

CRÍTICA MUSICAL E PSICANÁLISE

Luiz A. Calmon Nabuco Lastória

Universidade Estadual Sao Paulo, Araraquara, Brasil

RESUMO: Este artigo desenvolve a hipótese segunda a qual podemos distinguir duas camadas de recepção da teoria psicanalítica na obra de Theodor W. Adorno. A primeira delas, ainda pouco explorada, se faz presente nos escritos musicais do compositor e filósofo frankfurtiano, sob a forma de um conjunto de suposições tácitas e implícitas convergente com o procedimento da crítica imanente em operação no âmbito da singularidade estética: identificação de problemas pelo recurso à história da materialidade musical; caracterização dos mesmos a partir de indícios sintomáticos a serem decifrados; composição de sentidos inteligíveis mediante exercício hermenêutico para tudo aquilo que, a primeira vista, carece de sentido; e, circunscrição metodológica à singularidade do caso (obra) em análise. Já a segunda camada de recepção assume a forma de uma psicologia social analiticamente orientada presente em grande medida nas obras produzidas durante o período do exílio.

PALAVRAS CHAVE: Adorno, psicanálise, crítica.

ABSTRACT: In this article we would like to discuss the hypothesis according to which we can distinguish two ways to understand Psychoanalysis in Adornos's work. The first way, which has not been sufficiently enlightened, is found in Adornos's critical works of music not only as a composer but also as a philosopher. Adorno's understanding of Psychoanalysis shows us a set of tacit and implicit assumptions in accordance to his immanent criticism of the singularity of esthetics: - identification of problems through the history of the musical material; characterization of these problems by symptomatic signs to be deciphered; creation of rational meaning to anything meaningless by an hermeneutic procedure; and a methodological circumscription of the singularity of the case under analysis (art composition). The second way to understand psychoanalysis in Adorno's works is by social psychology, psychoanalytically oriented in the main works produced during the period of his exile.

KEY WORDS: Adorno, psychoanalysis, criticism.

A presença da psicanálise na obra de Theodor W. Adorno constitui um tema sobejamente comentado e esquadrinhado por inúmeros estudiosos. Não obstante, a distinção mesma entre a psicanálise tomada como uma teoria orientada para a singularidade do sujeito, e a psicanálise tomada para o estabelecimento de uma psicologia social, tal como sugerido no texto *De la relación entre sociología e psicología*, de 1954, permaneceu numa zona cinzenta. Para aclará-la, tendo em vista o tema em questão, se faz necessário, primeiramente, considerar alguns aspectos biográficos referentes à vida do filósofo, e, num segundo momento, perscrutar os seus escritos musicais.

Sabemos que Adorno era o filho único de uma família semijudia, e que crescera sob o cuidado de duas «mães», por assim dizer: Maria Calvelli-Adorno, cantora lírica e esposa de Oskar Wiesengrund, e sua tia materna Agathe Calvelli, uma exímia pianista incorporada à dinâmica da vida privada da família instalada em Frankfurt. Logo, desde a mais tenra infância Adorno se desenvolveu imerso num requintado ambiente musical, pontuado por execuções a quatro mãos de peças compostas para piano. Em 1921, o jovem graduou-se no Kaiser-Wilhelm Gymnasium e ingressou na J. W. Goethe Universität, na mesma cidade. À época, autor de dois artigos publicados, o primeiro sobre o expressionismo e o segundo sobre uma ópera composta por seu professor de piano, Bernhard Sekles, Adorno dedicara-se ao estudo em profundidade da filosofia, sociologia, psicologia, e, sobretudo, daquela que o acompanhara desde sempre: a música. Em 1924, aos vinte e um anos de idade, doutorou-se em filosofia realizando o seu trabalho sobre a fenomenologia na perspectiva de Edmund Husserl, sob a orientação de Hans Cornelius.

No ano seguinte, 1925, Adorno mudou-se para Viena. Lá intencionava dar continuidade a sua formação musical, desta vez junto ao compositor Alban Berg. Dado a sua proximidade com Berg, Adorno tomou contato com o estreito círculo dos seletos compositores inovadores reunidos em torno de Arnold Schönberg, expressão maior da chamada segunda escola de Viena. Époça em que a controversa *Neue Musik* estava migrando do atonalismo livre, ou melhor, de um momento em que se verificou a «emancipação da dissonância», nos termos do próprio Schönberg, para o serialismo comandado pela escala de doze sons. Dois anos após, 1927, sem romper os seus vínculos estabelecidos na capital austríaca Adorno retorna à Frankfurt, desta vez com o intuito de prosseguir os seus estudos acadêmicos. Vale lembrar que durante o verão de 1926 ele havia se ocupado com um gênero literário recém-descoberto, ao redigir uma série «aforismos musicais» tendo em vista publicá-los no *Musikblätter des Anbruchs*, e, posteriormente, no *Frankfurter Zeitung*. Ao se referir a este período Stephan M.-Doohm destacou que, após concluir o ciclo de canções dedicado a Alban Berg, estreado em janeiro de 1929, em Berlin, Adorno prosseguiu ocupando-se de suas composições: «Completó y reelaboro las canciones que ya había comenzado a componer en Viena sobre poemas de Stefan George» (M-DOOHM, Stephan, 2003, p. 166).

Estas breves passagens biográficas nos revelam algo mais do que uma criança que crescera embalada por uma requintada sonoridade musical a cargo de suas duas «mães»; elas nos dão a ver também um jovem oscilando entre dois projetos de vida: um vinculado à carreira de músico-compositor, e, outro, à carreira acadêmica. Como normalmente ocorre nos extratos mais abastados da sociedade, para tomar uma decisão «acertada», os jovens se testam lançando mão das opções de que dispõem. E, destarte, procuram compensar de algum modo, as eventuais «perdas» em relação à decisão tomada. Somente que, no caso de Adorno, não se pode desconsiderar o fato de que a decisão pela carreira universitária terminou por definir a sua trajetória biográfica, sobretudo diante da ascensão do nazismo que se avizinhava.

Em 1931, aos 28 anos de idade, após uma primeira tentativa frustrada de obter a sua *Habilitation* por meio do projeto de 1927 –*O conceito de inconsciente na doutrina transcendental da alma*–, Adorno finalmente tomou posse na Universidade de Frankfurt ao concluir o seu trabalho sobre o «filósofo da interioridade» Soren Kierkegaard. Sua conferência inaugural intitulou-se *Da atualidade da filosofia*; nesta ocasião Adorno explicitou sua concepção de uma filosofia dialética e materialista em termos programáticos servindo-se de uma terminologia marcadamente benjaminiana. No entanto, em 1933, o nazismo veio a se consumir forçando a sua imigração para Genebra, e, posteriormente, para os Estados Unidos.

A hipótese diretora deste trabalho, ainda em fase exploratória, é a de que nos parece haver dois níveis de recepção da teoria psicanalítica no conjunto da obra de Adorno. O «primeiro» deles é o mais evidente e também o mais estudado. Este nível diz respeito à bateria de conceitos e noções psicanalíticas transpostas para o âmbito da teoria social, com vistas a uma apreensão mais acurada dos fenômenos socioculturais, nos marcos de um projeto de natureza interdisciplinar. Projeto este partilhado com Max Horkheimer, cuja colaboração se intensificou durante o período do exílio, e que terminou por caracterizar, em larga medida, o *mainstream* da proposta teórica levada a cabo por esses dois grandes expoentes da primeira geração do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Já o «segundo» nível de recepção do pensamento freudiano se restringe a partes da obra de Adorno e as suas motivações como compositor e esteta. Tratar-se-ia da recepção da psicanálise não mais circunscrita aos marcos de uma «psicologia social orientada analiticamente», e destinada ao diagnóstico das tendências irracionais presentes no comportamento das massas, sobretudo nos países desenvolvidos. Desta vez a psicanálise parece, antes, figurar apenas em partes específicas da obra de Adorno como *leitmotiv* para conferir voz à singularidade. Somente que não se trataria de uma singularidade circunscrita ao *setting* clínico, nem muito menos de confundir esse nível de recepção, caso a hipótese aqui assumida se revele plausível, com a especificidade própria ao assim chamado «discurso do analista».

Tratar-se-ia, antes, de tomar a obra de arte em sua singularidade própria, e conceder-lhe voz. Isto é: de examiná-la enquanto «sintoma». Noutras palavras: como expressão sintomática ou cristalização de um momento histórico determinado no qual o material relativo à sua linguagem específica deixa-se coagular mediante a atividade criativa –composição musical– como resultado de um processo antitético envolvendo simultaneamente a repressão e a sublimação. A questão dirigida por Adorno ao seu professor, e particular amigo, Alban Berg, de como se poderia «unirse ‘la libertad constructiva de la fantasía’ y la técnica dodecafónica», de modo a «dejar libre la fantasia» por detrás da sonoridade musical, parece corroborar o sentido geral da hipótese aqui formulada. Pois, para Adorno tratar-se-ia de liberar a música de quaisquer formas compulsivas, vale dizer, repressivas, decorrentes da organização do material sonoro; formas essas correlatas as de uma sociedade ainda não livre.

Se a escala dodecafônica, em contraposição ao atonalismo livre, pareceu ao compositor-filósofo como um espartilho para expressão criativa do sujeito, tratar-se-ia então de desmistificar a um só tempo esse aspecto regressivo inerente à nova música, e também ao *inconsciente* enquanto seu substrato pulsional; conceito que fora concebido ideologicamente no âmbito da filosofia idealista como mecânico e compulsivo (de caráter supostamente orgânico-natural). É nessa chave que se deve interpretar a alusão feita por Adorno num de seus aforismos musicais quanto aos experimentos infantis, isto é: aquele

momento em que uma criança busca reproduzir uma melodia ao piano, como sendo o modelo de todo «verdadeiro ato de compor». Questão que será retomada e devidamente aprofundada pelo frankfurtiano em seu texto crítico-programático *Vers une music informelle*.

Ainda com relação a esse segundo nível de recepção da teoria psicanalítica a ser apreendido dos escritos estético-musicais de Adorno, faz-se necessário distinguir, na medida do possível, entre: a sua atividade de compositor e o seu olhar enquanto filósofo ocupado em refletir sobre a música de um ponto de vista estético. Distinção que, embora pertinente, não nos parece ser de todo possível na medida em que Adorno se ocupou de ambas as atividades com olhares trocados: concebendo a música a partir da filosofia, e concebendo, simultaneamente, a filosofia a partir da música. Mas não se deve minimizar o fato de que é na qualidade de crítico musical que Adorno se ocupou de criar (ou de «compor») sentido para traduzir em linguagem verbal aquilo mesmo que a sonoridade organizada sob a forma de composição expressa musicalmente. Desse modo o trabalho de tradução não se ocuparia de unir imagens à sonoridade das palavras, como no caso da hermenêutica freudiana diante das fabulações oníricas; e sim de articular as «figuras sonoras» (*Klangfiguren*) sob a forma de sentido inteligível. E, talvez aqui, a metáfora do «jogo» opere de modo eloquente, ao menos em relação à crítica dirigida pelo filósofo a esse conceito na perspectiva shilleriana. Assim como a criança brinca com a sonoridade das palavras, à estética caberia fazer justiça ao conteúdo de verdade de cada obra livre de quaisquer repressões por meio do acesso à palavra.

Hermenêutica e composição de sentido

Certamente as reflexões de Adorno no âmbito da estética encontraram no Expressionismo alemão próprio aos anos vinte, e na arte de vanguarda europeia subsequente o seu marco principal. Atento às contradições particulares da época, Adorno compreendia que a realização das obras como objetivações próprias à esfera artística autonomizada, implicavam na incessante busca de soluções coerentes a problemas específicos engendrados historicamente. Problemas configurados a partir do interior de uma determinada linguagem artística, os quais se impõem aos artistas clamando por resolução. Nestes termos, a tarefa reservada à crítica deveria, então, consistir na necessária mediação reflexiva entre as próprias obras e a história na qual tais problemas vieram à tona. Isto de modo que, para ele, não haveria outra possibilidade reservada ao pensamento estético-filosófico particular ao início do século XX senão a de sua conversão em crítica imanente dirigida a *cada* obra. Noutras palavras: Adorno se dera conta de que se esgotara a possibilidade de abordagens estéticas à moda de Kant ou de Hegel. O método da crítica imanente havia se tornado imperativo; e o arcabouço teórico da psicanálise convergia para tal exigência. No âmbito específico da música, a reflexão crítica encontrará na ideia de «material musical» o substrato necessário ao seu exercício.

Nos *Aforismos* redigidos no verão de 1926 encontram-se passagens ilustrativas dos primeiros indícios da teoria psicanalítica, operando em nível metodológico, nas reflexões de Adorno acerca do material musical próprio às composições; postura metodológica que, a nosso ver, o conduzirá, ainda que de modo não totalmente explícito (ou mesmo consciente), no desenvolvimento das análises acerca de cada um dos «casos» musicais dos quais ele se ocupou desde a juventude. Tal assertiva é reforçada pelo comentário

de Almeida acerca do admirado crítico musical Paul Bekker, quem Adorno almejava suceder após 1924 visando dar continuidade à tradição crítica iniciada por ele:

«O interesse de Adorno pela crítica deve-se em grande parte à influência de Paul Bekker, crítico do *Frankfurt Zeitung* entre 1918 e 1925, a quem Adorno se referia como ‘o mais inteligente crítico musical na Alemanha do entre-guerras’. Defensor de uma ‘fenomenologia musical’, Bekker foi um dos primeiros a conciliar análises técnicas com reflexões históricas e sociais, estando atento ainda ao papel dos músicos e de suas obras no interior da cultura. (...) Admirador da música plena de sensualidade de Schreker, Paul Bekker foi ainda um dos pioneiros na tentativa de utilização da teoria psicanalítica na crítica musical» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p. 270).

Numa das passagens contidas nos *Aforismos* Adorno enfatiza a necessidade do juízo crítico considerar o sistema de notas para além da partitura. Isto de modo a chamar a atenção para «imagen» constituída por cada obra como um «campo de forças» no interior do qual: «puede verse el plan de la lucha entre las fuerzas productivas liberadas y el poder de lo sido, sin que nunca se consiga separarlos» (ADORNO, Theodor W., *Obras Completas* – vol. 18, p. 21). Ajuizar conforme a apreensão correta de cada imagem musical constituída por um campo de forças em oposição aponta, no entanto, para uma questão de ordem hermenêutica. E, ainda que se considere que a hermenêutica havia sido “proscrita” à época, por proceder de modo demasiadamente impreciso malogrando na apreensão da objetividade musical, Adorno não deixará de argumentar em seu favor:

«(...) la música, en cuanto juego vacío, se há desprendido de todos sus contenidos; contenidos que ella, ciertamente, debe significar como su ‘expresción’, simbolicamente, pero en torno a los cuales se agrupa de siempre la figura de lo que musicalmente se manifiesta; por los cuales se orienta las constelaciones de la música; como cuyas cifras son legibles en la historia. Por supuesto, esos contenidos no pueden aislarse y relegarse como ‘contenidos’ ideales cerrados en la ‘forma’ de la musica real. Por outro lado, tampoco cabe dicuirlos en el vago concepto de un ‘estilo’ que, en cuanto unidad histórica, podría procurar retrospectivamente un ‘sentido’ a los fenómenos en sí mismos sin sentido. (...) No obstante, hoy en día la hermenéutica no carece ya totalmente de oportunidades. Como material interpretativo se le ofrecen los afectos: en lugar de los supuestos ‘sentimientos’ del autor por los que la hermenéutica se desejava llevar cuando las obras estaban en la cima de su vida, en las asociaciones más ajenas, inmanentemente menos deducibles, con las que el oyente responde a la llamada de las obras moribundas. No cabe remitirlas ni a la expresión de las obras ni a su estilo. En ellas se anuncia fragmentariamente sobre qué otrora la figura de las obras se desmoronó en cuanto su núcleo secreto. La fuerza de antaño se hace visible en las obras *decadentes* como el *vacío* que la masa de lo que realmente suena ya no puede rellenar. A este *vacío* es adonde há de dirigirse la interpretación hermenéutica» (ADORNO, Theodor W., *Obras Completas* – vol. 18, p. 21/22).

O «vazio» expresso pelo «material musical», e verificado, sobretudo, após a crise da forma sonata, como veremos, é que deve oportunizar o trabalho hermenêutico da crítica estético-musical contemporânea, qual seja: a construção de sentido para aquilo que em si mesmo carece de sentido. Se visto sob a perspectiva da composição, esse «vazio» ao qual Adorno alude assumirá a feição de um problema formal a ser resolvido no plano artístico-compositivo pelo compositor. Portanto, à crítica imanente dirigida ao material musical constitutivo de uma obra concreta caberia «nomear» a solução objetiva encontrada pelo compositor levando-se em consideração a história sedimentada no material em cujo

desenvolvimento se afigurou como problemático. Nomear as construções levadas a cabo por meio da produção de uma virtual «fantasia exata» como resultado da atividade criativa do espírito, portanto, pertence ao cerne da hermenêutica em operação na crítica estética adorniana.

Ocorre que esse «vazio» constituído pela historicidade do material musical em contínuo desenvolvimento também aponta para a dimensão da *falta* no sujeito, desta vez sob a forma de uma determinação subjetiva constitutiva da objetividade estética. Tal determinação comparece nas reflexões de Adorno como perturbação existencial sentida pelo sujeito (produtor/receptor) perante o alargamento de seu horizonte histórico de liberdade. Passemos à questão de como Adorno chegou a identificar o vazio apreensível no material musical em desenvolvimento a partir dos rumos traçados pelo expressionismo alemão.

Ausência de forma e abertura do horizonte criativo

A morte do Expressionismo fora decretada pelos seus adeptos em 1921. Embora Adorno considerasse o movimento como manifestação de um ânimo cultural revigorado (*Seelentum*); algo como um grito em favor da renovação do homem e da sociedade contra os horrores da guerra, e também contra as tiranias no âmbito cultural característico de um passado ainda recente, dentre as quais figurava a noção de *estilo*, ele não deixou de ajuizar a sua debilidade: uma arte contestatória, e, portanto, imbuída de uma determinação negativa, porém centrada na valorização do sentimento criador de novas formas a partir da espontaneidade imediata de um *eu* supostamente livre e autônomo. Ambiguidade que se expressava pictoricamente, por exemplo, no culto ao primitivo (Kandinsky e Marc), concebido como modelo comunitário alternativo à sociedade capitalista; e, ao mesmo tempo, no entusiasmo diante do frenesi da urbe em constante transformação devido ao acelerado desenvolvimento econômico e industrial por que passava a Alemanha à época (Beckmann e Grosz).

Mas diante da impossibilidade de realização plena da liberdade do *eu* em sua manifestação imediata, tal como almejado pelos expressionistas, o movimento tendeu a ver o mundo sob o ângulo da catástrofe. De outra parte, a possibilidade, quase natural, vinculante da arte com o mundo por intermédio das comunidades de gosto, antes garantido pelo *estilo*, havia sido definitivamente perdida. Os estilos representavam a *Verbindlichkeit*, isto é, a necessária garantia vinculante no âmbito das artes. Certo consenso acerca dos valores estéticos no interior de uma cultura devidamente chancelada pela tradição. Em que pese o romantismo ter implicado numa reflexão precedente sobre a historicidade das formas, pressupondo o *eu* individual como o princípio e o fim da expressão artística, o Expressionismo foi o primeiro movimento autoconsciente da impossibilidade de tal pressuposto.

As coordenadas históricas de um mundo social capaz de assegurar a produção de algum sentido relativamente estável à vida, tanto no plano individual como coletivo haviam sido definitivamente perdidas. E, sob tais condições, o lirismo solipsista próprio ao Expressionismo apenas deflagrara a questão. Porém, a construção de uma alternativa viável ao presente estado de desenraizamento da arte perante a sociedade, persistia. Daí que o grito solipsista de um *eu* contingente tenha se revelado apenas como a projecção de si mesmo num mundo carente de sentido. Sem ecoar o *Outro* que necessariamente nos ultrapassa, esse grito careceria aos olhos de Adorno de qualquer veracidade.

Em 1922 estreia na Ópera de Frankfurt o *Pierrot Lunaire*, de Schönberg. Adorno ficou impressionado com a obra. Nela a contradição entre expressão e construção havia sido enfrentada com o máximo rigor compositivo, mesmo onde esse rigor assumia ares de improviso. Nela, o tipo de ruptura com as formas anteriores não poderia mais ser visto como simples resultado de uma intenção pré-estabelecida agindo de fora. Pois, a partir da crise da forma sonata, já constatada em Beethoven, novas tentativas de superação em relação àquelas perseguidas por Wagner, sem que se incorresse em quaisquer tipos de música «programática», colocava-se na ordem do dia. Atento aos impasses exibidos pelo Expressionismo, Adorno não via, em concordância com Schönberg, que a desagregação das formas resultasse de um desenvolvimento externo às composições. Isto na medida em que a própria reflexão estética vertida sobre a crise da forma sonata teria se afigurado como paradigmática para a construção de uma nova interpretação histórica acerca dos destinos da música expressionista:

«(...) as formas do classicismo, confrontadas seriamente com seus próprios princípios, começam a estremecer; a progressão harmônica se inflama, porém, com as resistências que a construção formal lhe impõe, transformando-se em uma chama que finalmente sacrifica a segura estrutura da sonata» (ADORNO *apud* ALMEIDA, Jorge de, 2007, p 60).

A expansão da forma sonata para outros gêneros, e mesmo a sua consolidação na música clássica terminou por elevá-la à categoria de «estilo». E, com o desenvolvimento dos «compromissos de estilo», as camadas que antes legitimavam a forma terminaram por aflorar à consciência. Pode-se antever então como a «genialidade» de Adorno foi capaz de captar pela audição, mediada por sua acurada inteligência, o momento histórico preciso que conduziu à autoconsciência em relação ao fundamento estético e social das formas. Daí que para ele a própria *forma* nada mais fosse do que *conteúdo sedimentado*.

Deve-se ter presente que o Expressionismo já havia levantado a questão acerca da fratura entre o *eu* e as formas do passado e já havia efetuado a ruptura com a tonalidade. Também já havia pressuposto a livre perspectiva de configuração formal de cada obra conforme o anseio de expressão imediata do sujeito, mesmo ao custo do rompimento com a recepção pública da arte. Ainda assim será a música «expressionista» de Schönberg, que, na visada adorniana, se encaminhará no sentido de solucionar a relação entre todas estas ordens de rompimentos e as necessidades objetivas impostas pela obra. Pois, para Adorno, o compositor austríaco não recuara diante da questão expressiva demandada pela subjetividade, de modo a conduzi-la até o ponto em que a expressão mesma se encontra com a objetividade da forma.

O termo *Neue Musik* carecia de uma definição precisa no início dos anos XX, afirma Almeida (2007). A multiplicidade de soluções apresentadas afigurava-se a uma batalha pela imposição de novos estilos. Analogamente à situação econômica da República de Weimar, instalada com o desfecho da guerra, a música alemã dos anos 20 se apresentava marcada pela inflação, e, pela posterior estabilização dos diversos estilos em ebulição. A esse respeito Almeida (2007) adverte para o fato de que, se na primeira metade da década de vinte a *Neue Musik* não havia abandonado as conquistas harmônicas das décadas anteriores (modulação, cromatismo e renúncia às cadências tradicionais), o retorno ao tonalismo passou a ser seriamente defendido ao final daquela década. Isso tanto pelos adeptos de um «neoclassicismo radicalizado», como por aqueles que defendiam uma «simplificação» da música com vista a reaproximá-la das massas com intenções declaradamente políticas.

Desde o início dos anos vinte Adorno já se manifestava criticamente em relação ao fato da dissonância, pressuposta como norma, expressar o desejo de um restabelecimento da ordem por parte dos compositores da *Neue Musik*. Um desejo que tomou corpo no neoclassicismo musical. A questão central para ele seria fornecer uma interpretação acerca das coordenadas relativas ao espaço de liberdade, delineadas a partir da música expressionista. A busca pela consolidação de um novo estilo, ou mesmo a tentativa de reatar os vínculos perdidos em termos estéticos e sociais de recepção constituíam falsos problemas, tendo em vista que ele as compreendia como necessariamente regressivas, tanto do ponto de vista histórico-social, como do ponto de vista político.

Como visto, para Adorno as composições «expressionistas» de Schönberg portavam o núcleo a ser avaliado acerca dos possíveis destinos da *Neue Musik*. Isto na medida em que o seu método de composição pressupunha a renúncia à constante relação tonal da progressão harmônica. Schönberg havia chegado a esse resultado por meio da «variação em desenvolvimento», tal como empregada por Brahms, estendendo-a a todas as dimensões musicais de modo a produzir uma totalidade orgânica capaz de unificar o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre. Portanto, uma tentativa de solução cabal ao problema da expressividade do *eu* frente ao novo horizonte de «liberdade formal» aberto a partir da crise do Expressionismo. Aí residia na percepção de Adorno, o fulcro do verdadeiro problema a ser enfrentado no âmbito da estética musical: a crise do tonalismo –compreendido enquanto princípio de estruturação formal– impelia o material musical ao encontro de soluções compositivas coerentes com uma perspectiva de maior liberdade de expressão do *eu*.

A recusa à liberdade como sintoma

Mas, ao que tudo indica, a *Neue Musik* apresentou dificuldades em tolerar o suposto estado de excessiva liberdade contida nos experimentos musicais dos anos vinte, e se encaminhou no sentido de construir as suas próprias defesas. O primado da expressão livre e imediata do *eu* que havia caracterizado o Expressionismo passou a ser visto como pura anarquia destruidora da arte. Schönberg foi o compositor que se ocupou de subordinar o desejo de expressão dos estados d’alma a um rigor construtivo que garantisse a unidade formal da obra. No entanto tal subordinação não caracterizou um «novo estilo». Almeida (2007) frisa, nesse ponto, que o «'o estilo musical da liberdade' nascia sob o signo do parricídio» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p. 91). Somente que essa liberdade deveria ser paga com o correlato aumento de responsabilidade a ser assumido pelo autor de cada obra em relação aos problemas apresentados para a obtenção de sua unidade formal: «Descartados os padrões externos de configuração, as obras têm de justificar internamente as escolhas das quais são resultado» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p. 97).

Haviam se esgotado os padrões de referência externos para a construção estética, e, conseqüentemente, também para o juízo de gosto. Portanto, não havia mais como estabelecer a «verdade» de uma obra senão se atentando para a sua «consistência interna» (*Stimmigkeit*). Daí que a necessidade de resolução formal apresentada por cada obra terminaria por se impor como condição para a expressividade da vivência interior do artista. De outra parte, o «rigor» auferível por meio da análise das soluções às exigências advindas das obras passaria a determinar o seu caráter de verdade. Situação histórica na qual se tornou flagrante a seguinte contradição: o alto grau de liberdade alcançado em relação à expressão da subjetividade, dialeticamente, terminaria por impor um maior rigor em termos objetivos formais, capaz de determinar a consistência da obra.

Ocorre que, diante da perda de força vinculante dos estilos, será a própria consciência quanto à historicidade do material musical que desembocará numa «individualização do sentimento de forma». E este sentimento, por sua vez, se objetivará na consistência de sua construção, agora pressupondo um novo e particular estágio de configuração do material, para além de quaisquer considerações sobre os eventuais efeitos da obra sobre o público. Despidas de ornamentos, e obedecendo a estruturas complexas (em oposição aos ideais de simplicidade musical popular ou mesmo de primitivismo), a música expressionista a partir de Schoenberg, Webern e outros, tenderá à concisão máxima. «A concisão passa a ser um princípio de ‘necessidade interna’, já que a possibilidade de formas extensas era baseada justamente na repetição de seqüências, agora vista como exigência externa e esquemática» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p.119).

Deve-se ter em conta que o primado da concisão tido como elemento inerente à verdade da obra, afeta ao mesmo tempo a sua recepção. Para alcançá-la o compositor deveria deixar-se guiar por aquilo que o seu senso formal julga como «consistente»; isto de modo que a recepção pública da obra desaparecesse por completo como critério que integra o seu horizonte de preocupações. Ao romper com o público, a música de Schönberg terminou por conferir à própria obra a decisão exclusiva sobre a sua possibilidade de recepção. Adorno, por seu turno, incorporou certas lições de Schönberg, sobretudo a partir de 1927, expandindo a ideia de «consistencia» com o intuito de refletir acerca da mediação entre a arte e a sociedade.

Até 1924 o ainda jovem esteta havia mobilizado as formulações desenvolvidas no contexto do expressionismo literário e musical para analisar os problemas impostos pela *Neue Musik*. Ele havia percebido que após sua defesa do *Pierrot Lunaire*, em termos de expressão subjetiva, ainda que apelasse ao rigor técnico a partir do critério de «consistencia», havia se perdido a possibilidade de afirmar o primado do *eu* em relação às formas a serem adotadas. Estava em marcha certa tendência geral à objetivação (*Sachlichkeit*) em oposição não apenas à expressão da interioridade romântica precursora do Expressionismo, mas a quaisquer formas de expressividade subjetiva. Tal percepção dirigiu o jovem filósofo para o exame das causas (e também das consequências) históricas e sociais das novas correntes e estilos emergentes, num contexto em que *Verbindlichkeit* já não mais operava em relação à obra de arte autônoma.

A crítica adorniana se dirigiu, então, às tentativas de compositores como Stravinsky, Casella, e Hindemith de retrocederem, frente à promessa de liberdade anunciada pelo expressionismo no âmbito musical, às amarras de representação programática e do ímpeto de expressão psicológica aprisionada nas denominações de “estilo”. É nestes termos que a defesa adorniana da *subjetividade* se transformará dialeticamente na via para a defesa da autonomia «uma vez que o rompimento com as ‘intenções essenciais’ da música afeta tanto a possibilidade de expressão do sujeito quanto à própria configuração das obras» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p.141). Uma subjetividade verdadeiramente expressiva e compatível com o nível de autonomização alcançado historicamente pela esfera da arte contraposta à racionalidade musical programada e reacionária. Reacionária porque impeditiva do desenvolvimento expressivo da livre criatividade no plano estético, e programada porque convergente com os intentos das indústrias culturais emergentes de modo a possibilitar a fabricação do gosto das massas.

Verbindlichkeit e *Sachlichkeit*, ambas, noções que apontam para o cerne da compreensão adorniana acerca do impasse histórico-social próprio à música contemporânea. Vale dizer: para o seu aspecto sintomático. Se a primeira noção nos remete à época do território

alemão ainda fracionado nas *Geimeinschaften*, anterior ao processo de unificação, o segundo nos remete para o conceito psicanalítico de inconsciente (*Unbewusste*). De um lado, a ideia ingênua de uma suposta comunidade capaz de ancoragem do juízo estético – ideia que se opõe à realidade da sociedade capitalista (*Gesellschaft*) do pós-guerra, já em pleno desenvolvimento. Portanto, a pressuposição de uma arte ainda vinculante se revelou a Adorno como necessariamente regressiva do ponto de vista sociológico, e também político. De outro, a noção freudiana de inconsciente associada à outra noção presente na psicanálise: a de compulsão à repetição. Ao mobilizar tais noções em sua crítica imanente Adorno pôde revelar, em termos pulsionais, e sob o caráter ideológico da «nova objetividade» (*Sachlichkeit*), a tendência organizadora da música robótica passível de ser erigida sob o princípio da automação.

Neste contexto, a autodissolução romântica do *eu*, cuja ilusão caberia desfazer servindo-se da hermenêutica, ressurgiu como um tópico a ser reavaliado do ponto de vista do tendencial aprisionamento da liberdade criativa, em curso na sociedade. Convergente com o procedimento da crítica imanente, a psicanálise nos parece permear, em termos de *modus operandi*, o diagnóstico adorniano acerca dos destinos da música pós-expressionista. Ao que tudo indica, ele interpretou a ruptura entre o *eu* e as formas pretéritas nos marcos de uma crescente oposição: de um lado as exigências decorrentes do material musical em devir; de outro, a radicalização do horizonte de liberdade conforme o *telos* de autonomização da arte moderna. Somente que devemos ter em conta o fato de que as exigências expressivas desse *eu* liberto não devem ser compreendidas senão como a sua submissão às determinações históricas do material musical, porém livres de seu aspecto repressivo: a obstrução da *fantasia* como impulso criador.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. (1991): *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós/I.C.E. – U.A.B.
 – (2011): «Aforismos musicales». IN: *Obras Completas* – vol. 18. Madrid: Ediciones Akal.
 – (2010): *Escritos filosóficos tempranos. Obras completas* – vol. 1. Madrid: Ediciones Akal.
 – (2010): *Kierkegaard*. São Paulo, Unesp.
 – (1992): *Minima moralia*. São Paulo: Ática.
 – (2006): «Vers une music informelle». IN: *Escritos musicales I – III*. vol. 16. Madrid: Ediciones Akal.
 – (1988): *Teoria estética*. Lisboa: edições 70.
- ALMEIDA, J. B. De (2007): *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê editorial.
- BUCK-MORSS, S. (1981): *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Madrid: Siglo Veinteuno.
- DOOHM, S. M. (2003): *En terra de nadie: Theodor W. Adorno uma biografia intelectual*. Barcelona: Herder editorial.
- EKSTEIN, M. (1992): *A sagração da primavera*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GINZBURG, C. (data): «Sinais: raiz de um paradigma indiciário», em (nome do editor) *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo, Cia das Letras, pp. X-Y.
- WIGGERSHAUS, R. (2002): *A Escola de Frankfurt: História, desenvolvimento teórico, significação política*, Rio de Janeiro, Difel.