

FLO MENEZES



Quase uma Utopia

AS FORMULAÇÕES DO LIVRO *QUASI UNA FANTASIA*, DE THEODOR W. ADORNO, PROVÊM NÃO SÓ DE UM NOTÁVEL FILÓSOFO, MAS TAMBÉM DE UM MÚSICO DE PROFUNDOS CONHECIMENTOS

“Descobrir os limites é ao mesmo tempo descobrir a possibilidade de superá-los” [378 (1)]. É assim que me sinto diante da árdua tarefa de resenhar, em poucas palavras, um livro de tal densidade. *Quasi una fantasia*, de Theodor W. Adorno, é um monumento da filosofia da música. Talvez o que há de mais profundo neste terreno. E o é por um simples motivo: suas formulações provêm não apenas de um notável filósofo, mas também de um músico de profundos conhecimentos, ex-aluno de Alban Berg, de larga experiência musical e convivência com alguns dos mais importantes nomes da música do século XX. Perpassou, como pensador-músico, a geração de Schoenberg e a de Stockhausen e Boulez.

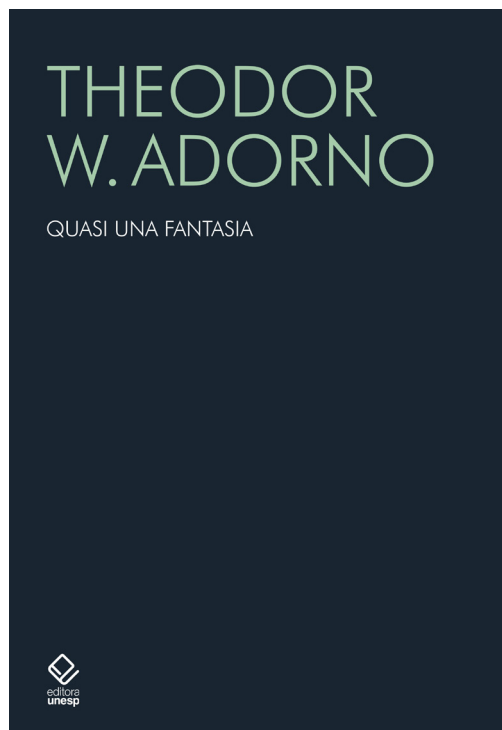
Mas para além de sua evidente relevância, o volume também é agraciado com outro autor em dose dupla: mais que tradutor com-

petentíssimo, Eduardo Socha é também um dos pensadores de peso da nova geração de filósofos brasileiros (2), como atesta seu excelente texto de apresentação. O leitor está, por todos os vieses, em ótimas mãos!

O volume gira em torno da Música Nova (3) e de sua intrincada problemática. Infindáveis seriam os aspectos a serem debatidos. Mas o grande mérito da obra reside em aliar formulações de grande poeticidade com uma defesa radical daquilo que mais tipifica a Música Nova, em sua distinção fundamental com relação à música popular: sua densidade. E será em relação a seu mestre, Berg, que Adorno levantará a bandeira: “O recurso mais importante [...] é a sobreposição desmedida, extravagante, das vozes e estruturas” [281]. Nesse contexto, Adorno fala de uma “infinidade vertical” [282] – definição incontestavel-

mente poética – e, quase que nos remetendo a um Roland Barthes, sai em defesa dos “nós” da escritura, dos emaranhados que têm como resultado uma densa textura de difícil escuta, dificuldade esta que, aliás, também diagnostica na música de Mahler e de Schoenberg. A tal dificuldade alia-se uma salutar instabilidade: “A única chance de sobrevivência de uma obra está em não procurar segurança” [417], e é por tal viés que se escapa da zona de conforto – melhor dizendo, do amortecimento de toda crítica – que nos “oferece”, sorrateiramente, o tédio de uma música que não seja radical, tal como o faz a indústria cultural. Só assim é que se pode “preencher o tempo que transcorre vazio e monótono, transformá-lo em afortunada duração” [150]. E se se opõe a esta densidade certa dificuldade intrínseca, Adorno não pestaneja e formula uma de

Quasi una fantasia –
Escritos musicais II;
Autor: Theodor W. Adorno;
Tradução: Eduardo Socha;
Editora Unesp;
449 páginas.



suas assertivas certeiras, não sem certa dose de utopia: “O que foi ouvido corretamente por um indivíduo deve, em princípio, poder ser ouvido por todo mundo” [285].

Mas ainda que, como observava Luciano Berio, seja difícil rebatê-lo, não é sempre que concordamos com Adorno. Em sua crítica à

O GRANDE MÉRITO DA OBRA RESIDE EM ALIAR FORMULAÇÕES DE GRANDE POETICIDADE COM A DEFESA RADICAL DO QUE MAIS TIPIFICA A MÚSICA NOVA, EM SUA DISTINÇÃO COM RELAÇÃO À MÚSICA POPULAR: SUA DENSIDADE


emancipação do som e do timbre, alertando-nos contra seu fetiche, deixa, em certo sentido, de vislumbrar a emancipação do próprio material musical, conceito este que ele mesmo definira como ninguém: “O material deve ser compreendido como aquilo com que o compositor opera, trabalha” [398]. Ora, se Adorno acerta ao dizer que o enfoque no som em si, ou seja, nas qualidades físicas do objeto sonoro,

não garante a emergência de obra consistente, pois tais qualidades seriam “insuficientes para determinar o que quer que seja no plano estético” [397], ele peca ao ignorar que, no decorrer do século XX – e tendo como apogeu o advento da música eletroacústica ao final dos anos 1940 –, o material cindiu: para além de seu aspecto relacional, referente a seu potencial estrutural, ele adquire um novo, o constitutivo, referente a seus espectros; enquanto permanece articulado no plano exterior das relações, internaliza-se e se organiza também ao nível de suas constituições. Aquilo que lhe pareceu, pois, um retrocesso no plano ideológico – o que denominou como certa reificação da nota (“a nota individual é hipostasiada” [396]) –, verificou-se, a rigor, como um avanço, preconizado pela emancipação do timbre e do ruído desde os primórdios do século XX e levado ao apogeu com as poéticas eletroacústicas. O compositor passou a não mais somente compor com sons, mas também a compor os sons, e as obras mais significativas da Música Nova entrelaçaram o estruturante exterior (relações figurais) com o interior (constituições espectrais), sem deixar que o gozo fosse atingido tanto fora quanto dentro dos objetos sonoros, ou seja, tanto no modo como estes se relacionam quanto no que são.

Um outro intrigante aspecto reside na inelutável associação, para Adorno, da música com o fluxo temporal: “Por ser uma arte do tempo, a música está ligada, através de seu puro meio, à forma da sucessão e portanto é irreversível como o tempo” [230]. Sem nomear a direcionalidade – conceito que defendemos como estratégia escritural –, Adorno fala, em seu texto de maior visibilidade, ápice do volume, *Vers une musique informelle*, em tendência: “A ideia de que um instante musical traz no interior de si mesmo a ligação com o instante seguinte” [427]. Mas defender a direcionalidade, assumindo a responsabilidade da trama nas tendências dos materiais, não significa rejeitar ou deixar de reconhecer que os planos direcionais não possam se dar de modo menos inequívoco, tal como em planos

entrecortados que se submetem a interposições constantes. Nisso, Adorno não se desvencilhou da estrutura de sua língua-mãe: no alemão, inúmeras frases somente se explicam quando a última partícula verbal, desgrudada de sua raiz, fecha o sentido teleológico do todo. A música, entretanto, pode contrariar a língua – e geralmente assim o faz! –, e nesse aspecto Adorno, em seu texto sobre Stravinsky, deixa escapar a oportunidade de se redimir de sua incapacidade em compreender suas interposições. O que Stravinsky fez com o tempo foi inventar um “terremoto a distância”: estruturas que se deslocam por transposição, mas cujas fraturas são temporalmente distanciadas e interpostas por outras estruturas. Em tal perspectiva cubista, o tempo de fato é como que “achatado”, mas não há morte da direção: há, ao contrário, uma densificação, uma simultaneidade de planos temporais que adensa a textura, da mesma forma, ainda que por outro viés, como os nós de Berg que Adorno defendia com tanta veemência. Não se desvencilhando da estrutura gramatical germânica, Adorno atribui a tal estratégia uma pseudomorfose: certa espacialização do tempo.

A despeito desses aspectos bastante complexos que suscitam divergências, o volume, genial, é permeado de formulações de grande profundidade e poesia, não sem nos depararmos, por vezes, com enunciações surpreendentes, como quando de sua tétrica descrição da máscara mortuária de Mahler [176-7], traçando um perfil psicológico do inanimado que, apesar de sua concisão, encontra paralelos apenas na notável descrição analítica que Freud fizera do *Moisés* de Michelangelo. Ali, pedra; aqui, gesso; em ambas, a psique em conflito.

Ler Adorno é, para o bem do leitor, emaranhar-se. Em um contexto embrutecido como o nosso, a aparição deste volume é lançar uma garrafa ao mar. Mas estamos aqui, lendo-o e relendo-o, não estamos? Há, então, motivos para esperança. Pois, com Adorno, o que foi lido – corretamente? – por um indivíduo deve, em princípio, poder ser lido por todo mundo. 



Flo Menezes é professor titular do Instituto de Artes da Unesp, Câmpus de São Paulo, compositor, pianista e regente. Entre outras distinções, recebeu o Prêmio Cultural Sergio Motta, a mais importante premiação de arte tecnológica do Brasil, e o Giga-Hertz, o principal prêmio de composição eletroacústica da Europa. É fundador e diretor artístico do Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp.

(1) Os números em colchetes referem-se às páginas da edição objeto desta resenha.

(2) Seu doutorado de 2015 na USP sobre Adorno, do qual tive o privilégio de ser membro da banca a convite de seu orientador, Vladimir Safatle (este, um dos grandes nomes da filosofia atual), é tão extraordinário quanto sua tradução.

(3) Se há alguma ressalva a ser feita à edição, ela diz respeito ao termo “nova música”, adotado em todo o volume. Ora, o termo em voga há décadas no meio musical é precisamente o de Música Nova: o mais importante festival entre nós foi, por mais de 40 anos (até a morte de seu fundador, Gilberto Mendes), o Festival Música Nova. E mesmo em solo europeu, é assim que se refere à música que teve nos festivais de Donaueschingen e Darmstadt seus principais celeiros: Henri Pousseur, um dos protagonistas na área, fundara em 1971, por exemplo, o *Ensemble Musiques Nouvelles* (e não *Nouvelles Musiques*). Se em alemão o adjetivo vem irrevogavelmente antes do substantivo, em português sua colocação transfere o acento semântico para onde se deseja transferir: falar de um “único homem” significa falar de apenas um homem, e o acento cai sobre o substantivo; mas falar de um “homem único” significa reportar-se a um homem singular, insubstituível, e o acento recai sobre o adjetivo. E o acento, aqui, deve recair sobre o Novo! Por tal razão, insistir no termo “nova música”, pelo fato de que em algumas de suas traduções em línguas latinas o adjetivo é anterior ao substantivo, nada mais faz que alastrar o engano de outros países na conversão do termo de Adorno, que, ademais, falará de *musique informelle*, e não de *informelle musique*.