

CONSIDERAÇÕES SOBRE *VERS UNE MUSIQUE INFORMELLE* DE THEODOR WIESENGRUND ADORNO

Alicia Cupani

aliciacupani@hotmail.com

Gabriela García Maloucaze

gabrielagarcia17@yahoo.com.br

Guilherme Mannis

gmannis@terra.com.br

Resumo: Este trabalho tem por intuito explicitar as principais idéias presentes no ensaio “Em direção a uma *musique informelle*” de Theodor Adorno, uma reflexão sobre a produção composicional contemporânea. Como o próprio título já diz, através de uma análise detalhada do panorama musical de sua época, o autor expõe idéias sobre o futuro da música, propondo, a partir de um esgotamento da Nova Música, uma nova relação entre compositor e liberdade. Sem pretender dar uma resposta definitiva sobre o assunto, Adorno tece críticas a seu tempo e ao porvir, considerando que é urgente para a teoria musical e para a música refletir sobre seus procedimentos.

Palavras-chave: Adorno; Estética Musical; Composição Musical; Nova Música.

Considerations on *Vers une Musique Informelle* by Theodor Wiesengrund Adorno

Abstract: This work has the purpose to explain the foremost opinions expressed in “*Vers une musique informelle*”, by Theodor Adorno, a reflection on the contemporary production of musical composition. As the title itself makes clear, through a detailed analysis of the musical panorama of his time, the author expounds ideas on the future of music, propounding, following the exhaustion of the New Music, a new relationship between composer and freedom. Without claiming to give a conclusive answer on the matter, Adorno weaves critics on his time and on the future, considering that it is pressing for music and for the musical theory to reflect on its processes.

Keywords: Adorno; Musical Aesthetics; Musical Composition; New Music.

Conhecido maiormente pelo aspecto sociológico de seu trabalho e seus escritos sobre a cultura de massa, Adorno foi também um destacado crítico musical. Sem entrar em detalhes biográficos, lembramos apenas que durante sua estadia nos Estados Unidos, participara no projeto coletivo da Universidade de *Princeton Radio Research Project*, trabalhando sobre a comunicação musical através dos novos instrumentos radiofônicos. Foi

nesse período que ele aos poucos se desviou de seu objeto inicial de investigação: em vez de ocupar-se da música para consumo e dos problemas da indústria cultural, passou a tratar da música contemporânea.

Adorno passou vários anos (entre 1941 e 1948) tratando a questão da nova música, e esse estudo culminou no reconhecido ensaio *Philosophie der neuen Musik* (Filosofia da nova música), de 1948. A música a que ele se refere nessa obra é a da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Berg, Webern), especialmente a música de Schoenberg.

Situemos o rumo da estética musical de Adorno através das palavras de Fubini: num primeiro momento,

Adorno percebe somente dois caminhos possíveis de salvação para a música, que vê encarnados simbolicamente em Schoenberg e Stravinsky: os dois pólos diametralmente mais opostos dentro do mundo musical contemporâneo [...] A música de Stravinsky, com sua recuperação artificial do passado [...] e Schoenberg, representando a rebelião, o protesto, a revolução radical e ausente de compromissos”¹ (2000, p. 241).

A dialética é a marca do pensamento de Adorno e está refletida em seus textos, não só os sociológicos mas também os referentes à música; assim, Adorno começa vendo “o dodecafonismo como única forma de autêntica vanguarda – mesmo quando [esta] já levasse em si, dialeticamente, as sementes da sua dissolução”² (*idem*, p. 422) e, alguns anos depois, ele declara que a vanguarda das primeiras décadas do século XX já está envelhecida.

Ele já fala desse envelhecimento em 1954 em *Dissonanzen – O envelhecimento da nova música*. É a partir desse envelhecimento, desse esgotamento dos elementos da nova música que Adorno levanta questões sobre o rumo da música contemporânea.

“Vers une musique informelle” (Em direção a uma música informal) é um ensaio de 1961, escolhido pelo próprio Adorno para ser o fecho da obra *Quasi una Fantasia*. Em “Music and New Music” (de 1960), o texto anterior a “Vers une musique informelle” no livro, Adorno sugere inclusive o esgotamento do termo *new music*, a “música nova”: “Isto sugere que o termo perdeu o sentido. Sua força emocional não mais tem um inimigo para golpear e seu próprio uso não pode permanecer inafetado por sua inocuidade”³ (ADORNO, p. 251).

Enfim, o próprio Adorno vê o esgotamento desse conceito, e vai um passo além: o título *Em direção a uma música informal* não é gratuito;

Adorno de fato tenta ir além do conceito de música nova e chegar à “música informal”. E o que seria essa música informal?

Não é simplesmente por uma definição, e sim através de uma rede de conceitos que Adorno nos conduzirá à resposta.

Adorno parte de uma frase que oferece ao leitor um contexto mais preciso, afirmando que “qualquer um da minha idade e experiência que seja músico e que pense sobre música se encontra num difícil dilema”⁴ (*idem*, p. 269): resistir a tudo que não seja acessível à própria experiência musical anterior⁵ (mantendo seu estilo a todo custo), ou tentar alinhar-se às últimas tendências por medo de tornar-se ultrapassado. Segundo o autor, é imperativo superar essas duas atitudes entre as quais se equilibram os compositores da geração mais velha. Adorno chega aí ao cerne da questão deste texto na qual coloca que é urgente para a teoria musical e para a música mesma refletir sobre seus procedimentos (*idem*, p. 272). Disso vai decorrer toda a explanação do que seria a *musique informelle* proposta no título.

Entretanto, Adorno não se considera com autoridade para dar respostas fáceis, e admite uma certa inadequação para perceber a música desenvolvida desde 1945, indicando que talvez essa música se baseie em diferentes modos de percepção⁶. De qualquer forma, o autor salienta que “reconhecer as fronteiras implica a possibilidade de cruzá-las”⁷ (*idem*, p. 271-72), e é nesse espírito que propõe o termo *musique informelle*, alertando que estas páginas são produto de idéias não tão recentes.

1. *Musique informelle*

Aqui se encontra a parte central do ensaio e que constitui seu título, na qual Adorno explana suas idéias do que poderia vir a ser o futuro da música. É nesta parte do texto que o autor apresenta o termo *musique informelle* pela primeira vez. Observando as linhas de composição que parecem convergir para o postulado de uma emancipação musical, Adorno cunhou o termo, alertando ainda que, se existe uma tendência de composição musical atual, é uma tendência “que zomba de todos os esforços de definição”⁸ (*idem*, p. 272). Note-se que o autor procura estabelecer os parâmetros do conceito, em lugar de enquadrá-lo numa definição didática. *Musique informelle* seria

um tipo de música que descartou todas as formas externas ou abstratas ou que a confrontam de forma inflexível. Ao mesmo tempo, se bem uma tal música deveria ser completamente livre de qualquer coisa irreduzivelmente alheia a ela mesma ou a ela superimposta, essa música deveria ainda assim constituir-se de forma objetivamente impelida na substância musical em si, e não em termos de leis exteriores ⁹ (*idem, ibidem*).

Todo o texto vai girar em torno dessa idéia, apresentando diversos outros conceitos a ela relacionados. O autor foge de uma escrita didática e seqüencial, indo e voltando nos assuntos pertinentes com grande fluência e ao mesmo tempo grande abstração, exigindo um esforço do leitor em seguir seu raciocínio. Este raciocínio não caminha no intuito de chegar a uma conclusão (como já foi dito no início); ele mais parece procurar esgotar as possibilidades de cada conceito em todas as direções, e assim apontar não soluções, mas questões que pareciam nem existir...

Musique informelle, literalmente “música informal”, não é pejorativo no sentido estrito de “sem forma”, nem se refere sob hipótese alguma a música simples, popular, etc. Em outras palavras, é uma emancipação das leis, padrões, enfim, de tudo aquilo que procura impor-se à música, a sua organização própria. E a música informal precisaria constante renovação para continuar sendo informal.

Segundo Adorno, esta *musique informelle* foi uma real possibilidade próximo a 1910, embora nessa época tenha sido logo levada a outras direções. Desse período, o autor refere-se mais especificamente a algumas obras de Schoenberg¹⁰ e Stravinsky¹¹, nas quais haveria um novo tipo de articulação (conceito a ser abordado mais adiante). O autor atribui fatores sociológicos e ideológicos para o estancar desse desenvolvimento de um “estilo musical livre”¹² (*idem*, p. 274).

Para Adorno, “(...) a tarefa é retornar o processo que Schoenberg estrangulou no mesmo momento em que sua brilhante inovação parecia dar um ímpeto fresco”¹³ (*idem*, p. 275). Assim, a *musique informelle* deveria retomar a idéia desafiadora de uma liberdade irrestrita, sem ser uma repetição do estilo de 1910.

A partir daqui o texto fica ainda mais aforístico, introduzindo conceitos que apresentaremos na seqüência.

1.1 Dialética entre liberdade e subjetividade

Para Adorno, um dos problemas-chave da música contemporânea era a incapacidade dos compositores em expressar sua subjetividade frente aos novos esquemas e elucubrações composicionais surgidas como resposta ao colapso do sistema tonal. Os criadores musicais, depois de um longo período de história musical, não possuíam mais um sistema-escora, através do qual poderiam expressar-se musicalmente. Com um sentimento de abandono e uma falta de capacidade em exercer uma expressividade livre, a maioria dos compositores optou por criar sistemas próprios, ou restritos a um número pequeno de criadores. À época do texto (1961), germinava no continente europeu um grande número de tendências composicionais, dentre as quais destacaram-se, entre outros, o dodecafonismo, o serialismo, a politonalidade e o polimodalismo. A maioria dos compositores da época ou tentava ligar-se a uma destas tendências, adaptando suas idéias e sua expressão musical às suas normas, ou criava um método próprio, por vezes descabido de qualquer coerência ou argumentação.

Num texto que tem por base definir os rumos da nova música, Adorno aponta os defeitos e conseqüências do pensamento contemporâneo à sua época, sustentando que a adoção própria de determinados sistemas evidencia o imutável caráter auto-repressivo da classe composicional, oprimida, havia séculos, por um sistema arrebatador. A nova música, segundo o filósofo, deveria estar livre das amarras das elucubrações sistematizantes, uma vez que a maneira de pensar a música deveria ser inovadora: “Uma *musique informelle* deveria aceitar o desafio proposto por uma idéia de liberdade não-revisada, não-restrita”¹⁴. (*idem*, p. 275)

Em vez de adotar a liberdade pura de expressão, isto é, em vez de soltar as amarras há tanto presas, cada compositor elabora um sistema para cada uma de suas obras, retomando o cerceamento, agora evidentemente dotado de uma nova roupagem. A quebra do tonalismo, utilizando a palavra em seu sentido mais amplo como conceito de hierarquização de parâmetros musicais, não existe; pelo contrário, este se torna cada vez mais enraizado nas composições. “Mesmo as obras temáticas, no sentido mais amplo, apresentam atualmente um aspecto tonal, se a palavra é entendida em seu sentido verdadeiro”¹⁵ (*idem*, p. 276).

Uma possível ligação com o conceito amplo e esclarecedor de tonalismo defendido por Adorno está fortemente presente na teoria musical subsequente da década de 70, cujo objetivo era sistematizar e analisar a música composta depois da II Grande Guerra. O teórico americano Wallace Berry, por exemplo, aborda em seu livro *Funções estruturais em música* (1976) o conceito amplo de tonalismo, e a maneira como o mesmo pode ser utilizado para peças não pertencentes ao sistema tonal:

Por conseguinte, tonalidade pode ser amplamente concebida como um sistema formal em que o conteúdo de altura é funcionalmente relacionado a uma específica classe de alturas ou complexo de classe de alturas, sempre pré-estabilizadas e pré-condicionadas, como uma base estrutural em algum nível compreensível de percepção. A seguinte definição de tonalidade é aplicável não somente ao “período tonal”, em que as convenções mais familiares da função tonal são praticadas, mas também na modalidade anterior e nas mais recentes aplicações tonais¹⁶ (BERRY, p. 27).

Um dos sistemas criados no século dos “poli-ismos” mereceria uma atenção crítica especial por parte de Adorno: o serialismo. Sustentando o procedimento como dotado de “um controle excessivo do material musical”, através do qual a “música poderia se auto-compor”, o sistema seria capaz de retirar grande parte das influências extra-musicais na elaboração da obra, inclusive, por vezes, a subjetividade do compositor. As peças seriais fecham-se em si mesmas e adquirem “problemas contingenciais, externos ao sujeito composicional” (ADORNO, p. 299), ou seja, dificuldades de escuta e aceitação, enquanto as obras que dispensam as elucubrações são, em sua maioria, “rebaixadas ao efêmero e arbitrário, mesmo que as regras com as quais [o compositor] se confronte sejam meras prescrições administrativas” (*idem, ibidem*). Os sistemas seriais, sobretudo os integrais, além de objetivarem o controle excessivo através de uma suposta auto-composição da obra musical aliada a uma falsa retirada subjetiva – o compositor nunca poderia estar ausente de sua obra, mesmo em casos extremos como o da música estocástica – cerceavam a possibilidade de expressão do criador. Em relação ao sistema dodecafônico, no entanto, Adorno argumenta que a série opera apenas como um meio para a expressão do compositor, isto é, o sistema não é utilizado como solução da obra, mas sim como instrumento através do qual o criador expressa suas idéias. Em oposição às composições seriais cuja unidade estaria pronta *a priori*, as peças da Escola de Viena, sobretudo as atonais livres, eram

consideradas pelo filósofo como ápice da expressividade musical no século XX (*Erwartung*, de Schoenberg, como principal exemplo).

A eliminação da subjetividade oriunda da adoção de novos sistemas-amarra poderia também estar ligada a questões da indústria cultural, para a qual a exclusão da subjetividade, tanto dos criadores como dos receptores, poderia incluir na cultura de massa um número maior de pessoas alheias a manifestações musicais significativas, com senso crítico duvidoso e extremamente receptivas a produtos culturais.

1.2 O motivico dinâmico *versus* o serial estático

Continuando sua crítica ao serialismo, Adorno considera a música composta através deste procedimento como provida de uma grande estaticidade, uma vez que o todo da obra, isto é, as séries variadas de alturas, intensidades, articulações, dinâmicas e ataques já foram pré-concebidos. A unidade da obra é um *fato*, não uma descoberta a ser realizada no decorrer da peça: “Na composição serial uma unidade total é considerada como um fato, como uma realidade imediata. Na música temática/motívica, por outro lado, a unidade é sempre definida progressivamente e como um processo de revelação.”¹⁷ (*idem*, p. 295)

Ainda segundo Adorno, por mais que os compositores tenham como meta final a objetivação da escuta através de um processo de objetivação de todos os parâmetros musicais dentro da composição, isto nunca ocorrerá, uma vez que esta escuta é subjetiva e dinâmica. O choque, desta forma, parece ser inevitável; a proposta ditatorial, individualista e estatizante dos compositores não pode ser aceita, tanto por uma sociedade livre e subjetiva, como por uma audição dinâmica, que varia de pessoa para pessoa de acordo com suas experiências e vivências musicais. As relações, dentro de uma obra, devem ser pensadas e criadas, podendo assim ser transmitidas à audição, que se tornará dinâmica: “A discussão entre a música motivico/temática e a música serial é resolvida essencialmente pelo conceito de relação, que vem sendo inegavelmente negligenciado no pensamento sobre música nos últimos anos”¹⁸ (*idem*, p. 298).

A redução à nota, ao cosmos da emissão musical simples, é algo criticado por Adorno. Como já pudemos observar em sua crítica à “música

dos sons”, sua apreensão em relação à utilização excessiva de timbres decorre de um completo estranhamento em relação a uma corrente musical que, em sua época, vinha desenvolvendo-se de maneira intensiva: a música eletrônica. Adorno prefere não inserir comentários diretos sobre este tipo de música, mas insiste em defender o fato de que a redução ao timbre ou à nota é algo individualista, desprovido de relações dinâmicas que interajam com a audição.

1.3 Material

Para Adorno, o conceito de *material* equivale a *sistema composicional*. Com a elaboração de diversos novos *materiais*, cada um criado por um compositor ou por um grupo e, freqüentemente, concebidos para a elaboração de apenas uma única e exclusiva obra, a relação entre o compositor e o material foi extremamente prejudicada. Um compositor do período romântico, por exemplo, possuiria toda a bagagem tonal de seus contemporâneos e de seus predecessores, para bem poder transitar por entre seu material, direcionando-se, caso quisesse, aos limites do sistema, o que foi o caso dos românticos tardios (Wagner, Strauss e Liszt, por exemplo). No entanto, na criação de diversos *materiais*, o filósofo sustenta a inconsistência de muitos deles, criados a partir de teorias filosóficas fracas e elucubrações sem algum sentido. Neste caso, a relação compositor/material torna-se ainda mais problemática, uma vez que a falta de proximidade com o sistema, aliada a uma suposta inconsistência em sua concepção traz sérios danos à integridade e intelegibilidade da obra.

Em relação a Stravinsky e Varèse, Adorno sustenta o argumento da auto-suficiência de sua música. Suas obras não visam uma expressão, mas sim parecem fechar-se em um cosmo musical, uma organização musical auto-referente. Tal argumento é procedente, e os escritos de Stravinsky (1942) em sua *Poética Musical* explicam o conceito:

Compor, para mim, é pôr em uma determinada ordem certo número de sons de acordo com certas relações de intervalo. Essa atividade leva à procura de um centro para o qual a série de sons implicada em meu esforço possa convergir. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma combinação que convirja para ele. (...) A descoberta desse centro é que me sugere a solução do problema. É

assim que satisfação o meu pronunciado gosto por esse tipo de topografia musical. (Stravinsky, p. 42)

Percebe-se, no trecho, que sua composição é baseada na pura organização musical partindo-se de centros criados pela própria música, e não intervenções de caráter subjetivo ou expressionista. Segundo Adorno, “[Stravinsky e Varèse] representam uma resposta à progressiva expropriação do individual, ao ponto que ele ameaça arrasar a totalidade com a catástrofe”¹⁹ (Adorno, p. 280).

Apesar de expor certos conceitos muito esclarecedores para sua época, Adorno faz algumas críticas inconsistentes. A principal, concernente ao material, evidencia uma crença cega no germânico caráter temático musical, expondo o quanto seus pensamentos estavam alheios à questão timbrística e à da retomada da melodia como parâmetro composicional. Sua crítica do “som como música”, claramente direcionada à escola francesa e aos herdeiros de Debussy, principalmente ao serial Pierre Boulez, ignora também toda a vienense *Klangfarbenmelodie*²⁰ de *Farben* (Cinco Peças Orquestrais, Schoenberg, 1909), das Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas op. 9 (Webern, 1913) e da Suíte Lírica (Berg, 1926), entre outras. Nas palavras do próprio Adorno:

A natureza enfática da imagem sonora pede algo substancial, que mereceria maior ênfase, ao invés do som constituir o conteúdo musical em si mesmo. [...] Som e música divergem. [...] A música deve adquirir uma força temática, na linha dos primeiros compassos de *Le Marteau sans maître*, sem restringir o temático ao melódico²¹. (*idem*, p. 313-14)

1.4 Articulação

Adorno coloca que uma das tarefas da *musique informelle* seria repensar, junto à questão do material, a questão da articulação musical. Como exemplo, cita o caso da música moderna, que possui articulação, embora não a mesma do passado (*idem*, p. 282). Para Adorno, a música moderna é uma música que reconstruiu parâmetros, dentro de sua própria organização. Analogamente, haveria uma articulação própria, inerente à *musique informelle*.

Nessa perspectiva, desenvolver categorias seria um primeiro passo para uma teoria de materiais, que Adorno assume estar aqui vislumbrando

(*idem, ibidem*)²². E dentro disso, ele lembra que nenhum material é criado sem o sujeito, mas por outro lado, o próprio material já vem com sua carga.

1.5 Coerência

Outro conceito ao qual Adorno se refere é a coerência. Esta coerência seria diferente em cada sistema; o que é coerente num sistema não serve necessariamente em outro. Na música informal, a coerência pode inclusive variar de obra para obra: “Não tudo precisa ser igualmente coerente, nem tudo precisa aspirar ao mesmo tipo de coerência”²³ (*idem*, p. 290).

É importante notar que Rodney Livingstone, o tradutor do alemão para o inglês, crê necessário revelar a palavra empregada no original por Adorno – *Verbindlichkeit* – traduzida como coerência. Isto é relevante porque uma das acepções é “obrigação ou obrigatoriedade, caráter obrigatório”, “dever”.

Adorno mostra uma contraposição entre liberdade composicional e coerência; esta contraposição fica ainda mais clara se pensarmos em obrigatoriedade ou dever. É uma forma de criticar a busca de sistematização pela nova música. A nova música veio para trazer liberdade; no entanto, a ordem que ela se auto-impõe é restritiva.

Através da exploração deste conceito, Adorno revela um medo do caos que permeia as composições que não chegam a ser música informal:

[Um excessivo medo do caos] resulta no mesmo tipo de curto-circuito encontrado na escola do neo-classicismo e na escola dodecafônica, que nesse respeito não estão tão longe uma da outra. O argumento diz que a ordem simplesmente tem que ser imposta à liberdade, esta última precisa um cabresto, sendo que na verdade a situação é mais que a liberdade deveria organizar-se de forma a não ter que se curvar a nenhuma medida alheia que mutila tudo o que se esforça por se formar em liberdade²⁴. (*idem*, p. 292)

Em suma, a liberdade não deveria se curvar a regras externas que a cerceiam.

Há aqui um crítica muito clara ao serialismo. Essa sujeição dos compositores a regras mostra uma grande necessidade de *segurança* por parte dos próprios compositores. Quando se chega a uma certa liberdade, surge um “sentimento de que é hora de restaurar a ordem, em vez de dar

um suspiro de alívio porque obras como *Erwartung* e mesmo *Elektra* puderam ser escritas”²⁵ (*idem*, p. 291). É o que o próprio Adorno chama “masoquismo da música”, dizendo que talvez “um dia as pessoas ficarão pasmas com o fracasso da música em regozijar-se na sua própria liberdade e com seu compromisso míope para com idéias que filosoficamente foram desastrosas” (*idem*, p. 293)²⁶.

E aqui se faz necessário um parênteses para uma ligação com a visão sociológica de Adorno: a mesma questão musical é a questão de ordem/dominação na sociedade – sua leitura da sociedade é paralela à sua leitura da música. Podemos perceber isto na expressão usada “hora de restaurar a ordem”, tantas vezes aplicada a situações sociais.

Adorno afirma que os compositores “internalizam a compulsão social que os oprime em seu suposto reino de liberdade [...] Eles continuamente reproduzem os mecanismos autoritários dentro de si mesmos”²⁷ (*idem*, p. 292). É por isso que ressaltamos que o termo *Verbindlichkeit* é mais revelador que simplesmente *coherence*.

Poderia pensar-se que Adorno rejeita qualquer forma de coerência pelas suas colocações em relação à opressão, a restringir a liberdade. No entanto, é na verdade apenas a obrigatoriedade em relação a regras externas que ele rejeita; a resposta de Adorno é a coerência interna, na qual a obra obedece sim a alguma coisa, mas somente a suas próprias regras internas: “Na medida em que obras de arte compartilham algumas características da realidade, lógica e causalidade também intervêm, mas somente no modo em que elas funcionam nos sonhos”²⁸ (*idem*, p. 293). Ou seja, há uma coerência interna que, assim como varia de sonho para sonho, poderia variar de obra para obra.

Este conceito de coerência como uma organização interna nos leva diretamente à questão da organicidade.

1.6 Orgânico

Adorno coloca que a arte, como objeto organizado que é, assemelha-se a um organismo vivo (na sua relação das partes com o todo). Entretanto, uma organização total não seria possível, e aí reside a ilusão do orgânico para as artes: ao parecer-se mais e mais a um organismo vivo, a arte

gradualmente se distância do artefato, da obra que na verdade é. Em música, o ideal orgânico seria uma rejeição do mecânico. Nas palavras do autor:

Seria o processo concreto de uma crescente unidade das partes e do todo e não a SUA submissão a um conceito abstrato supremo, junto com a justaposição das partes. Mas este processo concretizador não pode nunca ser garantido apenas pelo material. [...] Mas se a substância musical se desenvolver organicamente, a intervenção do sujeito é requerida, ou melhor, o sujeito deve tornar-se uma parte integral do organismo, algo pelo qual o próprio organismo chama. Se as aparências não nos enganam, é disso que depende o futuro da música²⁹ (*idem*, p. 307).

Segundo Adorno, esse ideal orgânico pode exemplificar-se em Wagner, na sua ópera *Tristão e Isolda* (1865)³⁰, uma quase perfeita unidade entre sujeito (trabalho subjetivo), ganho musical e relação com o material. A doutrina de Wagner da arte da transição é a estética do ideal orgânico. Adorno acrescenta que “apenas aquilo que vem em contato direto dá a impressão que está crescendo organicamente”³¹ (*idem*, p. 309). O cromatismo, levado ao extremo por Wagner, ou seja, essa exploração da menor distância entre dois sons, é que dá a impressão da música estar “crescendo” (daí o orgânico). Já no Dodecafonismo há uma relação ambivalente com o ideal orgânico, uma vez que as notas não terminam umas nas outras como se caminhassem para um objetivo comum. Entretanto, Adorno aponta a obra *Erwartung* (1909) de Schoenberg como o extremo orgânico, que não impede o fluir espontâneo da música.

O orgânico seria então esse triângulo “sujeito, material, e relação entre eles”, no qual destaca-se a importância do sujeito (único componente da arte que não é mecânico). Entretanto, a música não deve assemelhar-se ao sujeito, e nem ser totalmente diferente dele.

1.7 Cage e *Métier*

Segundo Adorno, um dos compositores mais significativos direcionados à música informal é o americano John Cage (1912-1992). Cage é informal no sentido em que protesta contra a “obstinada complexidade da música no sentido de dominar a natureza” (*idem*, p. 315), isto é, suas composições são providas de uma liberdade de expressão incomparável.

Sua música de protesto, segundo o filósofo, “atira cultura na cara das pessoas” (*idem*, p. 314), e choca por sua irrestrita liberdade.

As aspirações de Cage e sua escola erradicaram todos os *topoi*, sem enlutar-se por um ideal orgânico, subjetivo, no qual eles suspeitem que esses *topoi* terão uma pós-vida. Isto explicaria porque dispensar a anti-arte como humor e cabaré pretensioso seria um erro tão grande quanto celebrá-la³². (*idem, ibidem*)

No entanto, Cage não se protege da reificação³³ na medida em que não possui *métier*. A maior questão relativa ao compositor é a de que muitas de suas obras podem não ser levadas a sério, podendo ser facilmente relegadas a acessos de loucura ou incorporadas pela indústria na medida em que parecem denotar uma falta de domínio de escrita por parte do compositor. A indeterminação de muitas de suas obras pode ser interpretada como uma aleatoriedade livre, que não possui sentido algum. O que lhe faltaria, neste caso, seria o *métier*, isto é, a capacidade de escrita do compositor e sua interação com os instrumentos para os quais escreve. Ao contrário de Cage, segundo Adorno, esse domínio é muito presente no regente Pierre Boulez.

Conclusão

Adorno apresenta, no início de “Vers une musique informelle”, uma primeira definição de música informal, cujos conceitos fomos aos poucos examinando neste ensaio.

Depois de expostos todos os conceitos, todas as condições que a música informal deve satisfazer, Adorno chega a outra definição aforística:

Música informal é aquela em que o ouvido pode ouvir ao vivo do material o que ele se tornou. Porque o que ele se tornou inclui e culmina no processo de racionalização, este processo é preservado. Ao mesmo tempo, no entanto, ela é desprovida do elemento de violência que continha, graças à natureza não arbitrária da reação subjetiva. Se o sujeito era a corporificação da racionalidade, agora ele é negado e salvo. Ele renuncia a seu excesso sobre a composição. Ele pára de moldar o material, e não o supre de intenções arbitrárias. Mas os atos em cujos termos tudo isto tem lugar permanecem os de uma escuta espontânea³⁴ (*idem*, p. 319).

Assim, retomando o que analisamos até agora, Adorno propõe que a música informal não seja algo estático; ele rejeita o serialismo pela sua formalidade, bem como a música temática por remeter-se ao passado e ser portanto suscetível à reificação.

Assim, tendemos a crer que a *musique informelle* seria uma música que sem voltar aos valores tonais possa ser uma “liberdade equilibrada”, uma “justa medida”, um equilíbrio no sentido de ter sujeito, mas não em excesso; ter coerência, mas auto-gerenciada e não externamente imposta; deve conseguir escapar de regras arbitrárias auto-impostas; e deve finalmente ter articulação e organicidade próprias.

Nas palavras do esteta:

A música informal [...] seria a imagem da liberdade. Aquilo que o músico deseja por ser a realização da música não se provou até agora possível de obter. Assim como tem sido impossível descobrir o que a música autenticamente é, não tem sido menos impossível trazer música completamente autêntica à vida [...] O objetivo de toda utopia artística hoje é fazer coisas na ignorância do que elas são³⁵ (*idem*, p. 322).

E assim, Adorno retorna e dá sentido à epígrafe do texto, de Beckett – *Dire cela, sans savoir quoi* – na qual o artista diz algo que ele mesmo não domina, como um canal para a autêntica expressão artística que não é puramente alheia a si nem a pura expressão de si, numa eterna dicotomia, provavelmente nunca resolvida. A música informal seria passível de realização, e ainda assim só uma idéia. Sempre ao alcance, mas nunca alcançada. A música informal é uma utopia.

Notas

- ¹ “Adorno percibe solamente dos caminos posibles de salvación para la música, que ve encarnados simbólicamente en Schoenberg y en Stravinsky: los dos polos diametralmente más opuestos dentro del mundo musical contemporáneo [...] La música de Stravinsky, con su artificiosa recuperación del pasado [...] y Schoenberg representa la rebelión, la protesta, la revolución radical y ausente de compromisos”. Tradução nossa.
- ² “... la dodecafonía como única forma de auténtica vanguardia – aun cuando ya llevara consigo, dialécticamente, los gérmenes de su disolución”.
- ³ “This suggest that the term has lost its point. Its emotional force no longer has an enemy to strike and its own usage cannot remain unaffected by its harmlessness”.

- ⁴ “Anyone of my age and experience who is both a musician and who thinks about music finds himself in a difficult quandary”.
- ⁵ O próprio Adorno se reconhece com dificuldade em admitir que “inúmeros compositores de música que só pode ser compreendida com a ajuda de diagramas e cuja inspiração permaneça totalmente invisível para mim possam realmente ser mais musicais, inteligentes e progressivos que eu mesmo” (p. 269). “[...] countless composers of music that can only be understood with the aid of diagrams and whose musical inspiration remains wholly invisible to me can really all be so much more musical, intelligent and progressive than myself.”
- ⁶ “[...] minha reação à maioria dessas peças [Stockhausen, Boulez, Cage] é qualitativamente diferente da minha reação para com toda a tradição até [...] as últimas obras de Webern”. “[...] Eu não sou capaz de participar, como era, no processo de compô-las como eu as ouço” (*idem*, p. 271). “[...] my reaction to most of these works is qualitatively different from my reacton to the whole tradition down to [...] Webern´s last works.”
- ⁷ “The recognition of frontiers implies the possibility of crossing them.”
- ⁸ “It is one which mocks all efforts at definition.”
- ⁹ “[...] a type of music which has discarded all forms which are external or abstract or which confront it in an inflexible way. At the same time, although such music should be completely free of anything irreducibly alien to itself or superimposed on it, it should nevertheless constitute itself in an objectively compelling way, in the musical substance itself, and not in terms of external laws.”
- ¹⁰ *Erwartung, Die glückliche Hand, Herzgewächse*, por exemplo.
- ¹¹ *Three Poems from the Japanese*, por exemplo.
- ¹² “What stopped the development of the ‘free musical style’ [...] was not anything inherent in music [...] but sociological and ideological factors.”
- ¹³ “[...] the task is to resume the process which Schoenberg throttled at the very moment when his brilliant innovation appeared to give it fresh impetus.”
- ¹⁴ “A *musique informelle* would have to take up the challenge posed by the Idea of an unrevised, unrestricted freedom.”
- ¹⁵ “Even thematic work, in the broadest sense, nowadays displays a tonal aspect, if the word is taken in its true sense.”
- ¹⁶ “Tonality may be thus broadly conceived as a *formal system in which pitch content is perceived as functionally related to a specific pitch-class or pitch-class-complex of resolution*, often preestablished and preconditioned, as a basis for structure at some understood level of perception. The foregoing definition of tonality is applicable not just to the “tonal period” in which the most familiar conventions of tonal function are practised, but through earlier modality and more recent freer tonal applications as well.”
- ¹⁷ “In serial composition as a whole, unity is regarded as a fact, as na immediately reality. In thematic, motivic music, on the other hand, unity is always defined as becoming and thus as a process of revelation.”
- ¹⁸ “The quarrel between motivic-thematic and serial music is resolved essentially by the concept of relation, which has undeniably been neglected in thinking about music over the past few years.”
- ¹⁹ “[...] represent a response to the progressive expropriation of the individual to the point where it threatens to overwhelm the totality with catastrophe”.

- ²⁰ Termo alemão utilizado para designar uma técnica de composição linear em que são atribuídas diferentes cores instrumentais a sucessivas notas ou acordes (Fink & Ricci, 1947).
- ²¹ “The emphatic nature of the sound-image calls for something substantial, which would merit such emphasis, instead of the sound constituting the musical content in itself. (...) Sound and music diverge. (...) Music must acquire a theme-like force, on the lines of the opening bars of *Le marteau sans maître*, without restricting the thematic to the melodic.”
- ²² “This would be the prime task of the material theory which I am envisaging here.”
- ²³ “Not everything need be equally coherent, nor need everything aspire to the same kind of coherence.”
- ²⁴ “[...] results in the same short-circuiting as is found in the schools of neo-Classicism and twelve-note technique, which in this respect are not all that far apart from each other. Order simply has to be imposed on freedom, the latter must be reined in – so the argument goes – whereas the situation is rather that freedom should organize itself in such a way that it need bow to no alien yardstick which mutilates everything that strives to shape itself in freedom”.
- ²⁵ “...feeling that it’s time for order to be restored, instead of breathing a sigh of relief that such works as *Erwartung* and even *Elektra* could be written.”
- ²⁶ “...people will be astonished at music’s failure to rejoice in its own freedom and at its short-sighted commitment to ideas that were disastrous philosophically...”.
- ²⁷ “...internalize the social compulsion oppressing them in their supposed kingdom of freedom [...] They continually reproduce the authoritarian mechanism within themselves...”
- ²⁸ “To the extent to which works of art share some of the features of reality, logic and causality also intervene, but only in the way in which they function in dreams.”
- ²⁹ “It would be the concrete process of a growing unity of parts and whole and not their subsumption under a supreme abstract concept, together with the juxtaposition of the parts. But that concretizing process can never be guaranteed by the material alone. [...] But if the musical substance is to develop organically, the intervention of the subject is required, or rather, the subject must become an integral part of the organism, something which the organism itself calls for. If appearances do not deceive, is upon this that the future of music depends.”
- ³⁰ Obra na qual Wagner dá início ao processo da dissolução da tonalidade, devido à extrema exploração cromática e as novas relações harmônicas.
- ³¹ “Only what comes into direct contact gives the impression that it is growing organically.”
- ³² “The aspirations of Cage and his school have eradicated all topoi, without going into mourning for a subjective, organic ideal in which they suspect the topoi of maintaining an after-life. This is why to dismiss anti-art as pretentious cabaret and humour would be as great an error as to celebrate it.”
- ³³ Termo mais presente em textos sociológicos das correntes dialéticas contemporâneas, reificação refere-se ao momento em que a característica de ser “coisa” se torna típica da realidade durante o processo de alienação. Ou seja, a crítica feita por Adorno é que Cage não se protege de tornar-se uma “coisa”, um produto, passível portanto de ser comprado ou vendido por um determinado preço.
- ³⁴ “*Musique informelle* would be music in which the ear can hear live from the material what has become of it. Because what it has become includes and culminates in the

rationalization process, the process is preserved. At the same time, however, it is deprived of the element of violence it contained, thanks to the non-arbitrary nature of the subjective reaction. If the subject was the embodiment of rationality, it is now both negated and salvaged. It renounces its surplus over the composition. It ceases to mould the material, nor does it furnish it with arbitrary intentions. But the acts in terms of which all this takes place remain those of a spontaneous listening.”

³⁵ “Informal music [...] would be the image of freedom. What the musician longs for, because it would be the fulfilment of music, has not yet proved capable of achievement, Impossible as it has been to discover what music authentically is, it has been no less impossible to bring wholly authentic music into being [...] The aim of every artistic utopia today is to make things in ignorance of what they are.”

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Quase una Fantasia: essays on modern music*. Trad. Rodney Livingstone. New York: Verso, 1992. p. 249-322.

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

FINK, R. e RICCI, R. *Twentieth Century Music: a dictionary of terms*. New York: Schirmer Books, 1975.

FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical*. Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

Alicia Cupani - Mestranda em música pelo Instituto de Artes da Unesp. Cantora, especialista em educação musical (Embap) e licenciada em Música (Udesc), foi professora das disciplinas de História da Música no Centro de Artes da Udesc – Universidade do Estado de Santa Catarina.

Gabriela García Maloucaze - Cantora, mestranda do programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp e bacharel em Música com habilitação em Canto (sob orientação de Martha Herr) pela mesma instituição. É também bacharel em Comunicação Social pela Escola de Comunicações Artes da USP, trabalhando com Produção Editorial e traduções paralelamente à vida acadêmica.

Guilherme Mannis - Bacharel em Composição e Regência e mestrando pelo Instituto de Artes da Unesp e desenvolve sua carreira artística como regente e pianista. Entre as orquestras que já dirigiu estão a Sinfonia Cultura, Orquestra Sinfônica de Brasília, Orquestra do Festival de Campos do Jordão e Orquestra de Alunos do Instituto de Artes da Unesp. É crítico musical do sítio movimento.com, e foi, por dois anos, bolsista de Iniciação Científica da Fapesp, e bolsista PET/MEC.
