art pour l’art* são, nessa perspectiva, os dois lados do mesmo fenômeno: uma cumpre o papel da ornamentação imediata do contexto distorcido, a outra o da ornamentação mediata, idolatria da transcendência [...]”³⁰.

²⁹ KAAP, Silke. “Arquitetura moderna: paradoxos de uma utopia instrumental”. In: *Kriterion*. Revista de Filosofia. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, v. 1, n. 85 – Número espacial sobre Theodor W. Adorno, p. 95, jan/jul de 1992.

³⁰ Idem, *ibid.*, p. 97.

A relação dialética com a realidade se estende a outros aspectos constitutivos daquela música que nega submeter-se à racionalidade do sistema de dominação: a música “radical”. Se a independência do material musical foi lograda a partir de um intenso processo de racionalização, que afina com o desenvolvimento da sociedade burguesa³¹, é somente através da disciplina e do total controle da composição que a música afirma sua tendência intra-estética de destruição de seus elementos “míticos”. Entretanto, se o processo de racionalização da música também significa dominação cega da natureza, as futuras conquistas sobre o material sonoro devem ser fruto de uma relação dialética com o objeto de que não esteja fundamentada na violência de suas potencialidades, pois “quanto mais a música domina a natureza musical, mais ela fica presa a essa natureza dominada”³². Se esse rigoroso controle da composição requer a inclusão de parâmetros técnico-científicos na constituição dos novos procedimentos compositivos, essa inclusão não deve ser

³¹ “A evolução musical autônoma representa o todo pela simples força de sua coerência [...]. Assim, as exigências da pura coerência compositória, através das quais se desdobra a idéia da composição integral, exprimem por seu curso as tendências integradoras da sociedade burguesa, e isto porque as suas categorias latentes são idênticas às do espírito burguês, sem que seja necessário postular influências sociais externas.”. Cf. ADORNO, Theodor W. “Idéias para uma sociologia da música”. Op. cit., p. 266.

³² Idem, *ibid.*, p. 39. Esse é um dos pontos principais que unem a análise feita na *Dialética do Esclarecimento* com a *Filosofia da Nova Música* de Adorno. Comentando a sua percepção sobre a técnica dodecafônica, Waizbort esclarece que “O processo, na música, é o mesmo que na sociedade: a razão transforma-se em não razão, em mito. O que seria o sujeito autônomo enredou-se em uma relação de dominação frente à natureza, e com isso acabou por impedir sua autonomia. No momento em que o sujeito subjuga completamente o material, ele se torna escravo do material. Ele se salva mas se perde. Assim como Ulisses. Esta é a *Aufklärung* musical. O próprio sujeito é seu algoz: não há regra mais coativa do

uma mera reprodução da situação histórica em que surge, mas sim colocá-la em função da necessidade de “desartificação” interna à própria música, através da qual ela rompe com o seu elemento mítico. Ou seja, deve-se lutar também contra a tendência da técnica de se tornar um fim em si mesma.

Se a separação radical entre os que fazem e os que escutam música é outra consequência marcante da racionalização musical, representando um dos principais sintomas da destruição daquelas formas de experiência coletiva às quais se referia Benjamin, Adorno entenderá que é através da figura do compositor que a tradição e a história revelarão seu potencial crítico e manterão viva a possibilidade de um mundo livre da dominação. Como produto histórico das ações humanas, o material musical traz dentro de si essa história sedimentada; e, enquanto história sedimentada, esse material traz também os problemas que não foram resolvidos pelos homens do passado. Portanto, ao se defrontar com essa objetividade do material, o compositor se defronta também com a tradição que ele representa. Adorno desenvolve essa problemática mediante o conceito de “dialética do material”, “[...] através do qual fica explicitada a relação que a expressão subjetiva do artista possui com a história daquele

que a auto-imposta. Quanto mais o sujeito domina o material, mais ele enreda-se na dominação e acaba dominado por ela. Essa revolta do material é a vingança da natureza.” Cf. WAIZBORT, Leopoldo. Op. cit., pp. 92-93. Refletindo sobre a dissolução do sistema temperado pelas correntes vanguardistas posteriores à Segunda Escola de Viena, este mesmo autor complementa: “O sistema temperado é, por excelência, o Selbst, fundado historicamente, do material musical, sua identidade mais profunda – o que permite a interessante analogia: se hoje, com o rompimento do sistema temperado, a música necessita repensar por inteiro a categoria do material musical, uma nova relação com a natureza se estabelece, pois aquela identidade inicial não se valida mais; trata-se de fundar uma nova identidade, e esse seria um momento privilegiado de uma nova relação com a natureza, que não fosse, novamente, dominação.” Idem, *ibid.*, p. 75.

'métier', anterior a ele, a qual direciona a produção da obra de um modo que a supremacia de qualquer um dos pólos – o subjetivo e o objetivo – sobre o outro determina um fracasso do resultado final como arte.”³³ Waizbort afirma que o compositor, em sua relação com esse material, “Respeita-o, afirma-o e conserva-o na justa medida em que compreende sua historicidade e, assim, dialoga com a tradição: vê como o material foi constituído e utilizado na história e *julga* sua constituição e utilização. Ao mesmo passo, desrespeita, nega e suprime o material, porque a compreensão do seu caráter social-histórico impede-o de reproduzi-lo tal como é: exige-lhe a *novidade*, exige-lhe novas respostas aos problemas composicionais, exige-lhe o novo.”³⁴ Entretanto, dado o grau de desenvolvimento do material musical, não era mais possível aos homens que atravessaram o umbral do século XX manter-se dentro da tradição da música tonal sem deparar-se com as portas da regressão. Os problemas colocados pelo estado da técnica musical, em correlação com as transformações vividas no seio da sociedade, exigiam um rompimento radical da aparência de totalidade proporcionada pela tradição da música tonal. Enquanto compositores como Stravinsky, que, frente à visão dos horrores do novo mundo que se abria nas primeiras décadas do século XX, voltaram-se para o conforto da imagem de uma coletividade idealizada proporcionada pela tonalidade, Schoenberg enfrentou a tarefa

³³ DUARTE, Rodrigo A. P. “Da filosofia da música à música da filosofia. Uma interpretação do itinerário filosófico de T. W. Adorno. In: *Kriterion*. Revista de Filosofia. Op. cit., p. 14.

³⁴ WAIZBORT, Leopoldo. Op. cit., p. 77. Marco Heleno Barreto acrescenta que “O que enlaça o Novo e o Antigo é o fato de ambos serem respostas a uma interpelação que provém do material; o que os separa é o fato de serem respostas singulares: aquilo que ficou insolúvel no passado é o que o presente deve resolver, negando a reificação pela Tradição.” BARRETO, Marco Heleno. “Subjetividade e o Novo na arte: reflexões a partir de Adorno”. In: *Kriterion*. Revista de Filosofia. Op. cit., pp. 56-57.

de levar a tradição às últimas consequências e trazer as imagens desse novo mundo à tona.

Finalmente, a música também fica sujeita a um dos elementos fundadores da modernidade: a noção de progresso. Como vimos anteriormente, o desenvolvimento do material musical deve estar, segundo Adorno, orientado de acordo com uma racionalidade *substantiva*, uma racionalidade atenta para as características históricas desse material e consciente da situação social na qual se encontra a música. Nesse sentido, Adorno entende que o estado mais racional, e, portanto, mais avançado da técnica e do material musical, coloca-se como modelo para os futuros desenvolvimentos da música. E, na medida em que esse desenvolvimento rompe as convenções sedimentadas no material musical em nome da liberdade de criação do sujeito, ele autoriza Adorno a falar em um aspecto de verdade inerente ao progresso. A subjetividade autônoma se afirma com a liberdade em relação aos padrões e fórmulas alcançada através do controle racional dos mais diversos elementos da composição, ou seja, com a rejeição de qualquer elemento pré-estabelecido como norma. Essa idéia de uma subjetividade autônoma não remete àquela imagem tipicamente burguesa do compositor romântico, senhor pleno de sua obra. Pelo contrário, ela representa a possibilidade quase utópica do sujeito expressar-se de forma espontânea através de um material musical livre de coerção. Segundo Adorno, isso ocorre porque, de forma semelhante à incapacidade do homem de utilizar, controlar e aplicar o desenvolvimento técnico das forças produtivas para a sua própria emancipação, existe uma desproporção profunda entre o “nível objetivo da música”, ou seja, a evolução objetiva do material musical, e a “musicalidade subjetiva”, ou melhor, o modo de reagir próprio do compositor. Como esclarece Barreto, “[...] o sujeito, deixando de ser visto como um ‘genial e diletante criador ex-nihilo’ ganha o estatuto menos romântico de força produtiva, e como tal aparece enredado inelutavelmente numa teia de complexas determinações, acossado pelas tensões que regem a dialética do material e obrigado a expressá-la através de si próprio. Não está em seu poder

o 'ultrapassar a separação a ele inaugurada': o artista autêntico é um condenado à penosa tarefa de exprimir a objetividade que pesa sobre ele como sofrimento. A sua verdade depende do êxito em emprestar uma voz a esse sofrimento. Nesse impulso de auto-expressão confluem a sua liberdade e a possibilidade da arte."³⁵

Por outro lado, destaca Adorno, os desenvolvimentos da "música séria" a partir de mais ou menos 1920, "[...] são quase exclusivamente esforços para elaborar, a partir da figura da objetividade musical [...] procedimentos para aliviar seu peso sobre o sujeito, para *exonerar* a um sujeito que já não tem, a partir de si, confiança em si mesmo, pois se encontra submetido e esmagado por todas aquelas dificuldades."³⁶ Dada a debilidade do sujeito frente à objetividade do material musical, o momento de verdade se contrapõe dialeticamente a um momento negativo do progresso. Enquanto resposta historicamente válida, em seu momento, para os problemas da composição, a técnica dodecafônica, especialmente em seu desenvolvimento norteador pelo princípio do serialismo integral, acabou por enclausurar a liberdade alcançada com o atonalismo livre em um sistema completamente totalizador³⁷. Frente a tais desenvolvimentos técnicos, esse sujeito não fica somente exonerado, fica "virtualmente extirpado". "Mas com ele também ficam extirpados aqueles controles que o sujeito exerce e que participam na constituição da objetividade musical. Se apenas se trata, realmente, de desenvolver na composição o que está encerrado em semelhante série [a série dodecafônica], então –

³⁵ Idem, *ibid.*, p. 55. O caráter fragmentário da obra de arte radical corresponde assim à expressão da multiplicidade do sujeito, resistindo à homogeneização totalitária operada através do ideal do sujeito romântico – "unidade idêntica a si mesma e ao todo" – instrumentalizado pela indústria cultural. Idem, *ibid.*, p. 55.

³⁶ ADORNO, Theodor W. "Dificuldades". Op. cit., pp. 123-124.

³⁷ O dodecafonismo, sistema composicional proposto e desenvolvido por Schoenberg ao longo da década de 1920, estava baseado em seqüências

a piada é tão ruim como a realidade – compor-se-ia melhor com a ajuda de uma máquina computadora eletrônica, que incomodando um compositor.”³⁸ Em seu impulso de libertação de um mundo em que o princípio totalitário dos meios reduz tudo o que existe a sua mera funcionalidade, o “sujeito musical” se transforma em simples engrenagem de uma máquina autômata.

Coda: o problema da técnica

A partir das considerações realizadas até este momento, podemos problematizar alguns aspectos do pensamento adorniano através de um contraponto com a perspectiva de Benjamin sobre a situação da arte no século XX. As distintas posições assumidas por Adorno e por Benjamin perante os problemas colocados à produção artística pelo avanço das forças regressivas da sociedade, partem de um diagnóstico comum: a perda da aura da obra de arte. Entretanto, esses autores diferem quanto aos significados desse fenômeno.

Para Adorno, a perda da aura coincide com o processo de “desencantamento” da arte, resultado da dialética da aparência da obra autônoma, “[...] a qual nega a si mesma num processo de desenvolvimento, conscientização e explicitação da técnica

de doze sons diferentes cuja organização deveria evitar, ao máximopossível, assemelhar-se aos padrões da música tonal. O serialismo integral está baseado na técnica dodecafônica mas, uma vez escolhida a série de doze sons os demais âmbitos da composição – dinâmica, tempo instrumentação etc. – são definidos a partir de operações matemáticas com base em matrizes. Entre os principais expoentes dessa técnica de composição, desenvolvida especialmente a partir da década de 1950, estão Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono.

³⁸ Idem, *ibid.*, p. 128. Enquanto resposta radical ao princípio do serialismo integral, o princípio do “acaso”, marca da música aleatória de John Cage, se iguala a seu rival em suas consequências sobre o indivíduo. Como,

artística”³⁹. Nesse movimento de negação dos elementos que a conformaram enquanto arte tipicamente burguesa, a música seria capaz de cristalizar em si a intenção objetiva de superação da dominação, ao mesmo tempo em que seria consciente de sua incapacidade de realizar tal intenção por si mesma. Na sua forma particular de expor os problemas gerais da vida na sociedade capitalista, a “música séria” revela possuir um potencial utópico: ela aponta sempre para a possibilidade de uma verdadeira individualidade, livre da dominação, oferecendo uma imagem negativa de um mundo positivizado em que a aparência coincide com a realidade.

Desde a perspectiva benjaminiana, a perda da aura não equivale simplesmente à dissolução da bela aparência, mas se relaciona com um processo mais amplo de ruptura das antigas formas de percepção das obras de arte, calcadas na tradição. Segundo o próprio autor, a aura “[...] é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁴⁰. Esse modo de ser aurático da obra de arte, continua Benjamin, nunca se descola completamente de sua função ritualística. Entretanto, “A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala [...] que a mudança de ênfase de um polo para o outro [do valor de culto para o valor de exposição] corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história.”⁴¹. Tanto pelo desenvolvimento das “novas” técnicas de produção e reprodução, quanto pela irresistível necessidade das massas de

afirma Adorno “[...] também o princípio do acaso, propugnado com sucesso por Cage, continuava sendo tão ‘alheio ao eu’ como o seu aparente contrário, o princípio serial; o princípio do azar também pode ser visto como exoneração do eu debilitado.”. Idem, *ibid.* p. 129.

³⁹ GATTI, Luciano. *Op. cit.*, p. 199.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. *Op. cit.*, pp. 170-171.

⁴¹ Idem, *ibid.*, p. 173.

“possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia”⁴², a regressão desse elemento distante, oculto, constitutivo da obra de arte, acompanha aquele outro processo que Benjamin descreveu como o “esquecimento da tradição”⁴³. Em seus estudos sobre Kafka, este autor já apontava para o esvaziamento de uma concepção de verdade fundada na tradição. E, devido ao fato de que o fenômeno da dissolução imanente da aparência nas obras de arte modernas mantenha intacto determinados elementos de origem ritualístico que deram fundamento à experiência da obra de arte autônoma, a própria possibilidade de articulação entre arte e verdade se torna problemática. Por esse motivo, Benjamin apostava na rearticulação das relações entre arte e verdade através de um emprego progressista das “novas” técnicas de produção e reprodução – com destaque especial para o cinema –, não mais baseado nas possibilidades de conhecimento da verdade oferecidas pela tradição, mas sim nas possibilidades abertas pelas transformações nas formas de percepção humana. Enquanto Adorno vê o declínio da aura como consequência do desenvolvimento dialético imanente da obra de arte autônoma, “[...] Benjamin o apresenta como *corte* qualitativo em relação à arte do passado, também produzido pelo desenvolvimento das técnicas artísticas, mas cuja evolução resulta em saltos capazes de gerar um novo conceito de arte e uma reorganização dos elementos do passado em função dessa ruptura [...]. Se a reprodutibilidade técnica representa um corte com a tradição,

⁴² Idem, *ibid.*, p. 170.

⁴³ “Na percepção do objeto próximo, a aura se apresenta na referência ao elemento distante, seja ele a tradição, na forma do testemunho recolhido pelo objeto ao longo de sua história, seja o elemento sagrado, ao mesmo tempo representado pelo objeto e inacessível em sua materialidade àquele que lhe presta devoção. A distância encerra assim um mistério que não é desvendado, mas permanece como condição da integração do objeto à experiência do sujeito.” Cf. GATTI, Luciano. *Op. cit.*, pp. 195-196.

a aproximação violenta das coisas coloca à disposição dos espectadores as condições de uma outra forma de aprendizado do mundo [...]”⁴⁴.

Em sua crença no poder da obra de arte autônoma e na capacidade crítica do indivíduo como formas de resistência à dominação, Adorno manteve inabalados determinados pressupostos do “período aurático” da obra de arte: de um lado, a unicidade e autenticidade da obra, e de outro, uma forma de experiência artística baseada em uma postura contemplativa, que exige, como contrapartida, um sujeito “kantiano”⁴⁵. Por isso, ele criticava o “otimismo” benjaminiano de apostar na distração – uma disposição característica do comportamento das massas – como uma força capaz de ser mobilizada para a luta contra a dominação. Por outro lado, desde a perspectiva de Benjamin, seria Adorno quem, ao não compreender completamente o significado e as consequências do esvaziamento da tradição, estaria superestimando a capacidade de resistência oferecida pela obra de arte autônoma. “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós”?, pergunta Benjamin. A nova forma de barbárie que essa pobreza de experiência inaugura abriu a possibilidade de que o homem, “deitado como um recém nascido nas fraldas sujas de nossa época”, construísse, a partir do zero, uma nova forma de experiência. Assim, estaria preparado, “se necessário”, para sobreviver à liquidação da cultura⁴⁶.

⁴⁴ Idem, *ibid.*, p. 241.

⁴⁵ Um dos principais pontos da crítica de Adorno à indústria cultural é que ela, através de seus produtos massificados, desconstrói o momento de subjetivação rompendo a unidade sintética da percepção e tomando para si a tarefa de “produzir” as relações entre a diversidade do sensível e os conceitos fundamentais.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., pp. 116-119.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Impromptus. Serie de artículos musicales publicados de nuevo*. Barcelona: Editora Laia, 1985.
- _____. "Idéias para uma sociologia da música". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. "Música, lenguaje y su relación en la composición actual". In: ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- _____. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. "Sobre música popular". In: COHN, Gabriel (org.). *Sociología*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. "Sociología del arte y de la música". In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *La sociedad: lecciones de sociología*. Buenos Aires: Editorial Proteo, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1994.
- _____. "Experiência e pobreza". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1994.
- _____. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1994.

- GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- GATTI, Luciano. *O foco da crítica: arte e verdade na correspondência entre Adorno e Benjamin*. 2008. 298f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- Kriterion*. Revista de Filosofia. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, v. 1, n. 85 – Número espacial sobre Theodor W. Adorno, p. 95, jan/jul de 1992.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *La música como dimensión constitutiva del racionalismo occidental: Max Weber y Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. 2007. 228 f. Tese (Diploma de Estudios Avanzados em Musicologia) – Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Granada, Granada, Espanha, 2007.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. “Música, experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin”. In: *Revista Espaço Acadêmico*, ano VIII, n. 85, 2008. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/085/85rezende.htm>.
- WAIZBORT, Leopoldo. *Auklarüng musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. 1991. 354 f. Tese (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.