

OS SENTIDOS DE EXPERIMENTO ARTÍSTICO NOS ESCRITOS ESTÉTICOS DE THEODOR ADORNO*

THE MEANINGS OF ARTISTIC EXPERIMENT IN THEODOR ADORNO'S AESTHETIC WRITINGS

Raquel Patriota da Silva

raquel.patriota@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6801-3065>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
Natal, Brasil

RESUMO *Os escritos estéticos tardios de Adorno voltam-se ao desenvolvimento das vanguardas do pós-guerra, principalmente nos campos da literatura e da música. Nesse contexto de discussões, um conceito passa a ganhar consistência em sua obra, admitindo uma importância fundamental na Teoria Estética: a noção do “experimento” artístico. Neste artigo, pretendemos traçar o desenvolvimento de tal conceito discutindo as mudanças por que passou ao longo da obra do filósofo. Para tal, indicaremos como essa noção adquire progressiva importância em seus escritos estéticos tardios ao se entrelaçar às complexas experiências das vanguardas do pós-guerra e ao se vincular à ideia de um “caráter processual da obra de arte”.*

Palavras-chave: *Estética. Teoria Crítica. Arte Moderna.*

* Recebido em: 04/03/2024. Aprovado em: 12/04/2024.

ABSTRACT *Adorno's late aesthetic writings focused on the developments of the post-war artistic avant-garde, mainly in the fields of literature and music. Within the context of these discussions, a concept gains prominence in his work, assuming fundamental importance in his Aesthetic Theory: the notion of the artistic "experiment". In this article, we aim to trace the development of this concept, discussing the changes it underwent throughout the philosopher's work. To do so, we will show how this notion gradually gains importance in his later aesthetic writings as it becomes intertwined with the complex experiences of post-war avant-gardes and linked to the idea of the "processual character of the artwork".*

Keywords: *Aesthetics. Critical Theory. Modern Art.*

Introdução

É habitual considerar a *Teoria Estética* de Theodor Adorno como a obra na qual estariam condensadas suas principais teses sobre arte. Também é habitual buscar nela o desenvolvimento teórico mais aguçado dos temas estéticos sobre os quais Adorno se debruçou ao longo de toda a sua trajetória, como se ela representasse o ponto final de uma evolução necessária e contínua do pensamento do autor. No entanto, o que essa obra póstuma e de construção "paratática" nos oferece são muito mais aberturas ou caminhos de acesso a temas que Adorno procurava se acercar naquele contexto. Esse é o caso quando nos deparamos, em meio a tantas noções e temas diversos, com o que Adorno considera ser o conceito *equivoco* de "experimento" artístico. Trata-se de um conceito que não havia sido suficientemente explorado em suas obras de juventude e que adquire relevância no complexo de seus escritos tardios justamente por se conectar ao desenvolvimento da arte experimental a partir da segunda metade do século XX. Nesse sentido, Adorno já antecipa uma questão importante a ser investigada:

Durante as últimas décadas [...], o conceito de experimento tornou-se equivoco. Embora por volta de 1930 ainda se referisse a uma tentativa filtrada através da consciência crítica, por oposição à continuação irrefletida, desde então foi acrescentado que as criações devem conter características que não são previsíveis no processo de produção; que, subjetivamente, o artista fica surpreso com as suas criações (GS 7, pp. 62-63).

Nesse trecho – que servirá de guia para o presente artigo –, Adorno nos apresenta o caráter equivoco do conceito de experimento, refletindo sobre uma mudança fundamental no sentido atribuído à arte experimental. No entanto, para

compreender essa mudança e a sua construção teórica subsequente, é preciso ir além do complexo teórico oferecido pela *Teoria Estética*. Nela, o autor não nos apresenta detalhes suficientes para compreender que mudança teria ocorrido nesse conceito e de que modo seria possível perspectivar sua atualidade. Portanto, seria preciso entender de que modo Adorno já diagnosticava transformações importantes nas práticas artísticas do pós-guerra e compreender como se deu seu contato com diferentes movimentos que começaram a despontar durante as décadas de 1950 e 1960.

Concebendo a *Teoria Estética* como uma obra descentrada, este artigo visa reconstruir o que significa tal “equivocidade” do conceito de experimento a que Adorno se refere e como sua teoria tardia refletiu precisamente sobre a diversidade das tendências artísticas de sua época¹. Mais especificamente, procuraremos mapear a transformação do conceito de experimento na obra de Adorno – noção pouco explorada na bibliografia secundária – por meio dos dois momentos por ele expostos no trecho supracitado: de um lado, uma primeira ideia de que o experimento artístico seria “filtrado pela consciência crítica” – uma noção que, tal como defenderemos, surge em seus textos da década de 1930 atrelada à obra de Schönberg – e, de outro, uma nova forma de compreender o caráter experimental da arte como fenômeno contingente, “equivoco” e processual, forma essa influenciada sobretudo pelos novos experimentos musicais das décadas de 1950 e 1960. Tais considerações devem permitir uma leitura mais abrangente da estética adorniana, compreendendo não apenas suas rupturas e transformações internas, mas também a pertinência e atualidade de suas reflexões sobre arte experimental.

i) Experimento, subjetividade e consciência crítica

Embora a noção de “experimento” povoe muitos dos textos tardios de Adorno – e, como vimos, em especial aquela que viria a ser sua *Teoria Estética* –, poucas são as referências a esse conceito nos escritos do filósofo ao longo das décadas de 1930 e 1940. Mesmo quando desponta ao longo das argumentações, o termo não é realmente problematizado ou fundamentado e tudo se passa como se ele já fosse dotado de certa obviedade. No entanto, há uma exceção importante que pode funcionar como uma janela interpretativa aos primeiros escritos de Adorno: trata-se do texto “Refutações” (*Widerlegungen*) – publicado

1 A fim de realizar esse mapeamento, partiremos de alguns resultados gerais obtidos em nossa tese doutoral (Patriota, 2021), expandindo seu escopo para aquilo que ela não pôde abarcar, a saber, a compreensão do conceito de experimento.

na década de 1930 no periódico “Die Musik”² –, em que o autor dedica um verbete inteiro à explicitação do termo “Experimento”.

Tais “Refutações” são particularmente importantes por nos permitirem compreender o cenário no qual Adorno começava a delinear sua teoria da “nova música”. Àquela época, como se sabe, Adorno se posicionava quanto aos sentidos e desdobramentos da música moderna – em especial o caráter disruptivo da técnica dodecafônica na obra de Arnold Schönberg, que muito influenciou seus escritos estéticos. Seu posicionamento se construía no sentido de defender a “autêntica modernidade musical” contra aquilo que o filósofo considerava serem tendências regressivas tanto no interior das práticas artísticas da época quanto em certa resistência social às vanguardas. Nesse sentido, o texto “Refutações” pretende justamente oferecer réplicas aos juízos reacionários que se propagavam naquele contexto contra a música nova. Para tal, foi redigido de forma bastante peculiar: trata-se de uma série de verbetes que refutam expressões então utilizadas para desqualificar os novos movimentos musicais. É assim que o conceito de *experimento* surge no texto como um verbete, como um termo digno de análise crítica e de desmitificação. Ali, Adorno pretende questionar uma visão muito comum em sua época: a de que a música e a arte modernistas, por serem simples *experimentos* dos artistas, não teriam nenhum comprometimento com um desenvolvimento histórico das formas tradicionais – seriam, nesse sentido, resultado de um mero *capricho* subjetivo e, portanto, vazias de sentido.

No início do verbete, Adorno critica principalmente a ideia de que a obra de arte deve surgir “organicamente” de uma tradição consolidada. Essa concepção mais tradicionalista, que Adorno identificará posteriormente na obra de Hans Georg Fellmann³, supõe que a “verdadeira” arte deve ser constituída naturalmente a partir de uma dada tradição, conectando-se com ela de modo orgânico e sem fissuras. Contra tal perspectiva, Adorno defende a dimensão experimental da nova música, afirmando que “a compulsão da verdadeira obra de arte difere da natural-orgânica na medida em que, *no experimento*, a consciência do produtor rompe com tudo o que é dado de seguro e de fechado à sua volta” (GS 18, p. 26, grifos nossos). Aqui o filósofo reivindica um

2 Ensaio reunido nos “Aforismos Musicais” (*Musikalische Aphorismen*), presentes nos Escritos Musicais V (*Musikalische Schriften V*) de sua obra completa (GS).

3 No ensaio “Excursos a um excurso” (*Exkurse zu einem Exkurs*), Adorno responde ao texto “Excurso sobre o tema ‘Música Moderna’” (*Exkurs über das Thema Moderne Musik*), do crítico de arte Hans Georg Fellmann. Em tal resposta, Adorno critica justamente a posição conservadora de Fellmann quanto aos desenvolvimentos da música moderna, na medida em que esse autor reprovava os desenvolvimentos da música nova como parte de uma perda de organicidade das práticas artísticas.

sentido bastante específico de experimento nas artes: não se trata de uma mera arbitrariedade adotada pelo artista, mas de uma *consciência* crítica no momento construtivo da obra, uma consciência que busca romper com tudo aquilo que é dado de fechado e seguro pela tradição e pelas estruturas sociais consolidadas – a saber, que busca se contrapor criticamente ao legado das formas estabelecidas.

Esse sentido de experimento como forma de consciência crítica será essencial para que Adorno indique o caráter consistente da nova música – isto é, o fato de que ela não é um jogo fortuito de técnicas partindo da vontade arbitrária do artista, mas o desenvolvimento reflexivo dos problemas que se acumularam historicamente no material. No caso de Schönberg, tratar-se-ia das tensões da própria tradição musical austro-germânica, de modo que a quebra com o sistema tonal seria consequência da tomada de consciência do artista quanto aos problemas acumulados no material musical tradicional, considerando a necessidade de romper com as estruturas idiomáticas do passado.

Esse ponto fundamental da tomada de consciência perante o material assume centralidade ao longo dos escritos musicais de Adorno, a ponto de representar a conhecida distinção entre o progresso de Schönberg e a restauração de Stravinsky, que constitui o centro argumentativo da *Filosofia da Nova Música*. Nessa obra, a principal crítica que Adorno direciona a Stravinsky concerne à falta de uma mediação subjetiva em suas obras, haja vista que o compositor, em sua fase neoclássica, negaria o polo expressivo da música. Conforme a orientação geral do Neoclassicismo, de sua busca por um retorno à objetividade e uma sobriedade nas artes, Stravinsky chega a defender que “a música é, por sua própria natureza, essencialmente *incapaz de expressar* qualquer coisa, seja um sentimento, uma atitude mental, um estado psicológico, um fenômeno da natureza, etc.” (Stravinsky *apud* Albright, 2004, p. 282, grifos nossos). Ao recusar a expressividade na música, Stravinsky ao mesmo tempo buscava evitar a tradição romântica precedente e seus aspectos sentimentalistas – daí a necessidade de buscar nas formas clássicas a objetividade e a clareza das formas que foram perdidas com o romantismo, constituindo uma música que pudesse ser “simples, objetiva, pura e concisa” (Messing, 1988, p. 108).

Segundo Adorno, essa recusa à expressividade seria ao mesmo tempo uma recusa a desenvolver os problemas estéticos e sociais acumulados no material musical, em específico a questão do declínio do sujeito e de seu elemento expressivo. Assim, tal recurso à objetividade na obra de Stravinsky remeteria a uma aceitação do enfraquecimento da subjetividade, marcando sua diferença em relação a Schönberg: “o declínio do sujeito – ao qual a escola de Schönberg veementemente se opõe – é diretamente interpretado pela música de Stravinsky como a forma superior pela qual o sujeito deve ser superado” (GS 12, p. 195).

Aqui Adorno entende que, enquanto Schönberg manteria a mediação subjetiva por intermédio de sua função expressiva, as obras de Stravinsky corroborariam os sintomas de seu declínio ao ratificar a objetividade. Baseando-se nessa linha argumentativa, Adorno considerará que a modernidade musical em Stravinsky não seria suficientemente progressista, pois não cumpriria com aquela consciência crítica dos problemas acumulados no material musical – assumindo, assim, elementos supostamente “restauradores”. Mas tal contraposição entre Schönberg e Stravinsky, que foi tema de muitas críticas e polêmicas em torno da obra de Adorno, não pode ser considerada a palavra final do autor sobre as tarefas da modernidade musical, tampouco do sentido do experimento na arte moderna. Como veremos adiante, a transformação das práticas artísticas no pós-guerra exigirá de Adorno uma reconfiguração de seu conceito de experimento.

ii) Desdobramentos da arte experimental e a processualidade nas artes

Embora a obra de Schönberg seja central para os escritos estéticos de Adorno, não se pode dizer, contudo, que ela permaneceu como modelo único de arte avançada ao longo de sua obra. A partir da década de 1950, Adorno começa a perceber alterações importantes nas tendências artísticas relacionadas à nova música e registra, em muitos de seus textos e conferências tardias, as consequências dessas transformações – como em “O Envelhecimento da Nova Música”, “A Herança e a Nova Música” e, de forma mais resoluto, em “*Vers une musique informelle*”. Se pudéssemos resumir os diagnósticos presentes nesses textos, diríamos que neles Adorno observa a situação mais geral de uma *perda de tradição* (Patriota, 2021), isto é, a desvinculação cada vez maior das práticas artísticas do pós-guerra em relação à necessidade de realizar uma crítica à tradição. Considerando esse quadro geral, podemos dizer que os movimentos de vanguarda que Adorno passa a analisar na década de 1950 não mais se adequavam de forma inequívoca àquele sentido de experimento como crítica e negação determinada de uma tradição, mas se orientavam por princípios de exploração das propriedades do fenômeno sonoro. É o caso das duas principais tendências musicais para as quais o filósofo se volta naquele contexto: de um lado, o “serialismo integral”, que buscava expandir o princípio da série dodecafônica para todos os demais parâmetros do som; de outro, os procedimentos de acaso – principalmente aqueles propostos pela música experimental de John Cage.

Importa observar que tais tendências representavam dois vieses para o sentido do “experimento” na música moderna: por um lado, uma ideia de experimentação como controle e teste sobre o material a fim de explorar ao

máximo as potencialidades de arranjo sonoro – no caso do serialismo integral; por outro, uma música experimental fundada na aleatoriedade e na produção do imprevisto – como nos métodos de acaso estabelecidos por John Cage. Tratar-se-ia, como bem nota Heile (2006), de uma subdivisão daquelas que seriam duas concepções distintas de experimentalismo: uma vinculada à vanguarda europeia e outra às tendências americanas. Adorno observa o desenvolvimento dessas duas vertentes e conclui que, embora pareçam divergir, ambas mantêm semelhanças por dispensarem a construção de um sentido musical, dispensando assim aquele que seria o polo da mediação subjetiva. Tal como afirma em “Música e Técnica” (“Musik und Technik”):

A necessidade de uma atitude abstrato-matemática, imposta desde fora do fenômeno musical, sem mediação subjetiva, tem afinidade com o acaso absoluto. Não é impossível que seja precisamente isto que proclamam os recentes experimentos “aleatórios”. [...] Ao negar o sentido musical, nega-se sua própria *raison d’être* (GS 16, p. 238).

Se no serialismo integral o experimento se converte no domínio pleno sobre o material artístico, considerando a manipulação combinatória dos parâmetros do som por intermédio do princípio das séries – em uma experimentação quase matematizada –, na música indeterminada de John Cage o material estaria legado aos procedimentos do acaso, à utilização de operações randômicas no processo composicional. De acordo com Adorno, em ambas as formas de experimentação artística haveria a negação de um sentido musical, posto que as duas lidariam com o material musical como uma mera coisa (*Ding*) apartada das injunções da consciência do sujeito e de suas associações históricas: assim como o serialismo integral conceberia o material musical como um elemento puro a ser manipulado, os procedimentos do acaso também supõem haver um material puro, que poderia ser legado a leis próprias, alheias à consciência do sujeito. Assim, apesar de Cage buscar se afastar das determinações impostas pelo serialismo e da influência das vanguardas europeias, para Adorno ele recairia no mesmo problema que afetava as práticas seriais: tratar o som como objeto depurado de suas relações dialéticas com o sujeito – o que, no fim das contas, faz com que “a determinação absoluta e o acaso absoluto coincidam” (GS 17, p. 271).

Embora Adorno considere que a obra de Cage não se reduz a esse elemento⁴, podemos entender que o autor parte dessa problemática para indicar uma nova

4 Principalmente em “*Vers une musique informelle*” – mas também em outros ensaios –, Adorno afirma que o Concerto para Piano de Cage exerceu um forte efeito sobre ele, posto que esta obra colocaria em causa a própria ideia de um “sentido” musical (GS 16, p. 494 ss.).

situação da obra experimental, a saber, o momento em que sua conexão com o desenvolvimento histórico da técnica se torna mais complexa e de difícil compreensão. É assim que em “A Herança e a Nova Música” (1954) Adorno comenta sobre o caráter equívoco da noção de experimento diante de novas práticas que não mais se situam em uma crítica da tradição ou de uma clara mediação do sujeito:

Parece indubitável que a obra experimental deve o seu poder e legitimidade essencialmente ao que retira de forças ocultas da tradição. [No entanto] *na fase mais recente, em que emerge uma geração que já deixou de se medir contra uma tradição*, é por vezes questionável até que ponto os compositores têm de facto à sua disposição os meios historicamente transmitidos, se é que também os rejeitam – e até que ponto a ostensiva recordação de materiais musicais primordiais é apenas uma evasão por detrás da qual se escondem fraqueza e falta de experiência substancial (GS 18, p. 685, grifos nossos).

Uma vez que o acaso absoluto e o controle absoluto padeceriam da mesma ausência de mediação subjetiva e, portanto, da dificuldade em localizar o que seria exatamente a consciência crítica em relação à tradição, como seria possível repensar o sentido de “experimento” artístico diante das novas experiências da vanguarda? Aquelas coordenadas teóricas que Adorno havia lançado no ensaio “Refutações” já não poderiam mais balizar os novos sentidos de experimento musical, considerando principalmente as necessidades artísticas que se instauraram no pós-guerra. É precisamente em relação a tal *equivocidade* do sentido de obra experimental a partir da década de 1950, como antecipamos, que Adorno irá redirecionar seu pensamento estético.

Se “A herança e a Nova Música” é um texto que põe o problema do sentido questionável de experimento na vanguarda pós-guerra e certa resistência de Adorno em torno das novas práticas experimentais, pode-se dizer que textos mais tardios indicarão saídas e caminhos possíveis para redirecionar o conceito de experimento. O problema principal passa a ser a de como pensar em uma arte “nova”, experimental, diante do aparente esgotamento de uma relação concreta com a tradição, que resguardava a mediação do sujeito em relação aos problemas postos pelo material. Se antes era “experimental” a obra que testava os limites de uma tendência histórica dos materiais artísticos por meio da consciência crítica do sujeito expressivo, agora essa relação havia sido complexificada, o que conduz a estética de Adorno a um amplo questionamento dos caminhos possíveis para a música moderna.

Aventamos que é esse estado de coisas que leva Adorno à proposta de uma “música informal” em “*Vers une musique informelle*”, texto que se volta à questão do conceito de experimento – e que por si só guarda relações com o

ensaio “*Vers une musique expérimentale*”, de Pierre Schaeffer (Goehr, 2015). Em seu ensaio, Adorno afirma que, diante das novas questões apresentadas pela nova música do pós-guerra, já não seria mais possível pensar a música experimental apenas como a que questiona formas específicas dadas pela tradição: “no futuro, a música experimental não deve ser apenas aquela que não se governa por moedas cunhadas” (GS 16, p. 523). Pelo contrário, o que Adorno nos indica é que a música experimental passa a ser aquela que “não se deixa prever em seu processo de produção” (GS 16, p. 523), ou seja, deve ser aquela cujos resultados são imprevisíveis. Nesse ponto, o filósofo estabelece uma relação importante com a conhecida definição de Cage (1968, p. 13) de que o experimento seria “um ato cujo resultado é desconhecido”. No entanto, embora a formulação da ideia de experimento em Adorno se aproxime da concepção cagiana, sua defesa passará a ser a de uma música informal, um tipo de experiência musical capaz de executar a liberdade expressiva sem supor uma forma preestabelecida – seja ela a fórmula do serialismo, a fórmula e as “leis” do acaso, seja qualquer modelo fixo de tradição. Com isso, a obra experimental seria capaz de abrir-se à dimensão da contingência própria a uma forma de *caráter processual da arte* sem deixar de incluir em si a espontaneidade subjetiva, como veremos mais adiante.

Quanto ao conceito do “informal”, embora este não seja definido claramente e apareça como uma indicação aberta à prática compositiva, é possível rastrear suas origens para além do âmbito da música, pois, desde o fim da década de 1950, Adorno começava a observar na obra literária de Samuel Beckett um importante elemento que direcionará sua estética tardia: a dimensão do suposto “absurdo” na literatura. Interessado principalmente pelos elementos “sem sentido” da obra beckettiana, Adorno voltou-se cada vez mais ao modo como a contingência e o imprevisto surgiam em suas produções, de modo a romper com as formas tradicionais do romance e do teatro. Esse rompimento interno da forma em direção ao “sem sentido”, à pura contingência, levou Adorno a uma questão que seria fundamental a toda a sua obra tardia: de que modo uma forma construtiva pode conter em si elementos imprevistos, ou como poderia a forma acolher o *informe*? No caso do ensaio “Tentando Entender Fim de Partida”, isso é tratado por Adorno a partir de uma aproximação aos aspectos da obra beckettiana que resistem à interpretação, isto é, àqueles elementos que tendem ao que chamará de uma “construção do sem sentido” (*Konstruktion des Sinnlosen*) (GS 11, p. 283). Trata-se de compreender como elementos alheios ao sentido podem emergir espontaneamente da construção formal de uma obra.

Tal relação entre Beckett e a música informal não é arbitrária: na epígrafe de “*Vers une musique informelle*”, há uma citação do romance beckettiano *O*

Inominável – sobre o qual Adorno planejava construir um ensaio⁵. O trecho citado por Adorno nos esclarece justamente a busca pelo imprevisto: “dizer isto, sem saber o que é” (“dire cela, sans savoir quoi”). Ao recusar determinar o que será dito, ou o sentido da enunciação, a obra de Beckett representa justamente certa recusa ao controle total sobre o material, manifestando sua abertura ao processo sempre imprevisível da construção artística. A “música informal” proposta por Adorno segue, assim, a necessidade de se acercar desse elemento imprevisto no processo de produção – e é justamente essa necessidade que constrói uma conexão entre seus textos mais tardios sobre literatura e música.

Considerando tais interesses de Adorno pelos elementos de imprevisto e da contingência própria à arte experimental, torna-se também mais fácil compreender por que razão o autor irá se voltar, em seus escritos tardios, à produção de artistas como Hans G. Helms e Mauricio Kagel. Pouco se fala da influência desses dois nomes para a obra tardia de Adorno, mas suas correspondências e escritos demonstram justamente um interesse contínuo pelos experimentos literários e musicais que desafiavam os limites entre os gêneros artísticos. No caso da obra de Hans G. Helms, Adorno interessou-se principalmente pelo modo como seus experimentos linguísticos seriam capazes de aproximar o texto literário à música. Nesse sentido, o filósofo dedica todo um ensaio, intitulado “Pressuposições” (“*Voraussetzungen*”), à interpretação da produção de Helms, em especial sua obra experimental *Fa:m’ Ahniesgwow*. Trata-se basicamente de um estudo acerca do modo como o “experimento de Helms” (GS 11, p. 440) aproxima-se de um importante elemento de contingência e imprevisibilidade.

Mais especificamente, na obra *Fa:m’ Ahniesgwow*, Helms criava palavras a partir da combinação de estruturas morfológicas de diversas línguas, de modo a compor uma obra que testasse as margens entre literatura e música. Em vez de pretender *significar* algo ou comunicar uma mensagem, a obra experimental de Helms se abre à musicalidade e à sonoridade das palavras, construindo novos arranjos fonéticos a partir da composição do texto a ser lido e performado. Como bem salienta Schöning, Helms faz com que o ato individual da leitura passe a ser substituído pela *escuta*, na medida em que a literatura extrapola seu elemento gráfico e invade o terreno acústico (Schöning, 1991, p. 319). É precisamente nessa recusa a conferir um significado fechado para a escrita que Adorno vê o impulso experimental de Helms como sinal de uma nova

5 Desse ensaio restaram as anotações que estão hoje recolhidas nos *Frankfurter Adorno Blätter* (Adorno, 1995).

configuração da prática artística, um momento em que “o absurdo deve emergir e se expressar” (GS 11, p. 434).

Assim, Adorno parece encontrar em *Fa:m' Ahniesgwow* precisamente uma relação dialética entre sujeito e objeto – aquilo que faltaria, conforme as indicações de Adorno, tanto nos experimentos de Cage quanto no serialismo integral. Isso porque, quando Helms cria palavras a partir das associações sonoras e as combina de forma a despertar a musicalidade do texto, ele estaria a um só tempo intervindo diretamente na construção da obra e desobrigando-se da tarefa de veicular um sentido único, recusando assim o lugar de um sujeito que controla plenamente o material. Sua forma de lidar com o material é simultaneamente interventiva e imprevisível, pois, conquanto ele atue na composição do texto de modo a dispor a sequência combinatória dos fonemas e morfemas, o sentido será gerado espontânea e imprevisivelmente pelo receptor mediante associações linguísticas construídas no momento da experiência da obra, a saber, em seu processo de *escuta*. O resultado será sempre algo de imprevisto ou de não totalmente controlado, a depender daquilo que será desencadeado no momento processual da experiência da obra. Adorno se volta, assim, à importância do instante de recepção, compreendendo-o como

um tipo de “acompanhamento” [*Nachfahren*]; como a co-execução [*Mitvollzug*] de tensões sedimentadas numa obra de arte, dos *processos* que se objetivaram nela. Não se compreende uma obra de arte traduzindo-a em conceitos, [...] mas apenas pelo seu movimento imanente; pode-se quase dizer que ela é novamente composta pelo ouvido conforme sua própria lógica, pintada pelo olho, falada simultaneamente [*mitsgesprochen*] pelo sensorio linguístico (GS 11, p. 433, grifo nosso).

Indica-se aqui que “compreender” uma obra de arte experimental não significa esgotar seus sentidos possíveis, tampouco desvendar a mensagem ou o conceito que o artista deseja comunicar pela construção formal. Pelo contrário, trata-se de aproximar-se dos elementos que constituem a “incompreensibilidade” da obra e acompanhar o modo como as contingências e tensões são nela produzidas. É nesse movimento de aproximação, como observa Adorno, que a obra é coproduzida pelo receptor, sendo “pintada pelo olho” que a vê e “composta pelo ouvido” que a escuta. Nesse sentido, a recepção configura um momento ativo da experiência estética e refaz os caminhos da arte experimental.

Adorno encontra, portanto, uma via bastante distinta para a ideia de experimento artístico: não se trata de abandonar o princípio subjetivo de construção da forma – deixando-a funcionar segundo as leis heterônomas do acaso, como parecia supor Cage – nem de estabelecer um campo de controle sobre o material artístico, em um sentido quase cientificista de experimento – como indicaria o viés do serialismo integral. Tratar-se-ia, pelo contrário, de

evocar um tipo de relação dialética entre sujeito e objeto ou, como bem indica Goehr (2015, p. 33), de questionar o modo pelo qual “a intenção da expressão artística se expressa através do acaso [...]”. A manutenção da intenção, i.e., da intervenção do sujeito da composição, garantiria aquela parcela de liberdade expressiva que Adorno temia ser perdida. Por outro lado, como vimos, essa intenção não é um polo regulador, pois o objeto artístico também é construído no momento de recepção, no instante em que seu processo construtivo se desdobra pela via da experiência do receptor, a saber, do modo sempre imprevisível como o objeto pode ser refeito no processo de sua experiência.

Ao focar na obra de Helms, o texto “Pressuposições” converte-se, assim, num estudo sobre como “elaborar” o acaso nas novas práticas experimentais, reinterpretando os polos do sujeito e do objeto por meio de uma compreensão dos processos generativos de uma obra de arte. Diferentemente do que observa Martin Jay, tal ensaio não se limita a um lamento da crise da experiência⁶ ou a uma visão melancólica sobre o lugar da arte na sociedade administrada, mas indica justamente as possibilidades abertas para uma nova forma de experiência estética, agora plenamente aberta à possibilidade do aleatório, da contingência e do inesperado. Isso conduzirá, consoante nossa hipótese, à centralidade da ideia do “caráter processual da obra de arte” (*Prozeßcharakter der Kunstwerke*) que aparecerá na *Teoria Estética*. Em vez de compreender a arte experimental apenas do ponto de vista da produção, como aquela que segue necessariamente uma ordem histórica de desenvolvimento do material mais avançado, em sua obra tardia Adorno passa a considerar um elemento imprevisível que ocorreria no próprio processo de experiência da obra, conectando-se assim àquele instante de recepção:

O fato de a experiência das obras de arte só ser adequada enquanto experiência viva diz mais do que qualquer coisa sobre a relação entre o observador e o observado, sobre a catexia psicológica enquanto condição da percepção estética. A experiência estética é viva a partir do objeto, no momento em que as próprias obras de arte se tornam vivas sob o olhar. [...] Através da contemplação, o caráter processual imanente do objeto é libertado. Ao falar, ele torna-se algo que se move em si mesmo (GS 7, p. 262).

6 Jay (2005, p. 346) sustenta que, “no seu ensaio ‘Pressuposições’ de 1960, Adorno afirmaria que na escrita modernista de James Joyce e Proust se pode ver ‘o morrer da experiência, algo que em última análise remonta ao processo tecnificado atemporal da produção de bens materiais’”. Embora Jay mobilize essa citação do texto de Adorno, o foco de “Pressuposições” não são propriamente os textos de Joyce ou Proust, e sim os experimentos de Helms. Nesse sentido, deve-se levar em consideração que Adorno faz uma comparação importante entre Joyce e Helms: enquanto a obra de Joyce indicaria uma forma ainda controladora e autorreflexiva ao lidar com o acaso, de modo a “tolerar apenas aquele acaso cuja necessidade é evidente” (GS 11, p. 439), a obra de Helms abre-se plenamente às contingências do processo produtivo, daí a sua relevância para compreender os desenvolvimentos da arte então mais recente.

O instante da recepção torna-se, então, o momento ativador dos processos cristalizados ou coagulados na obra de arte. Diferentemente de Bürger (1990, p. 52), não compreendemos que Adorno defende o momento de recepção como uma “penetração contemplativa” puramente passiva ou uma dissolução no objeto, mas sim como uma *produção* e ativação, que ele chamará de “co-execução” da própria obra. Destarte, diz Adorno em seus cursos de estética que se trata de um tipo específico de copercepção, uma vez que o receptor “participa de uma obra de arte na medida em que, ao se aperceber dela, novamente a produz” (Adorno, 1973, p. 3). É precisamente essa relação complexa entre sujeito e objeto que será observada pela via da arte experimental, segundo nossa compreensão.

Para além da obra de Helms, pode-se dizer que um dos experimentos mais importantes para Adorno nos anos 1960 foi a composição “Antithese”, de Mauricio Kagel, compositor argentino que participou dos cursos de Darmstadt e que cunhou a noção de “teatro instrumental”⁷. Logo depois de entrar em contato com a obra de Kagel, em 1966, Adorno envia-lhe uma carta manifestando sua profunda admiração e indicando a similaridade daquilo que o músico produzia com suas intenções estéticas⁸. Importa notar que tal composição de Kagel caracteriza-se por uma mistura de gêneros e de meios: envolve a performance de um ator que manipula uma diversidade de aparelhos de rádio e TV, compondo por intermédio da emissão sonora de tais aparelhos, que por sua vez se conjugam às reações fictícias de uma plateia (aplausos, tosses, conversas). Sua obra pretendia, assim, pôr em relação elementos experimentais da música eletrônica (*elektronische Musik*) e da música concreta (*musique concrète*).

Similarmente à obra de Helms, a composição de Kagel também nos mostra uma complexificação das relações processuais entre sujeito e objeto na geração do “acaso”, uma vez que a obra é composta tanto pelas escolhas do performer e seu modo de manipular os meios eletrônicos à sua disposição como também pela relação entre os sons de uma plateia fictícia, em contraposição à plateia real. Como bem nota Mikawa,

7 Em sua obra, Kagel buscava aproximar a música das artes visuais mediante uma reelaboração da ideia de performance teatral: tratava-se de pensar a performance não como uma mera encenação de um texto, mas como um processo em que são retomados o caráter gestual e “físico da produção musical, a presença corporal dos performers, o espaço tridimensional do cenário [e] o espetáculo dos eventos cênicos” (Heile, 2006, p. 37).

8 “Antithese für elektronische und öffentliche Klänge” foi transmitida nos Cursos de Verão para Nova Música em Darmstadt, em 1966, e foi precisamente nessa ocasião que Adorno travou contato mais próximo com a obra de Kagel. No mesmo ano, o autor envia uma carta ao músico expressando sua admiração. A carta, de 8 de setembro de 1966, encontra-se no Arquivo Adorno, referenciada pela sigla TWAA Br 0711/7.

Em uma performance de *Antithese*, três tipos diferentes de ouvintes estão simultaneamente presentes: primeiramente, o público na música eletroacústica; depois, um ouvinte no palco que reage à música; por fim, o público real, no auditório. Enquanto o som do “público composto”, que é ouvido pela gravação, é praticamente imutável, o modo de performar o componente da atuação nunca é o mesmo em nenhuma performance desta peça. (Mikawa, 2015, p. 84).

Posto que envolve uma relação intrincada de recepção e composição, os resultados gerados pela performance da peça nunca são os mesmos – são, portanto, algo de imprevisível. Esse seria o “caráter processual” da obra de Kagel e o “processo social da performance” (Heile, 2006, p. 73) gerado em suas obras. Ora, é justamente esse elemento processual da obra como experiência dinâmica aquilo que Adorno descreverá em sua *Teoria Estética*, como vimos anteriormente.

Diríamos então que Adorno se interessa sobretudo pelo modo como Kagel realiza um tipo de composição intermedial, pautada numa complexa relação entre performer e público, na medida em que tanto envolve os sons eletrônicos produzidos por aparelhos de rádio e TV como também força os limites entre música, teatro e recepção. Adorno verá na obra de Kagel o exemplo mais claro de um tipo de arte que recusa permanecer nas fronteiras atribuídas a seu gênero específico e que se abre ao processo de uma construção dinâmica da experiência estética – o que ele chamará de uma *Verfransung* das artes⁹. É nesse sentido que as menções à obra de Kagel vão aparecer na obra do filósofo como um modelo para a aproximação entre arte e meios de comunicação de massa, em textos como “Transparências do Filme” (*Filmtransparente*) e “Ópera e LPs” (*Oper und Langspielplatte*).

É possível dizer, assim, que a obra mais tardia de Adorno se acerca de um conceito de experimento que é “equivoco” justamente por condensar os desafios das práticas experimentais surgidas a partir da década de 1950. Trata-se de refazer os sentidos atribuídos à arte moderna, compreendendo sobretudo como ela passa a incorporar não só elementos de acaso e contingência, mas também o elemento processual da experiência estética.

9 *Verfransung*, traduzida como “imbricação” (Duarte, 2009) ou “enodamento” (Durão, 2003), diz respeito, grosso modo, ao processo maior de hibridização das artes, ou aproximação dos diferentes gêneros artísticos em relação ao intercâmbio de seus materiais e técnicas.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, analisamos as transformações por que passou o conceito de experimento artístico no decorrer dos escritos estéticos de Theodor Adorno. Ao fazê-lo, buscamos principalmente evidenciar o modo como sua obra acompanhou mudanças importantes nas vanguardas, buscando responder teoricamente aos desafios e possibilidades abertas pelos desenvolvimentos das práticas experimentais. Como discutido, embora em um primeiro momento Adorno se imbuísse da tarefa de defender a música moderna – e mais especificamente a música nova schönberguiana – de seus detratores, em sua obra tardia encontramos um novo panorama de discussões sobre os desdobramentos das vanguardas, o que redirecionou sua concepção de arte experimental.

Adorno não só contribuiu ativamente para os debates da época, ao analisar os rumos dos experimentos de vanguarda, como também buscou delinear uma “terceira” via teórica para as dificuldades que encontrava na base dos movimentos da época, propondo uma visão processual da experiência estética como fundamento para perspectivar os novos caminhos para a arte experimental. Embora com seus próprios percalços e tribulações, a conexão de Adorno com os movimentos artísticos das décadas de 1950 e 1960 é frutífera não só para compreender o desenvolvimento de sua teoria – tal como desenvolvemos neste artigo –, mas também para perspectivar o impacto desta nos desdobramentos das práticas artísticas da época.

Disponibilidade de dados:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Ausência de conflito de interesses:

A autora declara que não há conflito de interesses.

Editores responsáveis:

Mauro Luiz Engelmann

Referências

ADORNO, T. W. “Frankfurter Adorno Blätter III”. Organizado e editado por Theodor Adorno Archiv. München: edition text+kritik, 1995.

- ADORNO, T.W. “Gesammelte Schriften in 20 Bänden”. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Digitale Bibliothek (CD-ROM), 1972-86. (Citada como GS, seguida do volume)
- ADORNO, T.W. “Vorlesungen zur Ästhetik (1967-1968)”. Verlag H. Meyer Nachfolger, 1973.
- ALBRIGHT, D. “Modernism and *music*: an anthology of sources”. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- BÜRGER, P. “Adorno’s anti-avant-gardism”. *Telos*, n. 86, p. 49–60, 1990.
- CAGE, J. “Silence: lecture and writings”. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.
- DUARTE, R. “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, out. 2009, pp. 31-40.
- DURÃO, F. “As artes em nó”. *ALEA*, v. 5 n. 1, jan/jun 2003, pp. 47-60
- GOEHR, L. “Explosive experiments and the fragility of the experimental”. In: ASSIS, P. (ed.). *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press, 2015.
- HEILE, B. “The *music* of Mauricio Kagel”. London: Routledge, 2006.
- HELMS, H. G. “Voraussetzungen eines neuen Musiktheaters”. In: DIBELIUS, U. (org). *Musik auf der Flucht vor sich selbst*. München: Carl Hanser Verlag, 1969.
- JAY, M. “Songs of *experience*: modern american and european variations on a universal theme”. London: University of California Press, 2005.
- MESSING, S. “Neoclassicism in *music*: from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic”. London: UMI Research Press, 1988.
- MIKAWA, M. “Formal design and material in Mauricio Kagel’s Antithese für elektronische und öffentliche Klänge”. *Tempo*. Vol. 68, No. 270, 2014, pp. 57-67
- _____. “The theatricalisation of Mauricio Kagel’s “Antithese” (1962) and its development in collaboration with Alfred Feussner”. *The Musical Times*, Vol. 156, 2015, pp. 81-90.
- NYMAN, M. “Experimental *music*: Cage and beyond”. Cambridge University Press, 1999.
- PATRIOTA, R. *Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico*. Tese – Universidade de Campinas (Unicamp). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, SP, 2021.
- SCHÖNING, K. “The contours of acoustic art”. *Theatre Journal*, Vol. 43, No. 3, Radio Drama, 1991, pp. 307-324.