

A EXPRESSÃO DA IDEOLOGIA BURGUESA NO TONALISMO E A NOVA MÚSICA

CLÍSTENES CHAVES DE FRANÇA¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar o caráter dialético da música serialista e o seu conteúdo de verdade analisados por Adorno em seu ensaio *Filosofia da Nova Música*. Para Adorno, a música é o melhor documento de uma época, posto expressar a essência de seu objeto através de sua transfiguração. A música tonal e a música serialista revelariam dois momentos distintos da história burguesa. No tonalismo, como afirmação do mundo capitalista, estaria presente toda a ideologia burguesa em sua defesa de uma reconciliação possível das tensões presentes no mundo. A música serialista, momento posterior ao tonalismo, expressaria a perda das ilusões da outrora classe revolucionária que se transforma em classe dominante, momento no qual os ideais dão lugar à impossibilidade de reconciliação das tensões inerentes ao mundo reificado criado pela sociedade das mercadorias. Adorno procura mostrar que a dialética presente na sociedade capitalista é transposta para o interior da música e pode ser revelada em seus detalhes mais ínfimos: a própria estruturação de um acorde no interior de um compasso revelaria o momento histórico vivido, seus limites e possibilidades. Como conclusão podemos afirmar que o texto de Adorno dedicado à Nova Música revela-se não apenas como uma obra estética, mas também como obra sociológica reveladora do enigma da sociedade da reificação.

Palavras-chave: *Nova Música. Tonalismo. Estética. Adorno.*

TONALISMO COMO IDEOLOGIA BURGUESA

Na longa história da música ocidental destaca-se uma tentativa recorrente de se conceber a música como algo natural. Os pitagóricos foram os primeiros a procurar fundamentar a música na própria natureza, posto ela compartilhar da mesma racionalidade intrínseca ao cosmos. Nesse sentido, a racionalidade possível na música encerraria uma característica da própria coisa.² O caráter racional da natureza musical não seria algo fechado em si mesmo. Por meio da racionalidade inscrita na música poder-se-ia avançar rumo ao conhecimento da racionalidade própria do mundo, posto em ambos tratar-se do mesmo *logos*. Dessa forma, a música também pertenceria à esfera do conhecimento. Ela constituir-se-ia em chave de compreensão do mundo.

Aqui se apresenta uma dialética interessante. Ao mesmo tempo que se defende uma coparticipação entre música e mundo, propõe-se o domínio do material musical por meio de

¹ Doutorando em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da *Universidade Federal do Ceará* (UFC). Mestre em Filosofia pela UFC e Mestre em Filosofia pelo Programa Interinstitucional *Erasmus Mundus Europhilosophie: Ruhr Universität Bochum* (Alemanha), *Univerzita Karlova v Praze* (República Tcheca), *Université du Luxembourg* (Luxemburgo). Professor dos Cursos de Direito e Administração da *Faculdade Luciano Feijão*.

² “A racionalidade arquetípica, imanente ao âmago das coisas e do cosmos, era evocada a partir da teoria das séries harmônicas, vindo em suas relações algo constitutivo à estrutura do cosmos.” (MIRANDA, 2008, s/p)

uma racionalização que equivalia à desnaturação do material sonoro. Em estado bruto, a razão inerente à música é encoberta, não se manifesta de forma clara. O que se tem de imediato é a cacofonia de sons naturais.³ A manifestação da ordem natural na música implicava a submissão do material sonoro à racionalização do sujeito. A racionalização subjetiva do material sonoro entendia-se como desnaturação do material acústico. Este movimento encontrará seu apogeu no tonalismo. Neste, o processo há muito tempo iniciado pelo Ocidente de desnaturação do material sonoro⁴ encontra o seu apogeu.⁵

O tonalismo, portanto, não é algo natural. A linguagem tonal é produção histórica, fruto de escolhas contingentes. O próprio tonalismo enquanto linguagem musical racional do som pressupõe a desnaturação deste último. O caráter não-natural de uma linguagem musical é percebida imediatamente quando se concebe que ela sempre interdita determinados sons ao mesmo tempo em que permite outros.⁶ A ideia mesma de que a música é algo que encerra uma racionalidade presente no mundo escamoteia o fato de que o próprio material musical natural contém elementos de irracionalidade contra os quais a música ocidental lutou desde suas origens. A interdição de determinados intervalos e sequências de sons revela a tentativa de se racionalizar um material sonoro que em si mesmo apresenta tanto racionalidade quanto irracionalidade. O privilégio da consonância sobre a dissonância, da harmonia em detrimento da tensão, aponta para o quanto de “arbitrário” é o privilégio outorgado ao dito racional.⁷ Na música dever-se-ia buscar a harmonia, expressão mesma da ordem natural ou divina, expressão da própria racionalidade inscrita no universo pelo seu demiurgo (natureza ou

³ “O som, antes de ser música, antes, portanto, de ser uma construção histórico-cultural, é ruído da natureza. Um ruído alheatório é a própria expressão da irregularidade caótica do som.” (MIRANDA, 2008, s/p)

⁴ É claro que não excluo, por meio dessa afirmação, que o mesmo processo esteja presente em outras culturas e manifestações musicais. Onde há música, que fique bem claro, onde há organização humana do material sonoro, onde não existir apenas o evento acústico natural intocado, há desnaturação do material sonoro.

⁵ “O tonalismo, apogeu deste processo de desnaturação, é uma complexa arquitetura da linguagem musical, cujas funções e racionalidades permitiram o desenvolvimento de procedimento composicionais como os planos modulatórios que, por seu turno, possibilitaram a criação das grandes formas e gêneros musicais (. . .) Estabelecida a linguagem tonal, a escuta ocidental passou a percebê-la como algo ‘natural’, no limite, uma ‘segunda natureza’ . . .” (MIRANDA, 2008, s/p)

⁶ Nesse ordenamento, nessa seleção dar-se o histórico na música. A própria seleção – tal como um anel que dá forma a uma cera – expressará e encerrará em si mesma a forma histórica da sociedade que a cria.

⁷ O empréstimo via natureza das séries harmônicas não é suficiente para naturalizar o tonalismo. Mesmo esse empréstimo necessitará ainda de diversas escolhas arbitrárias para se estruturar o sistema tonal, como por exemplo a necessidade de se temperar os instrumentos para que tocassem dentro de um mesmo centro tonal. A enarmonia, assim, é uma das mais fortes evidências de que o tonalismo não é algo natural: “O acordo enarmônico obtido pelo temperamento igual é o maior testemunho da não naturalidade do tonalismo, como qualquer construção histórico-social, ao estabelecer, por razões estético-pragmáticas, o princípio da identidade dos meios tons da escala cromática, ao que é diferente *por natureza*.” (MIRANDA, 2008, s/p)

Deus). Ora, mas a escolha pela harmonia, pela consonância entre os sons apresenta-se imediatamente como histórica – e também como ideológica – na medida em que a música encerra em si mesma a possibilidade de relações “inconciliáveis” definidas pelas dissonâncias. A ideia, portanto, de que o universo é um todo racional harmônico que buscava para si fundamentação na harmonia realizável na música, pressupõe desconsiderar as dissonâncias que também são intrínsecas à organização dos sons. Por que se privilegiar a consonância em detrimento da dissonância? Por que afirmar a naturalidade das relações intervalares complementares e desconsiderar as relações intervalares díspares? A escolha pela harmonia, pelo acordo, pela síntese, às expensas do dissonante e irreconciliável é produto histórico humano, portanto, ato humano livre. De fato, o tonalismo apresentar-se-á como o mais acabado resultado dessa luta histórica: e isso se realizou não pela expulsão e interdição total da dissonância mais de sua incorporação como momento a ser superado numa resolução necessária. O tonalismo recusa a irracionalidade inerente à música não por escondê-la, mas sim por torná-la não verdadeira se permanecida em si mesma.

Pensemos, por um instante, na crítica que se faz à dialética hegeliana quando se afirma que esta não respeitou o outro na sua diferença radical, buscando sempre postar o outro como momento necessário de passagem do mesmo rumo a uma síntese superior. O outro, nesse sentido, não seria respeitado em sua alteridade radical, já que a diferença expressa pelo outro só se entende como válida se ela for conciliável em um momento posterior da dialética que apresentaria a oposição como superada. A oposição, assim, tem o seu conteúdo de verdade não na tensão posta, mas sim na perspectiva de uma superação na síntese futura. Esta mesma estrutura de movimento dialético é encontrada no sistema tonal no que se refere ao trítono. Ao invés de rejeitá-lo como proibido, o tonalismo o incorporará, legando para ele um momento no interior do desenvolvimento melódico-harmônico em que sua existência se dá e é entendida como “instante fugidíio de tensão para ser absorvido por uma cadência repousante” (MIRANDA, s/d, p.10) O trítono será aceito e incorporado, mas sempre na perspectiva de sua superação. A tensão expressa pela dissonância do trítono só é aceitável no contexto de sua superação/resolução. A tensão própria do trítono não tem valor em si mesma. O trítono, tal como o outro na dialética hegeliana se apresenta como algo a ser superado, vencido, ultrapassado, harmonizado, resolvido.

Tal como os críticos da dialética hegeliana que procuram renovar as possibilidades intrínsecas ao método dialético, atribuindo um novo valor ao momento de alteridade, valorizando-o não mais como simples momento de superação, o sistema tonal será desenvolvido rumo à sua dissolução a partir do momento em que as tensões já presentes como possibilidades reprimidas são libertas. O próprio polo tensão/repouso, dissonância/consonância, momentos constitutivos do sistema tonal, desaparecerá quando as dissonâncias passarem a ser valorizadas como um em si mesmo e não mais como um outro fugaz do mesmo.

A música burguesa – refletindo a ideologia própria de sua classe - procurava estabelecer um isolamento em relação à sociedade da qual era expressão, posto afirmar a música como natureza e não como história. Enfatizava-se os aspectos naturais da música tonal e escondia-se o conteúdo histórico nele presente. Ora, a promessa de uma solução dos conflitos, e sua efetivação na música, realizava-se de forma dialética, pois sempre se defendeu que na obra de arte encontra-se um porto seguro para os problemas que a vida concreta (alienada) apresenta. A arte estaria livre dos problemas que a própria sociedade cria. A música não seria expressão de nenhuma sociedade em particular, posto ela se basear mais em componentes naturais (o som, o sistema tonal) do que ser uma produção artificial fruto do engenho humano.

De fato, e este é um dos objetivos do ensaio de Adorno *Filosofia da Nova Música*, a música é o melhor documento de uma época histórica e esta relação não é puramente exterior, mas penetra os mais profundos elementos da arte, no caso da música, até mesmo o material musical, a escolha da técnica composicional etc. Ela demonstra inclusive os conflitos sociais presentes no momento em que se compõe. Cada compasso escrito – Adorno diria cada acorde – revela uma opção social. É a escolha, no momento histórico em que se vive, entre desenvolvimento musical (progresso) e regressão, de libertação em relação às correntes tonais de uma música burguesa decadente, ou a capitulação diante de um método composicional que não é mais capaz de apresentar-se como verdade, mas somente como aparência de uma verdade há muito tempo tornada ideologia, falsificação. As escolhas, portanto, longe de expressarem a liberdade mesma do compositor, o colocam diante das possibilidades muito restritas do progresso e da regressão. Elas podem ser, dessa forma, falsas ou verdadeiras.

Mas a falsidade e a verdade aqui não são conceitos universais na medida em que são relativos ao seu tempo histórico. As escolhas verdadeiras no tonalismo revelam-se falsas numa época em que as possibilidades expressivas exigem a superação da própria ideia de expressão subjetiva.⁸ O desenvolvimento histórico da música falsifica o tonalismo em suas pretensões mais íntimas. Todo acorde tonal soa falso numa época em que o atonalismo e o dodecafonismo pedem passagem, numa época em que somente estes últimos são capazes de encerrar um conteúdo de verdade genuíno.

Achar que a música pode escapar do seu conteúdo histórico é pura ilusão. De fato, ela expressa uma forma de pensar, uma visão de mundo dominante no período em que ela é escrita. A música é documento, como o diz Adorno. A forma-sonata tornou-se a forma dominante de composição na era moderna porque nela exprimiam-se e condensavam-se as concepções burguesas sobre como o mundo está organizado e para onde ele caminha. A realidade, se imiscui tão profundamente na música que o ato criador do compositor é ele mesmo condicionado por sua realidade concreta. As possibilidades criativas na música não resultam de uma genialidade *ex nihilo* que o compositor encarnaria e o tornaria único e irrepetível. Isso que chamamos de genialidade revela-se apenas como uma articulação inédita feita por um compositor de uma possibilidade de articulação já desde sempre contida no todo musical que sua época representa. A música, portanto, não é um momento de fuga da realidade, mas sim sua manifestação mais pura e imediata.⁹ A experiência de resolução das tensões exigida pela linguagem musical tonal seria um momento ímpar de aparência, posto conquistar aqui, no universo musical, uma promessa que jamais se cumpre na vida concreta dos indivíduos atomizados, submetidos ao princípio reificador de um sistema econômico que os submete sempre a uma lógica desprovida de *télos* libertador.

⁸ “Adorno entende que o progresso da música se produz no material artístico, entendendo que este material em seu estado mais avançado historicamente se determina, em um sentido dialético, pela disponibilidade dos meios técnicos frente às suas necessidades de expressão.” (MORAES, 2010.2, p.24)

⁹ O social está inscrito na forma estética. “O olhar crítico do pensamento musical de Adorno vislumbra a inscrição do próprio social na *forma*, e esta, ao se constituir, articula dimensões estético-sensíveis de um conteúdo, transfigurado por uma subjetividade, portador de um tempo histórico-social. No desdobramento dos seus pressupostos, Adorno refere-se à música como uma forma que contém, na sua própria estrutura, as contradições sociais, revelando justamente o que dizia ser desprezado pela sociologia da arte de sua época.” (MIRANDA, s/d, p.14) “. . . o sujeito que compõe não é uma entidade individual, mas coletiva. Qualquer música, por mais individual que o seu estilo possa ser, possui um caráter inalienável, um conteúdo coletivo: qualquer som sempre diz Nós” (ADORNO, T. «Réflexions en vue d’une sociologie de la musique». *Musique en jeu*, n.7. Seuil, Paris: 1972. Apud MIRANDA, s/d, p.15) “. . . Adorno vê a mediação subjetiva criadora como responsável pelo adensamento de todos os atravessamentos possibilitadores de sua configuração.” (MIRANDA, s/d, p.12)

É interessante observarmos que Schönberg se via como um descobridor e não como um inventor, um evolucionário e não revolucionário. Ele só teria aceito trilhar o caminho já estabelecido pelo desenvolvimento da linguagem musical tonal. Este caminho levava, evidentemente, à sua superação.¹⁰ O próprio tonalismo continha a possibilidade de sua dissolução. A sequência harmônica exigia durante sua realização a passagem pela sétima diminuta, que encerrava em si a ameaça ao tonalismo pela presença duplicada de trítomos, mas que o tonalismo resolveu com o retorno ao centro tonal. Ora, se diante de uma sétima diminuta não retornarmos àquele manteremos a tensão interna que ameaça dissolver o tonalismo. Somente os acordes seguintes decidirão se esta tensão será mantida até uma posterior resolução – o que marcaria o cromatismo, isto é, a ameaça mais aguda ao tonalismo no interior dele mesmo – ou se a tensão será mantida sem resolução, o que marcará a própria realização da dissolução tonal, projeto este levado a cabo pelo atonalismo e dodecafonismo. É óbvio que a ideia de tensão só pode ser compreendida no interior do tonalismo, pois ela exige a possibilidade e efetivação de sua resolução para poder ser o que é: tensão. Não há tensão propriamente dita se esta não se resolver em algum momento. Na medida em que a tensão é perpetuada e não resolvida ela mesma se dissolve, posto eliminar a base tonal sobre a qual se sustenta. A tensão é a possibilidade mortal do próprio tonalismo. Nasce nele, mas aponta para algo que está mais para lá do tonalismo.

O fenômeno regressivo da audição identificado por Adorno diz respeito exatamente a essa limitação e *naturalização artificial* das possibilidades de construção da linguagem musical: “. . . para Adorno o fenômeno da regressão da audição está ligado a absolutização e banalização, pela reificação em termos sintéticos, de apenas um sistema musical, o tonalismo.” (MORAES, 2010.2, p.22) A utilização, portanto, de um novo alfabeto musical pela nova música visa resistir à reificação da indústria cultural.

¹⁰ “em qualquer tonalidade (naquilo que denominamos ‘tonalidade ampliada’ podemos introduzir, pretextando um desvio passageiro, quase tudo o que é próprio de outras tonalidades muito distantes, mas, ainda assim, próprio também da tonalidade em questão.” (SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001, s/p. Apud. MORAES, 2010.2, p. 14.) “Deve saber que as condições para a dissolução do sistema tonal estão contidas já nas próprias condições sobre as quais se fundamenta.” (SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001, p.72. Apud. MORAES, 2010.2, p. 15.) Até mesmo aqui podemos perceber o quanto a obra de arte revela a essência mesma da sociedade na qual é produzida. O caráter histórico do tonalismo é análogo ao caráter histórico da sociedade burguesa, que, segundo as teorias de cunho marxista, dariam lugar – talvez necessariamente – a uma sociedade emancipada, portanto, diferente dela mesma. Contudo, as próprias possibilidades de superação da sociedade capitalista estariam inscritas na sociedade burguesa e não alhures. As possibilidades de superação do tonalismo encontram-se naquilo que ele recalçou, naquilo que optou por não deixar vir à tona, que optou por evitar.

a utilização de um novo ‘alfabeto musical’ se apresenta como progressista na medida em que a sua utilização como modelo alternativo ao sistema tonal possibilita a abordagem de novas formas de articulação do pensamento musical, menos afeitas a [sic] reificação da música pela indústria cultural, tendo na absolutização do sistema tonal o aspecto fundamental que determina o processo regressivo da audição, inerente e necessário ao desenvolvimento da produção comercializada em massa” (MORAES, 2010.2, p. 22)

A técnica dodecafônica de composição amplia as possibilidades de articulação do pensamento musical – mesmo que seja para mostrar a ausência de sentido de uma vida marcada por cisões e que experiencia todas as tentativas de resolução de tensões e unificação de antinomias numa harmonia superior como aparência ideológica e, portanto, como falsa harmonia – para esferas nunca antes trabalhadas, melhor, esferas antes proibidas pela articulação homofônica do tonalismo.

SEMANTICIDADE, RACIONALIZAÇÃO, NOVA MÚSICA

A questão sobre a possibilidade de a música conter em si um significado, isto é, a discussão sobre a sematicidade da música (ou sua asematicidade) dividiu inúmeros pensadores ao longo da história da filosofia da música. De fato, enquanto a música foi vista como serva da palavra defendeu-se que ela seria destituída de sematicidade própria. O único sentido existente seria aquele oferecido pelos conceitos encarnados nas palavras. A música poderia querer para si alguma sematicidade desde que subordinada às palavras. “A música, linha auxiliar da poesia pode aspirar algum poder semântico, desde que reconheça seu papel de coadjuvante melódico do sentido das palavras” (MIRANDA, 2005, p.8)

O principal recurso utilizado para se afirmar a asematicidade da música consistia em relegá-la ao âmbito exclusivo da sensibilidade, em oposição à razão. Contudo, já no sec. XVIII Rameau procurava superar esta crítica apontando para a compatibilidade entre sensibilidade e razão no que dizia respeito aos *sentidos* musicais. Para Rameau, a sensibilidade (propiciadora do prazer advindo da música) não seria incompatível com a razão, até porque isto é resultado da natureza racional da essência da música. Dessa forma, Rameau rejeita a crítica racionalista à música como algo restrito à esfera da sensibilidade e, portanto, muda à razão.¹¹

¹¹ “Se a música acha-se fincada solidamente em base científica físico-matemática, como queriam os racionalistas, se seus princípios são racionalizáveis, se a essência da harmonia se funda num eterno princípio racional, ela não pode ser vista como mero objeto de prazer, nem incompatível à razão.” (MIRANDA, 2005, p.10)

Diderot, por sua vez, será o primeiro a antecipar a ideia romântica de que a música é expressão mais verdadeira do mundo do que a linguagem conceitual, esta última sempre propensa ao erro. Nesse sentido, ele antecipava a inversão romântica feita contra a crítica iluminista da assematicidade da música. Ora, a partir de agora tal assematicidade será vista não como defeito mas como vantagem, e significará não irrelevância da música, mas possibilidade de uma expressão mais verdadeira do mundo.¹² A assematicidade da música, portanto, só poderá ser vista como ausência de conceitos e não como incapacidade de de alguma *forma* “dizer”, expressar, o mundo.

Os românticos atribuem um papel cognitivo à música no exato momento em que implodem a dicotomia razão/sensibilidade, tão cara ao racionalismo moderno. De fato, a música não lida com conceitos. Isto a imuniza contra o erro. A música não procura falar do mundo representativamente, pois se ela fala (em algum sentido ultra-abstrato do termo) ela não fala *do* mundo, mas sim o *próprio* mundo. A música não é representação é *expressão* do mundo. A profundidade com que ela o apreende está desde sempre vedada a toda e qualquer linguagem puramente conceitual. Assim, a música reivindica constituir-se ela mesma em linguagem autônoma, livre de conceitos.

É evidente que enquanto se compreendeu a música como arte mimética (do mundo ou dos sentimentos) ela não conseguiu para si auto-suficiência. Como *mimesis*, a música pôde ser considerada inferior, como o fizeram os racionalistas. Expressando sentimentos, a música ainda era colocada num patamar subalterno, visto que a profundidade expressiva de sentimentos possibilitada pela música nunca atingiria a clareza, o nível e grau de desenvolvimento da poesia.

O problema, em verdade, não está na música em si mesma, mas na ideia que temos sobre ela. Tudo se transforma a partir do momento que se concebe a música como arte autônoma e autônoma porque resultado de uma linguagem única, ou seja, não conceitual.¹³

Essa autonomização da linguagem musical permitirá a Schopenhauer elevar a música a um patamar de importância cognitiva de nível metafísico. Ele coloca a música num nível de

¹² “Mas, justamente por essa elementaridade primordial, dotando-a de uma capacidade perceptiva mais profunda, a música, por sua imprecisão semântica, investe-se como expressão do mundo, de forma mais direta e imediata, antes e além de toda convenção linguística.” (MIRANDA, 2008, s/p)

¹³ Aqui é necessário lembrarmos que apesar de Adorno considerar a música como *mimesis*, esta não será entendida como representação (que é o que se critica aqui e que levou os racionalistas a inferiorizarem-na), mas sim como transfiguração.

importância cognitiva jamais antes atingido, na medida em que rejeita que a música sirva para representar. As artes miméticas são inferiores à música, pois esta supera a dicotomia representante/representado atingindo a união metafísica de ambos os polos. A música, podemos afirmar, é concebida aqui como a própria essência em sua manifestação: essa essência é a vontade: “A música é expressão direta e imediata da vontade, colocando-se no mesmo patamar das Ideias. Não se limita a representá-las. Ela é *a priori*, a própria vontade. Expressão direta do real, ela revela sua essência primordial.”¹⁴ (MIRANDA, 2005, p.22)

O problema da representação e, portanto, de tudo aquilo que nela se baseia (conhecimento epistêmico e arte mimética, por exemplo) é que lhe é intrínseca a possibilidade do erro. Do ponto de vista cognitivo (em um sentido mais amplo do termo que não se limita ao epistêmico) todo conhecimento que encerra em si a impossibilidade do erro é um conhecimento absoluto, superior. Se entendermos a música como pertencente à esfera do conhecimento, mas não do conhecimento representativo, e sim do conhecimento possibilitado pela expressão, isto é, do conhecimento oferecido pelo ato mesmo de se manifestar imediatamente a essência de algo, então precisamos reavaliar o status cognitivo da música. Ela, no sentido schopenhauriano de manifestação mesma da essência do mundo deve ocupar o mais privilegiado e elevado grau de conhecimento. Estamos aqui diante de uma forma totalmente distinta de se pensar o conhecimento, e esta forma merece a designação de *conhecimento metafísico (musical) do mundo*. Essa concepção de conhecimento é completamente distinta e incompatível com aquilo que a partir da modernidade se convencionou chamar conhecimento.

Nos românticos, portanto, chega-se à afirmação máxima do direito inalienável da música de se constituir como esfera autônoma de significação do mundo, muito mais verdadeira do que se poderia pretender toda e qualquer linguagem semântico-conceitual.¹⁵

Agora podemos vislumbrar de forma nítida em que bases se sustentam as críticas adornianas à sociedade burguesa efetuadas a partir de sua sociologia da música. Foram os românticos que possibilitaram a percepção de que a música é cognitivamente relevante, sem

¹⁴ E ainda: “A música não é fenômeno, senão a ideia mesma. Ela nos dá a essência, o *em si*, princípio noumênico do mundo. A música é uma espécie de duplo noumênico: a natureza e a música são duas expressões distintas do mesmo.” (MIRANDA, 2008, s/p)

¹⁵ A supervalorização das dissonâncias que desemboca no surgimento do atonalismo e a música serial possibilitam o aprofundamento da libertação da linguagem musical em relação à linguagem falada. Se se busca um sentido musical este não mais poderá ser análogo ao sentido construído por meio de conceitos. O sentido musical deve reivindicar sua emancipação total.

dever nada a outras formas de conhecimento. Contudo, diferentemente daqueles, Adorno afirmará que a extração do conteúdo de verdade da música é tarefa da filosofia e isto se faz mediante conceitos.

A filosofia, evidentemente, na medida em que se coloca como objeto investigar o conteúdo de verdade de uma música deve apresentá-lo mediante conceitos, mesmo que o conteúdo de verdade em si seja constituído de outro teor. Para Adorno, o conteúdo de verdade da nova música é essencialmente mimético.

A filosofia é a apresentação do conteúdo de verdade mediante conceitos, enquanto que a arte é a apresentação do conteúdo de verdade através da mimese. Uma filosofia da nova música, portanto, seria a apresentação do conteúdo de verdade dessa música mediante conceitos (...). A nova música (...) apresenta seu conteúdo de verdade no seu caráter mimético. (WEIZBORT, 1991, p.221)

A obra de arte é entendida por Adorno como mimeses, mas esta não é reprodução, representação de algo, ela é antes transfiguração da sociedade na *forma estética*. “A forma estética é mimese. Ela transfigura, mas não reproduz. Só enquanto forma estética a música pode criticar a contradição e esboçar a reconciliação: como uma imagem utópica.” (WEIZBORT, 1991, p.232)

No método imanente, utilizado por Adorno em sua análise filosófica da nova música, a ideia a ser investigada já está no próprio objeto – a obra de arte, a nova música. O método dialético proposto não se interessa em estabelecer as impressões subjetivas advindas do contato do sujeito com a obra. Deve-se ir à obra mesma e desvendar-lhe os elementos constitutivos. Contudo, enquanto dialética, não se deve esquecer na obra singular os seus momentos de universalidade e esta, por outro lado, não deve ser concebida numa abstração desprovida de concretude. O universal não deve suprimir o singular, o singular não deve desprezar o universal. A tarefa do conceito é mediar tal relação dialética e apresentar o seu conteúdo de verdade.

O conteúdo de verdade da obra de arte só pode ser acessado conceitualmente, e esta é a tarefa de uma filosofia da nova música. O conhecimento do conteúdo de verdade da nova música, isto é, a apreensão de seu caráter social, mais precisamente o vislumbramento da essência da sociedade dominadora na obra de arte crítica radical não pode ser resultado da sensibilidade, mesmo que seja de um ouvido atento. Não é no ouvido, mas na reflexão que os mistérios sociais ocultos na superfície sensível e na estrutura racional da articulação dos sons serão revelados em sua verdade última. A apresentação da sociedade na obra de arte é

resultado do trabalho do conceito: do pensamento reflexivo crítico. “As obras de arte, como todos os sedimentos do espírito objetivo, são a própria coisa. São a recôndita essência social evocada em sua manifestação exterior.” (ADORNO, 2007, p.105)

A sociedade é o próprio âmago das obras de arte. A dialética da nova música inscreve-se no fato de que ela apresenta-se como antítese à sociedade ideologizada, totalmente administrada. A nova música relaciona-se com a sociedade por rejeitá-la, isolando-se. O conteúdo social presente na obra de arte, na nova música é elevado à categoria de antítese radical. A nova música atinge um momento decisivo em seu movimento dialético: enquanto arte está intrinsecamente ligada à sociedade que a vê surgir, mas seu conteúdo não é espelho-reflexo afirmativo dos elementos sociais que possibilitaram sua existência. A nova música não é arte fechada (ou seja, arte que escamoteia as contradições e produz a síntese eliminando a tensão e os polos opostos característico da música burguesa tonal). Não é ideologia. (ADORNO, 2007, p.105) Dizer não à sua sociedade é o seu conteúdo mais verdadeiro. Aqui temos o específico da nova música, ela quer viver esse momento de não reconciliação. Ela afirma-se em sua negatividade. A contradição é sua essência. Esta contradição não visa à síntese unificadora na medida em que esta última seria sua morte.

A intersubjetividade que constitui a essência de toda obra de arte genuína acaba por ser não-realizada na nova música. Seu conteúdo de verdade crítico à sociedade dominadora impede sua realização social. Impede, portanto, um dos momentos constitutivos daquilo que se entende por obra de arte. Esta é a vingança contra a arte radical que a sociedade reificada executa. A arte, contudo, não se mantém imune a este processo. Na medida em que se deixa de realizar um dos seus momentos fundamentais ela se encontra ameaçada em sua própria natureza, em sua existência.

Aqui faz-se necessário entender que a reivindicação de autonomia da obra de arte radical não significa total falta de relação com a sociedade reificada. “Mesmo na obra mais autônoma restam traços da sociedade na qual ela é composta. A comunicação coloca-se para o compositor a cada compasso.” (WEIZBORT, 1991, p.227) Sendo uma relação negativa de rejeição crítica à sociedade dominadora, a arte ainda mantém referência à sociedade na qual ela é produzida. A arte radical não-conciliatória cumpre a função de apresentar a opressão

vigente e constitutiva de sua sociedade.¹⁶ A sociedade não está presente apenas de forma exterior na obra de arte, como um mero elemento adicional de contextualização. Ela, antes, se imiscui no mais interior da obra.

Se a técnica dodecafônica terminou na indiferenciação do material, essa indiferenciação não pode ser entendida senão como um momento da indiferenciação que perpassa e marca a sociedade como um todo (. . .) Por mais que a obra de arte marque sua especificidade enquanto obra de arte, e para isso renuncie a tudo o que lhe é supérfluo, ela não pode se furtar à sociedade. Esta não lhe é supérflua. (WEIZBORT, 1991, p.233)

A crítica realizada pela arte radical não é uma fuga da própria racionalização é, antes, um aprofundamento dessa racionalização no material e no procedimento composicional. Esta mesma racionalização é a que na sociedade produziu a dominação total. No apresentar consciente dessa tendência dominadora é que a arte radical vislumbra um futuro no qual a dominação esteja superada.

a possibilidade da nova música está não em seguir cegamente, deixando-se conduzir, uma tendência do material e da técnica, mas sim em tomar criticamente essa tendência, mostrando o quanto ela tem de dominação justamente combatendo essa dominação no interior do próprio material e do próprio procedimento. (WEIZBORT, 1991, p.228)

Existe, entretanto um limite para o que a arte pode fazer. Ela é capaz de denunciar e assim tornar consciente aquilo que se encontra de falso e deletério na sociedade, mas ela mesma é impotente no que tange a dissolver e eliminar da sociedade o seu momento de inverdade.¹⁷

O movimento dialético negativo da nova música, sua busca pela emancipação e crítica à sociedade tecnicizada, leva à superexaltação da técnica em detrimento da liberdade do compositor. O compositor serialista não é livre para dar vazão aos seus sentimentos. Ele tem que se contentar em um possível sentido extraído da própria forma serial. Em parte, podemos afirmar que o dodecafonismo como crítica à sociedade reificada e à música como aparência, reproduziu a reificação através da eliminação do sujeito em favor da racionalização pétrea da série.

A insuperável contradição da nova música é apresentada de forma nítida por Adorno:

¹⁶ Toda harmonia, todo acorde tonal, escamoteia e falsifica a imagem real da sociedade fraturada. A harmonia é a verdadeira inverdade.

¹⁷ „. . . não é possível resolver a dominação da sociedade através das obras. Por isso elas permanecem como antíteses à sociedade, como negação determinada.” (WEIZBORT, 1991, p.229)

A racionalidade total da música consiste em sua organização total. Por obra da organização, a música, emancipada, queria reconstruir a integridade perdida, a força e a necessidade também perdidas, de um Beethoven, por exemplo. Mas a música [dodecafônica] só pode conseguir isso ao preço de sua liberdade e é assim que fracassa. Beethoven reproduziu o sentido da tonalidade partindo da liberdade subjetiva. A nova ordem da técnica dodecafônica extingue virtualmente o sujeito. (ADORNO, 2007, p.60-61)

A técnica em qualquer época – clássica ou moderna – exige do compositor uma solução exata para os problemas que põe. O artista não goza em nenhum momento aqui de liberdade criadora universal, se esta for entendida como algo que o tornaria livre entre acorrentados. A crítica de Adorno à técnica dodecafônica e sua eliminação da liberdade deve ser entendida como impossibilidade agora de se ter um conteúdo expressivo a ser desenvolvido na nova música na medida em que esta torna a própria forma o elemento expressivo por excelência. E isto é resultado da ultra-racionalização presente no dodecafonismo.

A função social da música tonal burguesa é por natureza ideológica. Ela deve afirmar o que não se pode conseguir no concreto, que é a superação das tensões. Isto contrasta de forma veemente com a função social da nova música, que é de crítica da reificação social através da própria eliminação do sujeito realizada por meio da negação da expressão subjetiva, levando à afirmação da série e da técnica dodecafônica. A vanguarda estética não quer ocupar o lugar que fora reservado à arte: de síntese das posições antitéticas natureza/sujeito. A natureza fragmentária da nova música radica-se em sua oposição ao caráter de totalidade da obra fechada do tonalismo, que vislumbrava desenvolver uma ideia (musical) por meio de sua forma.

A dialética da técnica dodecafônica revela-se no fato de que tendo o objetivo inicial de libertar o compositor das amarras tonais da ideologia da música burguesa – que procurava constituir um todo onde sujeito e objeto estivessem plenamente reconciliados e superassem assim o abismo dissociativo imposto pela razão moderna de tipo kantiana – termina por extirpar o sujeito do próprio material musical. O *télos* da nova música, da música dodecafônica, é a própria série, que limita o sujeito a um conjunto igualmente rígido de regras, que se tornam a razão de ser da própria música nova. A busca da liberdade converte-se em nova prisão. A denúncia contra a arte ideológica não possibilita a construção livre de um sentido novo, mas somente a esperança de que a obediência estrita às regras projete em si

mesmo um sentido objetivo da própria organização musical.¹⁸ O compositor da nova música realiza uma dialética negativa: tentando expressar o falso dominante na sociedade termina por anular-se na própria obra já que agora quem “fala” não é mais o compositor através do ato de compor, mas a série mesma por meio de sua efetivação.

Contudo e aqui revela-se o momento utópico da obra de arte, a dialética imanente à Aufklärung, ou seja, a interversão da liberdade em dominação é aquilo mesmo que a obra de arte visa manter consciente e, assim, criticar. A consciência de que o projeto libertário via racionalização do mundo resultou em novo aprisionamento e submissão humana a uma dominação e administração total é aquilo que a arte radical possibilita. E, fazendo isso, a arte mantém acesa a chama libertária da Aufklärung no mesmo instante em que denuncia seu lado negativo. A utopia, a referência a um mundo no qual a dominação não mais exista, é corolário da obra de arte em sua radicalidade fundamental. O conteúdo de verdade da nova música radica-se em sua oposição à sociedade reificada, expoente do caráter dominador da Aufklärung. “O conteúdo de verdade da obra de arte, o seu caráter de conhecimento, está em sua antítese à sociedade. Na sociedade prevalece o momento dominador da Aufklärung, enquanto a obra privilegia seu momento de liberdade.” (WEIZBORT, 1991, p.225)

A arte, portanto, ainda traz consigo a esperança.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIRANDA, Dilmar S. *Doutor Fausto: entre a crítica da cultura burguesa e o pacto de uma nova estética musical*. (mimeo) s/d.

MIRANDA, Dilmar S. Natureza e linguagem musical. In: Maria Aparecida P. Montenegro; Clara Virgínia Q. Pinheiro; Ivânio Lopes de Azevedo Jr.. (Org.). *Natureza e linguagem na Filosofia*. Fortaleza: Edições UFC, 2008, v. 5, p. -.

MIRANDA, Dilmar S. *Razão, sentidos e estética musical*. (mimeo) Anais do I Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música. São Paulo, FFLCH-USP, 2005.

MORAES, Lucyane de. *Para uma fundamentação do conceito de nova música em Theodor Adorno*. Revista de filosofia GAMA Digital, v.12, 2010.2. Disponível em: <http://www.gamaon.com.br/index.php/volumes-antteriores/63-volume-12-201002> Acessado em: 22 de Julho de 2012.

¹⁸ „... para Adorno, a música nova do método dodecafônico, sob o mesmo princípio implicitamente coercitivo que estruturou o sistema tonal, acaba também por se tornar um sistema fechado em si mesmo através da adoção de um excessivo conjunto de regras que acaba por inibir as possibilidades criativas do próprio compositor, suprimindo seu propósito inicial. (MORAES, 2010.2, p. 6)

WEIZBORT, Leopoldo. *Aufklärung musical*. Consideração sobre a Sociologia da Arte de Th. W. Adorno. Sobre a Philosophie der neuen Musik. (Tese de Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991.