
ADORNO E A RACIONALIZAÇÃO DA MÚSICA: DO DESENCANTAMENTO DO MUNDO AO ENCANTAMENTO DO CONCEITO

Rafael Rodrigues Garcia

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a concepção adorniana de racionalização da música, tratando-a como um setor privilegiado da razão. Desta forma, pretendemos mostrar como os processos que o autor descreve em relação aos progressos da razão ocorrem de maneira semelhante na música, permitindo-nos então perceber que ela passa pelos momentos de desencantamento em relação ao mundo – abandono da teoria dos afetos – e encantamento do conceito – consolidação do sistema tonal como segunda natureza. Para tanto serão utilizados tratados musicais e textos menores escritos entre os séculos XVI e XVIII.

Palavras-chave

Adorno; desencantamento; música; Rameau; Rousseau.

Abstract

The present text aims to present the Adornian conception of music's rationalization, as a privileged sector of the reason. In this way, we intent to show how the processes which the autor describes concerning the progress of the reason occur in a similar way in the music, allowing us to note that it passes through the moments of disenchantment of the world – the abandon of the theory of the affects – and the enchantment of the concept – when the tonal system consolidates itself as a second nature. For doing that, it will be used some musical treatises and other texts written between the XVI and XVII centuries.

Key words

Adorno; disenchantment; música; Rameau; Rousseau.

Apresentação

Segundo Adorno, podemos notar como a música, paralelamente ao que acontece com a razão em relação ao processo de *Aufklärung*, abandona a mimesis em seus protocolos de legitimação e passa a trilhar o caminho da racionalização. Essa operação fica evidente se levarmos em conta alguns textos-chave sobre a formação da consciência moderna e tratados teóricos sobre música a partir do século XVI até século XVIII. Por outro lado, de acordo com o que diz Adorno na Dialética Negativa a respeito do momento de abandono da mimesis em prol da abstração própria às operações modernas, esse momento de racionalização da música corresponde também ao momento do encantamento do conceito, que na música se reflete nas aspirações de naturalização do sistema tonal. Todo esse movimento fica claro numa passagem de Adorno, que se segue:

“Não há dúvida de que a história da música é uma progressiva racionalização. Teve passos, como a reforma guidônica, a introdução da notação mensural, a invenção do baixo contínuo, a afinação temperada, e finalmente a tendência à construção integral da música, irresistível desde Bach, e hoje levada ao extremo. Não obstante, a racionalização – inseparável do processo histórico do aburguesamento da música – é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalidade ela própria, “*Aufklärung*”, é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas “naturais”. No interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho dessa racionalidade, ou do que fora vítima.”¹

Com efeito, toda a exposição aqui percorrerá parte desse mesmo trajeto colocado em linhas gerais pelo próprio Adorno. Nele podemos encontrar dois momentos distintos. No primeiro, o filósofo parece partilhar um juízo de época de certa forma evidente sobre a *Aufklärung* na música, ao passo que no segundo coloca sua marca distintiva, apontando para aquilo que mais tarde ficará caracterizado como seu próprio ideal de música. Por conta disso a exposição será dividida em duas grandes partes. A primeira tratará do desencantamento do mundo e suas conseqüências sociais (em geral) e musicais (especificamente). Essa parte pretende mostrar em que medida Adorno partilha, em seu juízo, dos diagnósticos de outros pensadores. A segunda tratará do encantamento do conceito também nos aspectos gerais da sociedade e específicos da música.

1 ADORNO, T. Idéia para uma Sociologia da Música, p. 262.

O desencantamento do mundo

Na primeira parte do trecho acima citado de Adorno, o filósofo partilha da visão de Max Weber a respeito da música. De fato, o parágrafo no qual está inserido o trecho remete explicitamente a Weber. Para entendermos melhor como se dá essa partilha, é interessante termos claras algumas noções capitais de Weber e de seu diagnóstico da sociedade atual, bem como dos processos que a engendraram.

A Des-divinação da Natureza

A temática weberiana do desencantamento do mundo, inspirada na *des-divinação da natureza* schileriana, é trazida pelo autor, como podemos ver, para explicar o diagnóstico do mesmo em relação à sua época: “O destino de nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo desencantamento do mundo”². Esse diagnóstico mostra claramente aquilo que ele entende por deslocamento dos “valores últimos e sublimes” da vida pública para a vida subjetiva. Nesse sentido, o desencantamento é um processo no qual a normatividade da sociedade não mais se dará a partir de valores últimos partilhados por todos e presentes, de certa forma, como o fundamento não-problematizado da sociedade. A racionalidade – orientada por valores – passa a ser orientada por fins. Todo esse processo fica mais claro com a seguinte afirmação de Weber:

“Intelectualização e racionalização crescentes não significam um crescente conhecimento geral das condições de vida sob as quais alguém se encontra. Significam, ao contrário, uma outra coisa: o saber ou a crença de que basta alguém querer para poder provar, a qualquer hora, que em princípio não há forças misteriosas e incalculáveis interferindo: que, em vez disso, uma pessoa pode – em princípio – *dominar pelo cálculo* todas as coisas. Isso significa: o desencantamento do mundo (...) Isso, antes de mais nada, significa a intelectualização propriamente dita.”³

A origem desse processo de desencantamento está na passagem do Renascimento à Modernidade: a passagem do *Mundo Fechado* ao *Universo Infinito*. Não é por outro motivo que Weber reiteradamente afirma o cálculo como instância maior de propulsão desse processo: nele se resume o processo de abstração, generalização, universalização e previsão de resultados que será a marca característica

2 WEBER, M. Ciência como Vocação. In Ensaios de Sociologia, 182.

3 Idem.

da modernidade. Não se pode evitar de referir o momento descrito ao advento da física galilaica e do projeto de *mathesis universalis* cartesiano. Foi justamente esse o momento que proporcionou a diferenciação progressiva das esferas sociais de valores – economia, ciência, política e arte – embora as articulasse num diálogo possível baseado na evidência das matemáticas. Sobre os três primeiros podemos brevemente lembrar do caráter da física em Galileu e Descartes, com seus objetos a-qualitativos e espaço uniforme, da política hobbesiana e lockeana calcadas na idéia de se construir um estado com regras derivadas da geometria, e da emergência da economia de trocas capitalista.

Ora, esse modelo de racionalidade próprio à modernidade se opõe radicalmente ao modelo anterior na medida em que ele era essencialmente fundado na razão mimética – o *Mundo Fechado*. Tratava-se de um modelo de razão que operava por similitudes as mais diversas e tinha nelas seu arcabouço de legitimação. O que basta para nós é ter claro que se trata de uma razão que forma teias de similitude que acabam por relacionar todas as coisas a uma mesma instância reguladora em grande medida neoplatônica. O conhecimento das coisas, destarte, se dá a partir do conhecimento de suas relações e similitudes visíveis e invisíveis com o mundo que as engloba. A natureza seria um grande livro que precisava simplesmente ser lido: conhecer significava interpretar.

Vejamos agora como isso se deu no campo da música.

Por uma Idéia de Música Absoluta

Na medida em que a música renascentista tentava recuperar os ideais traçados pela música dos áureos tempos da Grécia antiga, como nota-se claramente nos textos teóricos sobre música do século XVI, podemos aproximá-la em grande medida à música antiga dos gregos, dando especial atenção ao espaço específico ocupado pela música na sociedade grega. Isso significa assumir o papel da música na formação educacional dos indivíduos, bem como sua relação inextricável com a cosmologia, de tal sorte que, acompanhando Platão, não podemos mudar as escalas musicais sem causar um abalo nos alicerces da cidade. O que vale ressaltar é que essa afirmação de Platão deixa entrever que a música faz parte da teia de relações que constitui o mundo, e que mudar essas relações, aparentemente circunscritas a um campo delimitado, de fato causariam mudanças em todas as demais esferas da sociedade.

Ora, nada mais claro aqui do que a presença dessas relações de semelhança que articulam o mundo num *continuum* inseparável. Fica também evidente aqui a noção weberiana de *mundo encantado*, pois que era inseparável o fazer *musical* do fazer *moral*, por exemplo, um vez que todas as esferas sociais eram ancoradas numa mesma rede de sentidos que permanecia oculta salvo sob interpretação realizada por meios miméticos.

Essas teias ocultas que regem o universo manifestam-se na música por meio dos efeitos causados em quem a escuta: os afetos. Isso é explícito nos textos renascentistas. Não só explícito; de fato, era uma reivindicação dos defensores dos ideais da música antiga que essa voltasse a ter a nobre função que tinha para os antigos – função essa que de modo algum se reduzia a um exercício diletante, mas que tinha sobretudo um caráter moral. Com efeito, a principal queixa dos renascentistas para com a música de seu tempo é que ela é feita somente para agradar aos ouvidos; não é mais capaz de *mover a alma* daquele que ouve. Por seu turno, o movimento da alma tinha uma relação harmônica com todo o funcionamento do universo. Não é por outra razão que a teoria musical considerava largamente a harmonia do universo. Aqui, harmonia musical era um setor diminuto inseparável da harmonia universal. Esse também é o motivo que fazia com que a música renascentista fosse eminentemente vocal. O significado das palavras tinha importância fundamental para a efetivação do intento da música.

Essa relação marcante entre a harmonia universal e a harmonia musical foi aos poucos perdendo lugar. Isso ocorreu especialmente por conta do ocaso da racionalidade mimética em prol da razão que opera primando pela identidade e abstração. Assim sendo, a música passou a buscar sua legitimação constituindo sua própria esfera de valores independentemente das demais esferas sociais. As teorias musicais que foram surgindo passaram cada vez menos a dedicar atenção ao movimento dos astros, bem como às implicações morais da música, o que fez com que escutar música passasse a ser uma atividade puramente diletante. Essa transição é notável com os trabalhos de Descartes (*Compendium musicae*, 1618) e Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1634), que se encontram no ponto de surgimento da teoria fisicalista do som, esta que virá a ser base de constituição do paradigma musical da modernidade. Foi esse também o momento em que a música instrumental começou a ganhar fôlego e mesmo a se

sobrepôr à música vocal. Com efeito, é esse o momento em que a música começa a se desvincular de suas funções extra-musicais (ritualísticas e de programas).

Contudo, essa transição não se deu de maneira abrupta. Muitas tentativas foram feitas e muitas reviravoltas aconteceram. Mesmo na própria teoria do som houve problemas até que chegassem a um consenso⁴. Esse consenso, de certa forma, veio somente com Rameau, já no século XVIII. Seu Tratado de Harmonia (1722) é um divisor de águas na história do pensamento musical por dois motivos marcantes. O mais importante deles é a constituição de um sistema fechado de explicação do fenômeno sonoro que servia também como regra de composição – o sistema tonal. Além disso, como aponta Rameau, há uma grande vantagem em seu sistema, que é tornar desnecessária a preocupação com o temperamento⁵. É esse o motivo que faz do sistema tonal também um divisor de águas nas relações entre música e ciência. Foram as investigações de Rameau que colocaram fim aos problemas do temperamento. Surpreendentemente, Rameau torna as discussões sobre o temperamento desnecessárias por fornecer uma explicação mais geral sobre o fenômeno sonoro, capaz de permitir a identificação das funções dos sons a partir de sua progressão fundamental, fazendo da discussão sobre o temperamento uma discussão lateral, ou melhor, uma simples decorrência de seu sistema.

De fato, podemos sem dificuldade inserir Rameau no programa cartesiano da *mathesis universalis*. Isso fica claro na intenção de nosso autor de encontrar um ponto fundamental – entenda-se certo e seguro – para ancorar seu sistema. Tanto é que o grande arcabouço de legitimação a todo momento invocado pelo autor é a própria natureza, entendida (e invocada, também) como *princípio*. Basta ter em mente alguns dos títulos de suas principais obras: *Tratado de Harmonia Reduzido a seus Princípios Naturais*; *Observações Sobre o Nosso Instinto para a Música e seus Princípios*; *Novas Reflexões sobre o Princípio sonoro etc.*

Não apenas o modelo de pesquisa de nosso autor é tomado a Descartes, como também, em grande parte, seu modelo de natureza. Assim, quando fala em Natureza, nosso autor remete a uma natureza objetiva, acessível ao intelecto, capaz de ser plenamente entendida e derivada de princípios simples e evidentes. Numa aproximação

4 A esse respeito podemos ver o artigo de Charrak La théorie musicale du 17e ao 18e siècle: sur un changement de paradigme dans la rationalisation des phénomènes, www.age-classique.fr/article.php3?id_article=20

5 cf. *Génération Harmonique*.

maior do sistema cartesiano, poderíamos dizer que, dada a árvore da fundamentação do conhecimento, onde a metafísica é a raiz e a física o tronco, a partir do qual derivam três galhos principais, a mecânica, a medicina e a moral, a música ficaria exatamente no primeiro galho, ou seja, a música é mecânica, e suas fundações são a física. Talvez por isso mesmo Rameau diga que o princípio que busca “não é só o das artes do gosto (...) mas também o das ciências calculáveis.”⁶

É também central a questão do método para Rameau – o que também nos faz remeter imediatamente a Descartes. Para ele, “a música é uma ciência que possui regras certas”, tiradas de um princípio evidente, que deve ser “seguro como o das matemáticas”⁷. A crítica feita por Rameau aos seus antecessores é contundente, e em muito se assemelha à crítica que faz Descartes, no Discurso sobre o Método, à educação que teve em sua formação. Esse diz que tudo o que aprendeu se mostrou, mais tarde, errôneo e impreciso; daí a necessidade de reconstrução do saber. O caráter de erro e imprecisão que Descartes atribui aos conhecimentos adquiridos se deve, sobretudo, ao fato de serem eles baseados nos sentidos, ou obtidos a partir deles (crítica direta à racionalidade mimética). Daí deriva a idéia de se reconstruir o edifício do saber a partir de bases certas e seguras – como as matemáticas. Além disso, é desse mesmo ponto que deriva a necessidade de um método que afaste definitivamente os problemas encontrados nos sistemas anteriores. Não é por outra razão que Rameau se propõe o mesmo em relação aos “métodos” de ensino de música e composição: “não basta sentir os efeitos de uma ciência ou arte; há de se tornar inteligíveis seus procedimentos.”⁸ Para o músico, “devem os modernos voltarem-se à razão para livrarem-se dos prejuízos adquiridos com a experiência”⁹ Outro problema dessa postura seria que os conhecimentos de cada compositor seriam úteis apenas a eles mesmos; não seriam comunicáveis, pois que são em grande medida fruto de intuição e capacidade auditiva desenvolvida com a experiência. Desse modo, o método se faz necessário “a fim de que o espírito conheça as propriedades, assim como o ouvido as sente.” O “sentimento” do ouvido, portanto, torna verificável uma certa “gramática” dos sons, mas deve-se sempre ter claro que essa gramática obedece a um critério matemático; objetivo. A expressão, aqui, é uma consequência lógica das vibrações sonoras. É uma consequência mecânica,

6 Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe.

7 **RAMEAU, J-P:** Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes naturels.

8 Idem.

9 Idem.

totalmente fundada na harmonia; a expressividade da melodia varia de acordo com a harmonia que a sustenta. Nós as sentimos por uma capacidade de percepção natural dos harmônicos. Vê-se aqui que a gramática dos sons proposta pelo autor está de alguma forma vinculada a uma gramática dos afetos própria aos séculos XVI e XVII. Contudo, essa gramática dos afetos não tem mais aquele caráter moral nem é fruto de uma teia de similitudes. Os afetos aqui funcionam linearmente numa relação de causa e efeito tal qual são descritos nas *Paixões da Alma* os meios pelos quais a alma é afetada pelo corpo.

A música só foi se desprender da dimensão afetiva, de fato, com a idéia de música formalista de Hanslick¹⁰. Para ele, o belo na música deve ser algo de “*especificamente musical*”:

“Entendemos por ele uma beleza que, independente e não necessitada de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e na sua combinação artística (...) O único e exclusivo conteúdo e objeto da música são *formas sonoras em movimento*”.¹¹

Esse foi um marco importantíssimo para a história da música e de seu contínuo desencantamento. A partir daqui a música guarda somente relações com a linguagem – Hanslick ainda pensa numa música gramatical, com frases, acentos e pontuações, entre outros, mesmo que atribua a isso um sentido puramente metafórico.

A essa música então desprovida de textos, de funções afetivas, ritualísticas e de programa, que seria o estágio final de sua autonomização se dá o nome de música absoluta¹². Isso porque essa música desvinculada de todos os parâmetros externos seria o veículo privilegiado para a expressão ou o pressentimento do “absoluto”. Mas esse já é um estágio ulterior àquele que nos interessa no momento. Por ora vale ressaltar que todo o processo de desencantamento do material musical aqui operou através da repressão do conteúdo mimético. Segundo Tiburi, para Adorno a mimesis “seria a assimilação física do indivíduo à natureza que ainda não estaria subjugada ao conceito e à racionalidade desejosos de poder.”¹³ Nessa perspectiva, a consolidação do sistema tonal equivale à saída do homem de seu estado de natureza e encerramento de si mesmo

10 Cf. Do Belo Musical.

11 Op. Cit. p. 41, 42.

12 Cf. DAHLHAUS, C. The Idea of Absolute Musique.

13 TIBURI, M. Crítica da Razão e Mimesis no Pensamento de Adorno. p. 85

na civilização, construída sobre aquilo que é recalcado. É assim que o sistema tonal, que é totalmente contingente, marcado por escolhas históricas aleatórias, se torna como que uma segunda natureza para a música. Lembremos que Rameau procura justamente fundamentar seu tratado reduzindo a harmonia a seus *princípios naturais*. Mais do que isso, sua tentativa é descobrir o próprio funcionamento da arte dos sons para poder manipulá-la de acordo com suas necessidades. Destarte, está justificada a crítica de Adorno a Rameau, que incide justamente nessa tentativa de naturalização de uma escolha cultural.

O encantamento do conceito

Agora, então, começaremos a tratar da segunda parte da citação de Adorno dada na apresentação do texto. Nessa parte, então, veremos como Adorno critica o projeto da *Aufklärung* por ter-se transformado numa instância de dominação da natureza. De fato, o Esclarecimento cegou-se e converteu-se em seu oposto. É exatamente por essa razão que a *Dialética do Esclarecimento* (1947) tem como um de seus objetivos fornecer as condições de possibilidade para a reformulação dos processos de racionalização por meio de uma auto-crítica totalizante da razão e de sua interversão em dominação. Essa crítica “deve preparar o conceito positivo de esclarecimento, que o solte do emaranhado que o prende a uma dominação cega.”¹⁴

Autonomia dos Conceitos

O desencantamento do mundo de que fala Weber corresponde, para Adorno, ao momento do encantamento do conceito. Vimos já como esse é o momento da submissão das coisas a uma racionalidade orientada por fins e que procede por meio dos protocolos fornecidos pelas matemáticas – abstração, generalização, universalização e previsão de resultados. De fato, a temática weberiana do desencantamento do mundo afirma o conceitualizar como um processo necessariamente vinculado às operações acima citadas, o que Adorno em momento algum nega. Contudo, segundo Adorno, há um momento em que esse movimento de conceitualização se converte em encantamento. Isso se dá no exato momento em que o conceito passa a figurar como “auto-suficiente”,

14ADORNO e HORKHEIMER. Op. Cit. p. 15.

ou seja, no momento em que ele passa a se colocar como inteiramente desligado daquilo que ele conceitualiza: a reificação. De certa maneira, isso não é diferente da crítica de Kant à metafísica que se fazia até seu tempo. Podemos lembrar que ao questionar-se se a metafísica seguia ou não o reto caminho das ciências, o filósofo de Königsberg foi obrigado a reconhecer que ela não havia ainda passado de um simples tatear e isso principalmente porque ela progride por conceitos todos eles apartados da realidade objetiva. Esse é o motivo que leva Adorno a afirmar que o esclarecimento é algo como uma “angústia mítica radicalizada”. “Iluminista é o ânimo de assenhoreamento da matéria, é o imperialismo da vontade humana que atua apoiada na abstração do real desenhada pela ciência. Opõe-se ao espírito mágico, à ação ainda baseada na imitação da natureza.”¹⁵ Assim, o conceito acreditou ter dominado por completo a natureza.

“A mimesis, enquanto comportamento, é o proibido, o recalcado, no sentido freudiano, sob o qual se constrói a civilização (...) em íntima dependência da perspectiva de progresso e maioria ilustrados que (...) legitima o racional como único bom caminho para o bom andamento da civilização”¹⁶

Esse é o motivo que leva Adorno a insistir na estrutura auto-reflexiva do conceito: momento em que o conceito internaliza seu caráter constitutivo pressupondo seu próprio limite, mas nunca de maneira integral. Esse impulso dialético do conceito é dado por conta do fracasso do conceito na apreensão do conteúdo sensível. Só isso pode livrar o conceito da “compulsão da identidade”: “é preciso abandonar a ilusão de que se poderia constranger a essência a entrar na finitude das determinações.”¹⁷ Isso nada mais é do que lembrar à filosofia de que ela lida com o que é heterogêneo e que a particularidade desse heterogêneo não pode ser capturada pela formalização categorial pre-fixada: “Na verdade, nenhuma filosofia, nem mesmo o extremo empirismo, pode puxar os *facta bruta* pelos cabelos e apresentá-los como casos”.¹⁸

“A filosofia tradicional crê apossar-se de seu objeto como finito e, por essa crença, torna-se uma filosofia finita, fechada. Uma filosofia transformada deveria cassar essa pretensão, não mais tentar convencer a si e aos demais que tenha o infinito à sua disposição (...) Essa filosofia teria como conteúdo a diversidade de objetos não ordenados por qualquer esquema, que a ela

¹⁵ MERQUIOR, J. M. Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. p. 48.

¹⁶ TIBURI, M. op. Cit. p. 86.

¹⁷ ADORNO, T. ND 24.

¹⁸ Idem, 23.

se impõem ou que ela busca; ela se dará a eles sem os utilizar como espelhos no qual se reencontraria e no qual confundiria o reflexo com o concreto.”¹⁹

Essa seria uma maneira de evitar a “pre-opção pelo idealismo” que a filosofia tende a fazer. Destarte, Adorno lembra-nos que “todos os conceitos, mesmo os filosóficos, visam o não-conceitual”²⁰. Isso significa trazer à mente a todo instante que o conceito é dependente daquilo que lhe é estranho, daquilo que lhe escapa. A aparência de que ele é independente é dada pela abstração, que o livra da realidade à qual está preso. Refletir sobre seu próprio sentido basta para fazer superar essa “aparência de ser-em-si”. “O conceito é um momento na lógica dialética, como qualquer outro.” E é conceito mesmo quando se refere a algo processual. “O que o caracteriza é se referir ao não-conceitual pois (...) toda definição de conceitos precisa de momentos não conceituais, dêiticos”.²¹ Não é por outra razão, diz Adorno, que no início da *Lógica de Hegel o Ser*, entre outros conceitos, designam algo que não é conceitual.

“Caso contrário, segundo o *dictum* de Kant, seriam vazios; no final, teriam cessado absolutamente de ser um conceito de algo e, ao assim fazê-lo, nada mais seriam. A filosofia que conhece isso e acaba com a autarquia do conceito arranca a venda dos olhos.”²²

Tratar o não-conceitual como um momento constitutivo do conceito – o desencantamento do conceito – “é o antídoto da filosofia”. “Voltá-la ao não-idêntico, eis a pedra-de-toque de uma dialética negativa.”²³

Caleidoscópio Acústico

De fato, a música não chegou a apartar-se completamente do mundo. Isso tão somente pelo fato de que ela é dependente de um elemento empírico para sua efetivação: o som. É certo que empreendeu-se um grande esforço para desvinculá-la de toda relação com o sensível – a idéia de uma música formal, donde não se encontrariam mais do que “formas sonoras em movimento” – mas ainda assim ela não conseguiu fechar-se inteiramente em si. Por um lado, por causa da necessidade de manifestar-se através de algo sensível. Por outro, por ter guardado relação íntima com a linguagem. A

¹⁹ Idem, 24-27.

²⁰ Idem, 23-24.

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ Idem.

esse respeito, como já dissemos, basta lembrar que Rameau construiu um sistema de relações entre as notas que se pretendia uma *gramática* dos sons, coisa à qual Hanslick não se opõe, uma vez que admitia as *frases*, *acentos*, *inflexões* e tantas outras noções amplamente lingüísticas em seus comentários. E não muda nada o autor esquivar-se e reconhecer essa relação como algo apenas metafórico. Com efeito, isso piora sua posição, pois trata-se de um caso evidente de mimesis.

O próprio Adorno admite alguma similaridade entre música e linguagem. “Música é similar à linguagem no ponto em que ela é uma sucessão temporal de sons articulados que são mais do que somente sons. Eles dizem algo, freqüentemente algo humano.”²⁴ E ressalta o caráter “teológico” na linguagem musical: “Sua idéia é a forma do nome de Deus. É uma oração demitologizada, liberta da mágica de fazer algo acontecer, o intento humano, fútil como sempre, de nomear o próprio nome, não comunicar significados.”²⁵

Há uma relação dialética entre a linguagem musical e a linguagem significativa. A música se direciona a uma linguagem não-intencional, mas não se separa completamente dela, pois que uma música sem qualquer significação, “a mera coerência fenomenológica de tons, ressoaria como um caleidoscópio acústico”²⁶. Aqui sutilmente o filósofo critica Hanslick que usa justamente a metáfora do caleidoscópio para caracterizar a música formalista. Enquanto Hanslick pensa a linguagem musical como um sistema auto-explicativo e acessível à intuição, Adorno fala da música como aquilo que se aproxima da “linguagem verdadeira”, ou seja, aquela linguagem que revela o próprio conteúdo de maneira não-ambígua.

Por esses motivos não devemos esperar que o desencantamento da música que se reencantou enquanto se racionalizava se dê exatamente da mesma forma que se deu o desencantamento do conceito – por meio de um resgate da dimensão mimética recalçada. Isso simplesmente porque a música nunca conseguiu se livrar completamente da mimesis: “não haveria música moderna sem essas tensões derivadas da irracionalidade da melodia”²⁷, diz Weber. Contudo, vale discutir mais precisamente o que vem a ser essa mimesis na música racionalizada.

²⁴ ADORNO, T. Music, Language and Composition, p. 113.

²⁵ Idem. P. 114.

²⁶ Idem.

²⁷ WEBER, M. Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música, p. 60.

Se não se pode negar que a música imita, deve-se lembrar que aquilo que ela imita não é sempre o mesmo. Com efeito, o que se constituiu como segunda natureza para a música foi o sistema tonal, que subjugou a melodia às suas regras. Assim, a mimesis que essa música tenta recuperar é uma que se degradou “na assimilação do indivíduo à cultura; sua afinidade agora é com essa segunda natureza e todo grau de inverdade, justiça e injustiça que ela possa carregar em si (...) A única mimesis viável é a assimilação ao morto, ao inanimado, ao não natural.”²⁸

A esse respeito Rousseau pode nos dar uma perspectiva privilegiada. No texto *Origem da Melodia*, ele aponta, valendo-se de dados históricos e de seu método genético, os motivos que acabaram por fazer a melodia se submeter à harmonia – ou seja, em termos adornianos, as causas da reificação do sistema tonal como segunda natureza que recalçou a imediaticidade da melodia. Como diz o francês, o próprio estudo da filosofia foi responsável em grande medida por isso, pois despiu a melodia de seu tom vivo e apaixonado. Foi esse o momento onde a melodia e a linguagem começaram a se divergir. Diz ele: “cultivando-se a arte de convencer, perde-se a de emocionar”²⁹. A situação piorou com a queda da Grécia frente ao império romano pelo fato de que o latim é uma língua por natureza menos musical do que o grego. O termo final desse declínio da língua e da melodia foi a tomada da Europa pelos bárbaros, possuidores de uma língua dura, sem acento, barulhenta e cheia de consonantes. O canto, então, passou a ser nada além de uma seqüência entediante de sons, sem qualquer sentimento; constituído apenas de altura e duração de sons.

O contraponto e o discanto surgiram assim, pois que a única coisa agradável era a consonância. A harmonia, então, tomou o que via por natureza. A passagem do contraponto à melodia acompanhada foi o golpe final, pois nesse ponto a melodia passou a ser uma mera dedução do desenvolvimento harmônico. Tudo isso Rousseau sintetiza no *Ensaio* dizendo: “São uma língua cujo dicionário se precisa conhecer”³⁰, em oposição à sua idéia de língua natural, cujos significados são imediatos àqueles que por ela se comunicam.

²⁸ TIBURI, M. op. Cit. p. 87.

²⁹ ROUSSEAU, J. J. Ensaio sobre a Origem das Línguas, p. 312.

³⁰ Op. Cit. p. 313.

Ainda que Rousseau não se encaixe na perspectiva adorniana, seu diagnóstico do processo que desnaturou a melodia nos é útil para a caracterização do estatuto da mimesis submetida ao sistema tonal. Adorno parece pensar algo similar quando diz: “Um momento do tabu mimético se desenha contra essa fraqueza que hoje em dia começa a se passar por expressividade.”³¹ É a emergência da arte culinária que se traveste de verdadeira arte. É a vitória do diletantismo superficial sobre a profundidade emotiva e intelectual das verdadeiras obras de arte.

Conclusão: o desencantamento do conceito e a música informal

O recurso adorniano à mimesis é uma tentativa de reconciliar sujeito e natureza. Contudo, essa reconciliação não é um retorno à natureza originária, mas um movimento dialético. Essa é a brecha que se abre e torna privilegiado o recurso filosófico à arte, uma vez que ela é o “refúgio do comportamento mimético.”³²

“Só de um modo pode o conceito representar a mimesis que ele suplanta: tem de adotar algo do mimético em sua própria conduta, sem nele se perder. Eis porque o momento estético, embora não pelas razões de Schelling, é essencial à filosofia.”³³

Assim, o conceitualizar adorniano aparece como uma tensão entre abstração e mimesis. Isso nos conduz à noção de *primado do objeto*, que na música se mostra nos problemas de *resistência do material*.

O Momento Qualitativo

Para compreendermos essa tensão entre opostos irreduzíveis no movimento da conceitualização, devemos nos remeter à idéia adorniana de *pensar por modelos* – representação de um estado de coisas onde se faz cognoscível apenas a estrutura. O modelo é a instância que formaliza a tensão entre mimesis e abstração, calcado na noção de *crítica imanente*, que tenta expor a contradição entre o conceito e sua realização

³¹ ADORNO, T. *Théorie Esthétique*, p. 64.

³² Idem, p. 77.

³³ ADORNO, T. ND. p. 24-27.

fenomenal. É assim que o modelo se aproxima da noção hegeliana de *negação determinada*.

A contradição entre conceito e fenômeno abre passagem, através daquilo que resiste à categorização, à recuperação do “momento qualitativo do pensamento”. Lembremos que o qualitativo é o que se apresenta imediatamente à experiência e que é suprimido nos processos de abstração. A esse respeito basta lembrarmos da narração de Descartes a respeito da cera colocada ao fogo e de sua tentativa de encontrar uma medida comum a todas as coisas. O diagnóstico de Adorno aponta para uma violência da quantificação sobre a qualidade: “A própria racionalidade é cada vez mais identificada *more mathematico* com a faculdade de quantificar.”³⁴ Esse é o erro do procedimento da filosofia. Para Adorno,

“Em toda quantificação esse momento qualitativo deve permanecer como substrato do que está sendo quantificado, segundo a advertência de Platão de não destruímos esse momento para que a *ratio* não enfraqueça o objeto que toma em consideração, transformando-se em desrazão. A operação racional coloca-se – em retomada e, por assim dizer, como momento antídoto – a qualidade que foi dispensada numa primeira reflexão, aquela reflexão científica estreita que vê a filosofia como submissa à ciência e dela inimiga (..) A absolutização da tendência da razão em quantificar nasce de sua carência auto-reflexiva. O que se impõe é insistir sobre o qualitativo, sem trilhar os caminhos da irracionalidade.”³⁵

Assim, então, é que o filósofo encontra um caminho possível que vá de encontro à violência do conceito, mas que não seja um retorno à uma natureza positiva.

Progresso e Restauração

É na mesma via que podemos colocar a crítica de Adorno à música. Vimos no início como em grande medida Adorno concorda com o diagnóstico de Weber, mas como reduz esse diagnóstico a um momento do desenvolvimento da música, assim como a *Aufklärung* seria somente um momento do desenvolvimento da sociedade. Dessa maneira, Adorno trilha um caminho entre a naturalização do sistema tonal – a supressão reificante da dimensão qualitativa em prol da quantitativa – que engendrou o formalismo de Hanslick – um caleidoscópio que levou ao extremo o recalque da dimensão qualitativa – e seu oposto – o retorno a uma natureza positiva; retorno esse

³⁴ Idem, 53.

³⁵ Idem, 53-54.

que, por ter sido feito de maneira fetichizada (submetido às regras do tonalismo) por alguns de seus partidários, fez surgir a falsa expressividade culinária.

É dessa forma que Adorno ao mesmo tempo que nega a imediaticidade da melodia proposta por Rousseau, vê a necessidade da superação do sistema tonal enquanto reificação. O meio encontrado, então, seria algo que tendesse à música informal: despreendida de predeterminações de todas as formas, mas que guarde a consciência de uma natureza mediata. Algo entre o progresso de Schönberg e a restauração de Stravinsky.

Bibliografia

ADORNO, T. *Idéia para uma Sociologia da Música*. In “Os Pensadores” vol. 48. Abril Cultural, São Paulo, 1980.

_____. *Negative Dialectics*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.
Tradução de Dennis Redmond, versão online.

_____. *Dialética do Esclarecimento*. Zahar, Rio de Janeiro, 1991.

_____. *Teoria Estética*. Edições 70, Lisboa, 1997.

_____. *Théorie Esthétique*. Klincksieck, Paris, 1974.

_____. *Music, Language and Composition*. In *Essays on Music*. University of California Press, California, 2002.

DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*. University of Chicago Press, Chicago, 1989.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Edições 70, Lisboa, 1998.

MERQUIOR, J. M. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1969.

RAMEAU, J-P. *Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes naturels*,
http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html

_____. *Génération Harmonique*,

http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html

_____. *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe*
http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/18th_Index.html

ROUSSEAU, J. J. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, Nova Cultural, São Paulo, 1999.

_____. *L'Origine de la Melodie*, In *Oeuvres complètes*, Vol. V, Éditions due Seuil, Paris, 1971.

TIBURI, M. *Crítica da Razão e Mimesis no Pensamento de Adorno*. Edipucrs, Porto Alegre, 1995.

WEBER, M. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Edusp, São Paulo, 1995.

_____. *Ciência como Vocação*. In *Ensaio de Sociologia*. Zahar, Rio de Janeiro, 1982.