

## ADORNO E A NOVA MÚSICA

Plínio Fernandes Toledo

No ensaio “Porque é difícil a nova música”, Adorno afirma:

“As dificuldades na apreensão da nova música são, primeiramente, as da não-compreensão em sentido estrito, condicionada pela carência de fórmulas correntes de comunicação, mas também a de uma – por mais ilusória que seja – LÓGICA MUSICAL, ANÁLOGA À LÓGICA DIRCURSIVA”. (grifo nosso)<sup>1</sup>

Esse tipo de analogia referida por Adorno nos mostra que o sistema tonal ajustava-se muito bem ao conceito do espírito objetivo da época burguesa, aquele mesmo espírito que havia procurado a representação de um procedimento geral pelo qual a imaginação oferece a um conceito a sua imagem, culminando num padrão único de referência segundo o qual o objeto poderia ser “produzido” em conformidade com um conceito. (cf. Kant, *Crit. R. Pura, Anal. Dos Princ.*, cap. 1; Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, 1800, III, cap. II).

Segundo Adorno, a tonalidade fazia a “mediação entre uma linguagem musical mais ou menos espontânea dos homens, uma linguagem, por assim dizer, falada imediata, e normas que haviam se cristalizado dentro dessa linguagem”.<sup>2</sup> De fato, a tonalidade vinha já impondo, desde o século XVI, o seu padrão a uma sensibilidade que, cada vez mais, não conseguia se orientar fora de sua norma universal. Tal como a metáfora que, à medida que se desgastava pelo uso geral, ia ganhando o aspecto sóbrio do conceito e se organizando em sistemas, o tonalismo foi se constituindo mediante a incorporação em seu esquema de elementos musicais tornados padrão pelo uso. Caminhou-se, aqui, na direção de um equilíbrio cada vez maior entre linguagem e norma, de tal modo que o tonalismo acabou se caracterizando como um sistema pré-estabelecido de regras mediante as quais o artista ordenava o seu material, seguindo um tipo convencional de esquema. Como o sistema conceitual analisado por Nietzsche em

---

<sup>1</sup> - Adorno, T. W. PORQUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA, in: “T. W. Adorno, sociologia”, ed. Ática, S.P., p. 157

<sup>2</sup> - Adorno, T. W., idem p. 150

“Sobre a Verdade e a Mentira em sentido Extra-Moral”, a tonalidade parece ter-se tornado, “no pré-consciente musical e no inconsciente coletivo” - embora também seja ela um produto histórico - algo como uma segunda natureza. Por isso ela tendeu sempre a impor seu padrão absoluto à sensibilidade do artista, restringindo a certo tipo limitado de combinações a possibilidade de ordenação de seu material. Esse movimento de absolutização do método tonal representaria, por outro lado, a absorção da linguagem musical pela lógica implacável de uma sociedade na qual impera princípios coletivizadores, portanto niveladores, cristalizando as costumeiras concepções de imediatez e naturalidade. Como notou Adorno,

“o momento coletivo dentro da linguagem tonal evoluiu cada vez mais para um momento de comparação de tudo com tudo, para a nivelção e a convenção. O sinal mais simples disso”, continua Adorno, “é que os acordes principais do sistema tonal podem ser colocados em inúmeras passagens, como se fosse forma de equivalência do sempre idêntico com o sempre diferente, sem que, nisso, necessitem modificar-se em si mesmos”.<sup>3</sup>

Essa tendência à comparabilidade universal, inerente à linguagem musical sob a regência do tonalismo, oferece-se cada vez mais como veículo para o caráter de mercadoria, “caso já não tenha estado operando, desde o início, como suspeito, na comparabilidade e fungibilidade dos signos tonais, o mesmo princípio mercantil da época burguesa”.<sup>4</sup>

O pensamento mercantil, ao qual se refere Adorno em seu ensaio, identifica-se com aquele que se desenvolve em consonância com a lógica fetichista das mercadorias. Cristaliza-se numa ciência que examina a lógica das relações mercantis como se estas pertencessem a um plano ontológico desvinculado da atividade humana ao qual esta última se submete. Tal ciência, a economia política, crê, por exemplo, que as leis da oferta e da procura, a fixação de valores e preços, os ciclos econômicos, etc; poderia ser objeto de estudos como leis e fatos objetivos, independentes de seus efeitos na existência humana. O processo da sociedade seria assim um processo natural, e o homem, com todas

---

<sup>3</sup> - Adorno, T. W. PORQUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA, ed. Cit. p. 151

<sup>4</sup> - Adorno, T. W. idem, p. 151

as suas necessidades e desejos, desempenharia o papel de uma quantidade matemática objetiva em um lugar de um sujeito consciente e livre. Na vigência dessa lógica fetichista impõe-se ao homem o imperativo matemático-mecanicista, alienando o indivíduo dos produtos de sua própria atividade. Desse modo, a sedimentação de uma linguagem que faz valer à sensibilidade coletiva a sua norma absoluta, aparece como um tipo de falsa objetividade, ao mesmo tempo que um veículo para a repetição do idêntico, consoante aos princípios de uma ordem social obcecada pela produção do mesmo, cuja lei mais íntima é a busca da identidade através do equivalente universal, o valor de troca. A obra de arte ao buscar referenciais normativos absolutos, como a tonalidade, estaria ajustada a uma mentalidade condicionada pelo imperativo econômico das relações mercantis objetivadas. “O que uma vez na música, era linguagem, tornou-se mera repetição”.<sup>5</sup> E a repetição é o enquadramento dentro do qual se sente em casa a mentalidade burguesa. Neste sentido, torna-se evidente o caráter regressivo que assumiu o sistema tonal na sociedade. A inflexibilidade de um padrão que havia já esgotado as suas possibilidades não cumpre mais apenas a função de regular as formas de organização do material sonoro, mas produzir obras em conformidade com parâmetros coletivos de percepção. O que nos chama atenção para este fato, particularmente, é a relação entre fetichismo e repetição.

Se reconhecemos na lógica do sistema tonal um novo tipo de fetichismo é porque entendemos o fato de como o tonalismo acabou assumindo o aspecto de algo exterior ao indivíduo e independente dele, algo que possui o caráter de objetividade absoluta. Ele mimetiza o sistema de mercadorias diluindo-o na representação fantasmagórica do idêntico. Tal qual o demiurgo platônico, que forja as formas das coisas pela imitação das idéias eternas e transcendentais, o artista cria a sua obra repetindo os mesmos modelos organizacionais fornecidos pelo padrão tonal.

Voltando, por um momento, nossa atenção ao passado veremos que o homem primitivo tendia a só se reconhecer como real na medida em que deixasse de ser ele mesmo enquanto indivíduo, se contentando em imitar e repetir os

---

<sup>5</sup> - Adorno, T. W. PORQUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA, ed. Cit. p. 151

gestos arquetípicos ancestrais. Para esse homem, por exemplo, todo sacrifício repete o sacrifício inicial e coincide com ele. O sacrifício inicial, no caso, seria um modelo arquetípico de acordo com o qual todos os outros sacrifícios particulares eram realizados. A repetição, que para a consciência mítica imprimia o caráter de realidade a um objeto ou uma ação, dependia, pois, da constituição de modelos dotados de prestígio mágico. Tais modelos definem a maneira pela qual o homem arcaico vivia seu mundo, formulando um conjunto de regras precisas para o pensamento e para a ação. Forma de representação, o mito é também regime da ação, em relação a qual o modelo aparece como a realidade última, portanto, objetividade absoluta. A repetição, que tornava real um objeto ou uma ação, para o primitivo, dependia, pois, da elaboração desses modelos. A obra de Mircea Eliade “O mito do eterno retorno” esclarece como a consciência primitiva operava a partir da sujeição da coletividade a modelos arquetípicos continuamente reatualizados. O atual vinculava-se ao mesmo e o ser era uma padrão de normas que submetia absolutamente a conduta do indivíduo despersonalizando-o.

Por ter se constituído em sistema absoluto de regras para a composição, portanto, modelo, o tonalismo tornou-se demasiadamente próximo da lógica da repetição presente no pensamento mitológico. Eis aí um dos aspectos de sua natureza regressiva. Em outras palavras, a vigência de sua norma impõe a regressão na construção tanto quanto na fruição da obra impedindo a possibilidade do progresso tanto na percepção estética quanto no fazer artístico. Na percepção porque a tonalidade estabelece um padrão linear e estético para o fruir, forçando o gosto comum a se acostumar às facilidades advindas do estabelecimento de convenções gerais uniformizante. Tal processo nivelador encontra suporte na realidade massificante vivida pelo indivíduo dentro do sistema capitalista. Como peça de uma imensa engrenagem que foge à sua compreensão e controle, o homem acaba por se desumanizar e se reduzir. Tendo em mira tal fenômeno Adorno declara:

Quando, há trinta anos, introduzi o conceito de ‘regressão na audição’, eu não me referia a uma regressão generalizada do ouvir, mas me referia à audição de pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, nas quais falhou a formação do ego, pessoas que nem sequer entendem as obras de modo

autônomo, mas sim numa identificação coletiva”.<sup>6</sup> Portanto, “Os tipos que hoje dominam coletivamente a consciência musical são regressivos no sentido sócio sócio-psicológico.”<sup>7</sup>

A música tonal exige menor capacidade de concentração de indivíduos cada vez menos aptos a tal, mantendo-os confortavelmente dissolvidos no amorpho da própria cultura tornada natureza e coletivizada.

Por outro lado, na expressão musical a regressão se dá em virtude de o tonalismo, ao formular um conjunto de regras precisas para a composição acabar por estreitá-la em função de um horizonte definido de uma vez por todas, limitando assim, evidentemente, o poder de intervenção do indivíduo na obra; o que, cada vez mais, reduz sua capacidade de se expressar integralmente.

Não obstante a crescente dissolução do indivíduo sob a vigência do sistema tonal (e com essa dissolução anula-se, a bem dizer, a possibilidade da expressão de conteúdos divergentes), o caráter nivelador de tal sistema foi, por algum tempo, encoberto pela função de mediação entre o particular e o universal desempenhada pelo tonalismo, na medida em que ainda era possível, por meio da combinação de um número, ainda que limitado, de elementos, exprimir alguma coisa do sentimento individual. No dizer de Adorno,

“Enquanto a tonalidade, assim como a linguagem falada, dispunha de fórmulas universais, desde o som isolado e a seqüência intervalar até a grande arquitetura, ela flexivelmente deu lugar, na combinação desses elementos, ao peculiar, isto é, ao característico cunho individual e a expressão individual”.<sup>8</sup>

Aqui se revela o aspecto mais ilusório do espírito objetivo na música. Em princípio, a tonalidade se constitui como um sistema arquitetado com o fim de fornecer regras para a expressão individual. Originalmente sua função seria, pois, a de manter certo equilíbrio entre o particular e o universal na expressão musical. No entanto tal equilíbrio rompe-se, no momento em que o cada vez mais evidente formalismo que caracteriza o sistema tonal o impede de conservar a consciência dos contrários, bem como de mediar a expressão do não-idêntico, determinando, assim, de forma anti-dialética, a relação entre o universal e o particular. O

---

<sup>6</sup> - Adorno, T. W. PORQUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA, ed. Cit. p. 185

<sup>7</sup> - Adorno, T. W. idem

<sup>8</sup> - Adorno, T.W. PORQUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA, ed. Cit. p. 153

enrijecimento dos princípios em fórmula absoluta submete a individualidade à reprodução do mesmo, vale dizer, aniquila qualquer pretensão de auto-afirmação do indivíduo mediante a criação. O subjetivo desaparece no objetivo e qualquer relação dialógica entre os termos é impedida pela fetichização da norma.

A música tonal, conseqüentemente, pode ser enquadrada dentro daquilo que se poderia chamar, para usar uma expressão chave da “Dialética negativa”, o “predomínio do objetivo”. Se nos atemos a duas dentre as quatro acepções que Adorno atribui a essa expressão, veremos que a objetividade designa, em primeiro lugar, o caráter coercitivo de um complexo histórico que pesa sobre o indivíduo, mas que, no entanto, pode ser rompido por ser contingente. Em segundo lugar, ela significa a prioridade da natureza diante de toda subjetividade que ela expulsa de si. Neste sentido, o caráter ilusório e falso do tonalismo surge na medida em que, traíndo o seu postulado original de manter certo equilíbrio entre o particular e o universal, opera a dissolução do sujeito no objeto, portanto, do particular no universal. Finalmente, ele se revela muito semelhante a um jogo de montar que, após esgotar todas as possíveis combinações de seus elementos, passa a repetir, indefinidamente, a mesma figura. Vale dizer, o sistema tonal assume o aspecto de um grande mecanismo composto de peças que, embora possam ser combinadas e recombinaadas livremente, exibem sempre o mesmo tipo de padrão organizacional, repetindo os mesmos modelos pré-fixados, sejam quais forem as combinações feitas.

A música torna-se, assim, arte da aparência, uma vez que esconde o fracasso em sua tentativa de captar, com o auxílio de determinações universais e, por assim dizer, através delas, a plena concreção daquilo que não é idêntico a tais categorias universais. Citando Adorno,

“Os fracassos musicais dos maiores compositores baseiam-se num número finito de **tipos**, de elementos mais ou menos rígidos, a partir dos quais eles são reunidos. O momento orgânico, central para o classicismo vienense, esse momento daquilo que se desenvolve demonstra ser, frente a esses tipos, em grande parte, uma arte da aparência: a música se apresenta como se uma coisa se desenvolvesse a partir de outra, sem que literalmente ocorra tal desenvolvimento”.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> - Adorno, T.W. PORQUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA, ed. Cit. p. 153

Ao invés de fornecer meios para que o material sonoro pudesse ser organizado tendo em vista a expressão do conteúdo de experiências divergentes, portanto novas, o tonalismo, por ter-se tornado um modelo prescritivo de regras, vale dizer, uma montagem caleidoscópica e mecânica de elementos, funcionou apenas como veículo para a repetição do mesmo. Seu número de possibilidades combinatórias tende, como dissemos, a se esgotar em função do número limitado de elementos com que trabalha. Neste ponto, a música tonal está de acordo com a consciência burguesa que, como ressalta Adorno, “sempre pensa em juntar, a partir de um mínimo de elementos, o máximo possível, de acordo com o modelo dos processos de trabalho desde o período manufatureiro”<sup>10</sup>, e cujo imperativo é a máquina e a produção em larga escala, para a qual se fazem necessários moldes, ou clichês, que permitam a confecção de produtos conforme ao padrão comum.

Submetidos ao domínio dessa “lógica da repetição”, “durante séculos, os estímulos específicos e os impulsos individuais, a assim chamada inspiração, pré-formados pela tonalidade, como que pediam os seus princípios organizacionais”.<sup>11</sup> Isto porque o tonalismo tornou-se, como procuramos mostrar, uma convenção inibidora, porquanto nele o universal não mais se encontra em nenhuma relação dialética com o particular. Uma vez que o universal e o particular não podem mais ser reunidos arbitrariamente, “a tonalidade também não pode ser restabelecida, como às vezes se presumiu”.<sup>12</sup> Ao contrário, ela tem que ser negada naquilo que possui de mais ilusório, de mais falacioso, pagando a própria culpa pelo que é repressiva, pelo que agrida ao sentimento individual. Portanto, deve-se contestar a própria noção de uma harmonia pré-estabelecida entre o universal e o particular, em nome de uma situação que não quer mais o ilusório, nem tampouco a mentira que decorre do escamoteamento das diferenças específicas e das contradições reais, por meio da idéia de ajuste da tensão, de uma harmonia conciliatória. Tal pretensão, lembra Adorno, faz-se “cada vez mais

---

<sup>10</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 154

<sup>11</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 154

<sup>12</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 154

ideológica quanto menos a realidade propicia ao individual através do universal o que é prometido ao individual e o que ele mesmo promete”.<sup>13</sup>

A arte deve, pois, promover a ruptura com essa espécie de acordo coletivo em nome de sua própria verdade: “A música moderna não conhece nenhuma harmonia pré-estabelecida entre o universal e o particular, e não deve conhecê-la”.<sup>14</sup> Ela realiza, na verdade, o julgamento da música tradicional, postulando um modo de expressão no qual, ao contrário do que acontecia com o sistema tonal, “o universal é aberto, não esquematizado, mas problemático, tendo primeiro de ser descoberto, desde a formulação da emoção individual até a construção do todo”.<sup>15</sup> Isso quer dizer que na nova música a harmonia pré-estabelecida do universal com o particular se rompeu. A relação entre esses dois termos deve ser, a partir de agora, articulada em cada caso, prescindindo da tirania uniformizante do sistema.

No novo tipo de relação que se procura estabelecer entre a emoção individual e a sua elevação à esfera da universalidade mediante a expressão artística, tomamos consciência de que o antigo modelo tonal jamais foi adequado à realidade mas, em grande parte, foi ideologia. A nova música, então, ao mesmo tempo em que é proposta revolucionária é crítica do antigo sistema de representação e da situação que o produziu. Vistas desde esta perspectiva, todas as composições de Schönberg são ataques contra o pseudo-refinamento do esteticismo burguês. Sua obra, junto com a de Karl Kraus e Adolf Loos, ilustra como a crítica aos costumes da sociedade vienense contemporânea, com toda sua artificialidade e falsidade, adotou, de uma maneira muito natural, a forma de crítica da expressão estética. A crítica que Kraus fazia, em nome da integridade criadora do indivíduo, à maneira pela qual as pessoas usavam a linguagem em sua sociedade era assim uma crítica implícita dessa sociedade. Do mesmo modo Loos, ao desejar eliminar toda forma de decoração dos artigos funcionais, procurava mostrar que só uma sociedade que já não desejava ver as coisas tais como elas realmente são poderia enamorar-se pela ornamentação. A paixão pela

---

<sup>13</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 154

<sup>14</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 154

<sup>15</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 155



ornamentação havia se tornado deleite pelo irreal. No caso da nova música, também se percebia nitidamente a crítica social implícita nas concepções opostas ao sistema tonal. De fato,

Em todos os seus traços técnicos – dissonância, intervalos ásperos, forma aberta, ela se contrapõe ao costumeiro conceito espiritual-ideológico de harmonia, alertando exatamente para aquilo que engana no caráter afirmativo da cultura, para usar os termos de Herbert Marcuse.<sup>16</sup>

A resistência à nova maneira de se lidar com o material sonoro, insere-se naquela síndrome sócio-psicológica denominada por Adorno a “personalidade autoritária”, a qual se caracteriza fundamentalmente pelo ódio ao divergente em si, “sobretudo o que tem um caráter peculiar: tudo deve ser tornado igual”.<sup>17</sup>

A personalidade autoritária, deve-se dizer, coincide com o “espírito de sistema”: ambos mostram-se obcecados pela produção do idêntico e, por isso, rejeitam tudo aquilo que é estranho ao seu impulso de repetição. Por conseguinte, recusam o divergente e tudo o mais que não for adequado aos moldes pré-estabelecidos de sua sensibilidade comum. Seu impulso mais profundo é aquele que clama pela equalização e pelo nivelamento, nutrindo uma típica aversão a todo conteúdo que não coincida com a experiência habitual.

Se pudermos caracterizar a linguagem artística como aquela que deve servir como meio para expressão de conteúdos não captáveis pelos padrões lingüísticos habituais, então vemos o quanto o sistema tonal tem de não-artístico exatamente naquilo que ele tem de repetitivo e convencional. Ele não é mais capaz de exprimir o individual por ter-se tornado um fim em si mesmo e, conseqüentemente se descaracterizado como mediação. O que ele faz, na medida em que repete sua própria lógica, é expulsar de seu domínio o divergente.

A nova música é, no entanto, a divergência absoluta, diz Adorno. Conseqüentemente, ela é uma retomada da linguagem artística em seu sentido mais exato, em sua verdade mais profunda. Como tal, deve recusar as falsas representações e as generalidades impostas pelo hábito, ou melhor, fixadas em

---

<sup>16</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 157

<sup>17</sup> - Idem, p. 157

definitivo por um código de regras petrificado alheio à expressão individual. Resulta daqui a tão difundida quanto falsa concepção acerca da separação entre sentimento e razão. Segundo Adorno,

“Os conceitos correntes de música intelectual e música acentuadamente sentimental são uma fachada que precisa ser demolida. O que vem a ser chamado aí de intelectual, argumenta, é, em geral, só aquilo que exige o trabalho e o esforço da audição, a força da atenção e da memória, o que exige propriamente amor, portanto sentimento; e o que assim se chama sentimento, continua, é, em geral, apenas o reflexo de um modo passivo de comportamento, que frui a música como estímulo, sem ter para com ela, para com o concretamente ouvido, sequer uma relação específica, uma relação, digamos, ingênua”.<sup>18</sup>

Em conformidade com essa dialética do sentimento e da razão, a nova música, como os poemas de E. E. Cummings, é filha do cálculo à serviço da paixão. Nisso ela faz a denúncia de que a lógica pretendida pela música tradicional nunca foi tão rigorosamente vigente. Na medida em que o tonalismo promove a separação entre os dois pólos entre os quais transita expressão artística, ou ele se distancia num falso rigor formal, ou se degrada num sentimentalismo grosseiro: a inter-relação entre os dois momentos torna-se impossível. A música só é entendida então na medida em que é mecânica ou natural. O caminho que a nova música deve trilhar é, no entanto, outro. O esforço necessário para captá-la não é, observa Adorno, “um esforço do saber abstrato, nem algo como o conhecimento de quaisquer sistemas, teoremas ou até mesmo de processos matemáticos. É essencialmente fantasia: aquilo que Kierkegaard chamava de ouvido especulativo”.<sup>19</sup>

A fantasia é *fons et origo* da criatividade, é o primordial; porém não é necessário dizer que a disciplina não é menos necessária. Para Schönberg, a música significava expressão de si mesmo, assim como autodisciplina. E, do mesmo modo que ocorre com toda música autêntica, sua fantasia inovadora foi a fonte de suas idéias musicais. “A música não é, diz Schönberg em seu ‘Estilo e idéia’, um mero divertimento, mas a representação das idéias musicais de um poeta músico, de um pensador músico; essas idéias musicais devem estar em correspondência com as leis da lógica humana”. Na mesma raiz da concepção schönbergiana da música se encontram as idéias Krausianas relativas à fantasia.

---

<sup>18</sup> - Adorno, T.W. Idem, p. 159

<sup>19</sup> - Adorno, T. W. Idem, p. 160

Quer dizer, para tal concepção a fantasia produz os temas, as idéias musicais; a lógica musical subministra as leis de seu desenvolvimento. Ambos aspectos são essenciais à boa música. No entanto, como vimos a lógica que se pretende aqui não é aquela pré-fixada que mutila a intuição, mas uma outra que brota no contexto específico de cada obra alinhavando o seu múltiplo numa unidade superior. “Protótipo de genuína experiência com a nova música é a capacidade de ouvir conjuntamente o divergente, fundado, no acompanhamento intrínseco do que de fato é múltiplo, uma unidade”.<sup>20</sup>

Mais uma vez se expressa a recusa adorniana ao redutivismo, que se pode formular da seguinte maneira: a verdade não está nem na redução idealista do objeto ao sujeito, nem num pseudomaterialismo – simples variante da razão iluminista – que tenta dissolver o sujeito no objeto, mas no campo de forças se dá entre o sentimento individual e a sua expressão universal, no caso particular da música, entre a fantasia e a lógica musical. Essa tensão não resolvida, não conciliada, que impede tanto o reducionismo objetivista quanto o subjetivista, veda a dissolução do particular no universal, através da categoria da *Vermittlung*, da mediação, pela qual a parte é índice do todo, mas não pode ser absorvido por ele e vice-versa. Assim, enquanto consciência da tensão, a nova música, de um modo geral, pressupõe experiência, “a dimensão de felicidade e sofrimento, a capacidade para o extremo, para aquilo que não esteja pré-formado, como que para salvar o que o aparato do mundo administrado destrói”.<sup>21</sup>

## UMA APROXIMAÇÃO COM A LINGUAGEM DIONISÍACA: ADORNO E NIETZSCHE

Vimos com Adorno que a nova música não conhece nenhuma harmonia pré-estabelecida entre o universal e o particular, e não deve conhecê-la em nome de sua própria verdade; e que, por isso mesmo, nela o universal é aberto, não esquematizado, mas problemático, “tendo primeiro de ser descoberto, desde a

---

<sup>20</sup> - Adorno, T. W. Idem, p. 160

<sup>21</sup> - Adorno, T. W. Idem, p. 159

formulação a emoção individual até a construção do todo”. (cf.: supra) Nessa medida, então, a nova música evidencia-se como crítica ao fetichismo na música tradicional, ao mesmo tempo em que procura realizar um novo ideal de linguagem em que o particular se expresse sempre no contexto de uma relação não conciliatória com o universal, relação essa que se deve articular em cada caso específico.

Em outro trabalho, ao estudarmos a crítica nietzschiana da linguagem, definimos a linguagem dionisíaca como aquela que deve veicular experiências divergentes, portanto como uma linguagem oposta a qualquer tipo de esquema ordenador pré-estabelecido; uma linguagem que é, por definição, uma negação de todo padrão nivelador, de toda convenção inibidora do sentimento individual. Desse modo, o atonalismo nos parece ser a realização mais próxima de um ideal dionisíaco de linguagem.

De fato, acreditamos que a nova música esteja para o que chamamos linguagem dionisíaca do mesmo modo que o universal está para o particular, ou seja, consideramos aqui a linguagem dionisíaca como sendo uma proposta ampla da expressão fundada na lógica da diferença, e o atonalismo como uma realização dessa idéia num campo particular: a música. Isto posto, podemos considerar a análise que Adorno faz da nova música uma explicitação de princípios dionisíacos vigentes na música moderna, ao mesmo tempo em que vemos em Nietzsche a antecipação ainda nebulosa de uma idéia acerca da linguagem e sua relação com a realidade.

O ideal dionisíaco nos quer salvar da tirania do sistema. Por esta via Nietzsche chega, a partir da necessidade imposta à sua filosofia de fazer a crítica da ciência pela ótica da arte, vale dizer, pela crítica da linguagem, a uma idéia central em sua obra: aquela do homem submetido à projeção reificada de suas próprias produções. Para Nietzsche ocorreria, principalmente a partir da filosofia Kantiana, uma cisão entre o homem e os produtos de sua própria atividade intelectual. Em Kant, o pensador torna-se impessoal e o homem não está mais à altura do pensador. Conseqüentemente, o indivíduo coloca-se abaixo das grandes estruturas criadas por ele mesmo. Como subprodutos ou variantes de um

dualismo nascido dessa cisão tipicamente Kantiana, que levou ao grande postulado metafísico do fenômeno e da coisa em si, teríamos então algo como o “método em si”, “o estilo em si”, etc. No caso do sistema conceptual, uma “linguagem em si” erigida como norma absoluta acima do indivíduo.

De Nietzsche Kant ganha o apelido de “grande chinês de Königsberg”. A palavra chinês aqui evoca chinesice, quer dizer, a mediocridade, a falta de estilo, a imobilidade insensível: “virtude, dever, bem-em-si, bem impessoal e universal: quimeras onde se exprimem a decadência, o esgotamento final da vida, a chinesice (*Chinesentum*) de Königsberg. As leis íntimas da conservação e do crescimento exigem o oposto: que cada um invente sua própria virtude, seu imperativo categórico”. (O ANTICRISTO, 11; cf.: A GAIA CIÊNCIA, 377, ad. Schlechta)

Nietzsche situa-se do lado oposto ao grande mandarim, ele não medita laboriosamente sobre as condições de possibilidade da experiência, ele faz de sua vida uma experimentação. Nele a seriedade do professor dá lugar à “virtude do dançarino”: “Vou-lhes dizer: deve-se ter um caos dentro de si para se dar à luz uma estrela dançarina”. (ZARATUSTRA, “prólogo”, 5; cf.: “Os sete selos”, 6.)

“La musique, voilà sans doute ce qui oppose pardessus tout Nietzsche à Kant”, afirma O. Reboul.<sup>22</sup> Paixão e perigo, a música é para Nietzsche a expressão mesma do dionisíaco; donde a superioridade de sua linguagem. “Comparé à la musique, toute communication verbale a quelque chose d’indécent; le mot amincit et abêtit; le mot dépersonnalise; le mot rend commun ce qui rest rare”.<sup>23</sup>

Nietzsche considera a música, pois, não apenas a linguagem mais apropriada para se exprimir a verdade peculiar ao individual e ao não-idêntico, mas, talvez por isso mesmo, a linguagem mais nobre. Ela prova que uma infinidade de coisas não foram ditas ainda; ela faz pensar, ela evoca o que ainda resta a pensar. Ela é, portanto, o meio por excelência para a expressão do divergente, do que é estranho aos padrões comuns. Não é exatamente esse o julgamento que Adorno faz da nova música quando, contrapondo-a ao espírito

---

<sup>22</sup> - Reboul, O. NIETZSCHE CRITIQUE DE KANT, Paris, PUF, 1974, p. 15

<sup>23</sup> - Citado por Reboul, O. op. Cit. p. 15

burguês, afirma ser ela a divergência absoluta? Além disso, um dos principais pontos de sua argumentação não consistiria em mostrar que o tonalismo, por ter-se tornado uma convenção inibidora do sentimento individual, como a linguagem, diminui, bestifica e despersonaliza? Portanto trai a verdadeira essência da linguagem musical?

Por outro lado, o ideal dionisíaco que, creio, realiza-se na nova música, quer o reencontro da expressão musical com sua própria verdade. No atonalismo isto se dá, conforme já vimos, como rompimento da harmonia pré-estabelecida entre o universal e o particular. Ao invés de um caminho único estabelecido de uma vez por todas, teríamos então a busca constante da adequação, a cada passo da elaboração da obra, daquelas regras que se devem estabelecer (a lógica própria da composição) com o conteúdo particular (o sentimento individual) que se pretende elevar à sua expressão universal. Entre expressão e realidade se quer estabelecer um campo de forças, uma tensão não resolvida na qual a linguagem, sem se confundir com aquilo que nomeia e sem tampouco forçar a adequação de uma experiência particular à um esquema dado de antemão, tenta apreender a riqueza de dimensões do real, salvando o que o espírito obcecado pela produção do idêntico elimina do objeto - o não-idêntico. (cf.: Adorno, "Dialética negativa") Se do lado da música tradicional encontramos a busca da identidade e do nivelamento que culmina no banal, na nova música temos a diferença e o não convencional, salvando aquilo que a consciência reificada soterrou num mundo de leis, subordinações, demarcações de limites, tornados o mais universal, o mais conhecido e, por isso, como o regular e imperativo.

Se a lógica do sistema tonal, tal qual a da linguagem conceptual, era, como vimos, a da repetição, cuja lei mais íntima é a busca da identidade (do padrão que permita uma identificação coletiva); a "lógica dionisíaca" vigente na nova música é a da diferença que quer salvar o divergente e exprimir as contradições reais que o ideal conciliatório de harmonia, presente na música tradicional, quer encobrir. Isso nos alerta para o fato de que assim como se deve evitar e recusar as falsas superações no campo social, deve-se, igualmente, fugir das falsas mediações no campo teórico e estético; pois, como ensina Adorno, é na

medida em que se mantém como contradição sem síntese que a cultura se conserva verdadeira. A verdade do sistema repousa sobre sua pressa em realizar a síntese, em querer anular a diferença dos contraditórios; a verdade da dialética negativa repousa, por outro lado, na percepção de que os contraditórios não podem ser, senão ilusoriamente, transcendidos. Ela é, nesse sentido, uma afirmação da diferença muito próxima do que chamamos verdade dionisíaca: a experiência do trágico. No campo da arte tal verdade se manifesta como expressão da integridade do compositor e índice da autenticidade de suas qualidades estéticas.

Contrariamente á idéia revolucionária que norteia a nova música, “a idéia de ajuste de tensão, de harmonia no sentido artístico, torna-se cada vez mais ideológica quanto menos a realidade propicia ao individual através do universal o que prometido ao individual e o ele mesmo promete”.<sup>24</sup> Assim, tal como acontece com o sistema conceptual, a universalidade prometida pelo sistema tonal faz-se puramente abstrata, incapaz que é de captar, enquanto mediação, toda a infinita gama de perspectivas e matizes que a tonalidade apresenta. Dessa maneira, a individualidade desaparece sob o peso de um sistema auto-referente, que não pode veicular a expressão de sua mais profunda verdade. Há aqui uma contradição entre o conteúdo real vivido e sua solução conciliatória pela harmonia pré-estabelecida.

Por outro lado, são as contradições reais que a nova música não quer encobrir. Nesse sentido ela aparece como a consciência extrema da diferença, tal como o pensamento dionisíaco; ao contrário da razão metafísica, por exemplo que, como observa Nietzsche, só conhece duas cores: o preto e o branco, desdenhando toda infinita gama de perspectivas do real por trabalhar com uma linguagem que abusa do conceito, portanto, que antes de captar a realidade em sua riqueza e diversidade, procura moldá-la de acordo com formas previamente estabelecidas.

Tanto a linguagem conceptual quanto a música tonal só opera a partir de um falso conceito de harmonia: através da manifestação do outro unificam o

---

<sup>24</sup> - Adorno, T. W. PORQUE É DIFÍCIL A NOVA MÚSICA, ed. Cit. p. 156

diverso, tornam semelhante o dessemelhante. Para Adorno, “essa tolice não é outra coisa senão a consciência reificada, que escamoteia num murmúrio musical as reais contradições sociais”.<sup>25</sup> Para Nietzsche, toda a questão da normatividade presente nos grandes edifícios teóricos coaduna-se com a tarefa mais evidente na sociedade do seu tempo: a produção do homem máquina espoliado daquilo que constituiria a sua individualidade fazendo-se único.

Nietzsche sempre contrapôs o homem indigente ao espírito livre. Em certa passagem de “O crepúsculo dos ídolos” ele se pergunta:

“Quelle est la tâche de toutenseignement supérieur?” – e responde – de faire de l’homme une machine. – Et par quel moyen? – continua – Il doit apprendre, il doit s’ennuyer. – Comment y parvient-on? – Par la notion du devoir. (...) Qui est l’homme parfait? – Le fonctionnaire. – Quelle est la philosophie qui donne la formule suprême pour le fonctionnaire? – Celle de Kant: le fonctionnaire comme chose en soi érigé en juge au-dessus du fonctionnaire comme phénomène”.<sup>26</sup>

Não vemos aqui uma descrição contundente daquilo que Adorno classificaria mais tarde como a “personalidade autoritária?” Aquela que, como ele mesmo diz, odeia o divergente em si, sobretudo o que tem um caráter peculiar, querendo que tudo se torne igual. Nela se manifesta aquela típica recusa contra o estranho não compartilhada pelo homem dionisíaco. Este último, ao contrário, quer o estranho e o inesperado e clama por uma linguagem que seja expressão de seus mais audazes arroubos. Por isso ele quer uma linguagem que seja a expressão do divergente; uma linguagem por meio da qual se mantenha a consciência da extrema variedade do mundo e da irredutibilidade dos momentos antagônicos. Portanto, uma linguagem contrária ao espírito objetivo burguês e à sua necessidade de produzir o falso. Tal ideal se realiza na nova música. Ela pode, assim, ser chamada uma linguagem dionisíaca, posto que em todos os seus traços técnicos – dissonância, intervalos ásperos, forma aberta, ela se contrapõe ao costumeiro conceito espiritual-ideológico de harmonia, “alertando exatamente para aquilo que engana no caráter afirmativo da cultura”.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> - Adorno, T. W. op. Cit. p. 156

<sup>26</sup> - Citado por Reboul, O. op. Cit. p.7

<sup>27</sup> - Adorno, T. W. op. Cit. p. 157



“Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e sem igual, afirma Nietzsche, e, por isso, sabe escapar a toda rubricação, o grande edifício dos conceitos ostenta a regularidade rígida de um columbário romano e respira na lógica aquele rigor e frieza que são próprios da matemática”. Do mesmo modo que a linguagem dos conceitos, a música tonal adequa-se perfeitamente ao espírito objetivo burguês: em ambas encontramos a mesma lógica da repetição como princípio organizador. O edifício dos conceitos e o sistema tonal cumprem função semelhante: ambos operam a mesmificação do outro. Unificando o diverso, tornam semelhante o dessemelhante; fundando-se, portanto, sobre princípios falsificadores.

Nesse ponto percebemos que o impulso mais profundo que move o pensamento dionisíaco na direção de uma linguagem que fuja a todo esquema pré-fixado, impulso que se realiza na nova música, resulta de uma irreduzível vontade de verdade. Voltamos assim ao ponto anterior em que admitimos ser a verdade, no seu sentido dionisíaco, a admissão da existência irreduzível dos contrários, da diversidade fundamental do mundo. Sua racionalidade consiste em admitir a existência da não-racionalidade.

Ao postulado de que tudo deve ser tornado igual o atonalismo responde com uma prática musical essencialmente oposta à identificação universal pretendida pela razão burguesa; prática essa que está vinculada à uma profunda necessidade de se eliminar do campo da expressão musical tudo aquilo que a torne um mero veículo para a repetição e, como tal, um fim em si mesma antes que um meio para a expressão de uma individualidade criadora.

Adorno dizia que a nova música, na medida em que é a divergência absoluta, não pode ser captada e entendida senão em relação com aquilo de que diverge. Ora, a nova música, como a linguagem dionisíaca, diverge fundamentalmente, como tentamos ver, daquela idéia fixa da mentalidade burguesa: habitar em um mundo onde as coisas sejam como ilhas, bem recortadas, eternamente as mesmas, flutuando no oceano calmo, vazio, de um perpétuo agora. Ela diverge, pois, do prazer teimoso da repetição regressiva e,

enquanto tal coloca o problema de uma linguagem que seja adequada à expressão do divergente.

A herança que se pode atribuir à nova música como sendo dionisíaca consiste no predomínio que se pode notar em sua linguagem da “autenticidade” sobre a “convenção”, na consideração do fato de que o artista não deve compor apenas para produzir sons agradáveis, senão para expressar sua própria personalidade. Nessa medida a nova música faz o julgamento da música tradicional, como a linguagem dionisíaca fazia o da linguagem conceitual, mostrando quão inadequada ela se tornou para a tarefa a que ela originalmente se propôs.

Devemos finalmente enunciar os pólos divergentes: de um lado teríamos a música tonal juntamente com a linguagem conceitual; do outro lado teríamos a nova música e a linguagem dionisíaca. Ao primeiro binômio liga-se o prazer da repetição, enquanto o segundo funda-se sobre o postulado da diferença, afirmando-se como expressão autêntica do sentimento individual. Se o tonalismo, como mostrou Adorno, repetindo o que se dava na linguagem conceitual, é o veículo na expressão de pessoas regredidas nas quais falhou a formação do ego, “pessoas que nem sequer entendem as obras de modo autônomo, mas numa identificação coletiva”, a linguagem atonal privilegia o momento individual mediando experiências divergentes. Tais experiências, nos ensina Adorno, são revolucionárias na medida em que, por serem inadaptáveis aos esquemas com que comumente trabalhamos, rompem com aquele momento da identificação coletiva necessário à reprodução do mesmo dentro da sociedade burguesa. Por meio dessa linguagem a arte quer, pois, edificar a mente humana, encaminhando sucessivamente a atenção dos homens da torpeza e mesquinhez da vida cotidiana na direção da esfera da fantasia e dos valores espirituais. Neste sentido, a arte é sempre revolucionária; apontando para a transformação da visão convencional que o homem tem do mundo e suas atitudes com respeito a seus próximos.

A linguagem dionisíaca postula uma nova forma de expressão, um novo tipo de organização das experiências particulares para que – através de arranjos

inéditos, vale dizer, através da demolição e escarnecimento dos antigos limites – se torne possível corresponder criadoramente à expressão poderosa da experiência individual presente. Ela quer, portanto, romper o âmbito da experiência comum a que homens, enquanto seres socialmente pré-formados, já estão comodamente adaptados. Na verdade ela quer mostrar que o mais comum não é o mais verdadeiro, mas simplesmente o mais cômodo e nesta medida ela é crítica de todos os padrões culturais vigentes.

Como expressão da personalidade do compositor e índice da autenticidade de suas experiências, como divergência absoluta, portanto recusa absoluta ao convencional e ao pré-formado, a nova música se adéqua ao conceito de uma linguagem dionisíaca. Realizando o que essa última quer, a nova música se faz crítica das ilusões criadas pela cultura burguesa. Assim, o “belo” em música torna-se um produto secundário da integridade do compositor, uma função de sua busca da verdade.

A nova música brota do mesmo impulso de romper limites do qual brotou a linguagem dionisíaca, impulso esse que coincide com sua vontade de verdade. Nietzsche nos diz que para o intelecto que se tornou livre nenhum caminho regular leva à terra dos esquemas fantasmagóricos, das abstrações: “para ele não foi feita a palavra, o homem emudece quando as vê, ou fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos, para pelo menos através da demolição dos antigos limites conceituais, corresponder criadoramente à impressão da poderosa intuição presente”. Adorno dirá: “A nova música moderna não conhece nenhuma harmonia pré-estabelecida entre o universal e o particular, e não deve conhecê-la, em nome de sua própria verdade. O universal é aberto, não esquematizado, mas problemático, tendo primeiro de ser descoberto, desde a formulação da emoção individual até a construção do todo”. Ambas as posições exprimem a mesma recusa aos esquemas pré-fixados, às convenções inibidoras e às falsificações operadas por uma linguagem que responde ao impulso básico da consciência gregária: a ânsia pela repetição. Ambos se opõem, portanto, no campo da expressão lingüística, à uma ordem social obcecada pela produção do mesmo. A nova música, realizando o que se

pode esperar de uma linguagem dionisíaca, mostra que a arte só secundariamente quer a beleza, já que “o artista logra a beleza sem pretendê-la, pois só está empenhado na busca da verdade”.<sup>28</sup>

#### BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, T. W. *Porque é difícil a nova música*, in: “T. W. Adorno, sociologia”, ed. Ática, S.P., p. 157.

NIETZSCHE, *Le gai savoir*, Paris: Gallimard, 1950.

\_\_\_\_\_, *Crépuscule des idoles*, Paris: Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_, *La philosophie à l'époque tragique des grecs*, Paris: Gallimard, 1975

REBOUL, O. *Nietzsche critique de Kant*, Paris, PUF, 1974, p. 15

---

<sup>28</sup> - Citado por Egon Wellesz, ARNOLD SHÖMBERG, p. 54