

## Coordenadas político-estéticas da música informal de Adorno repensadas a partir da improvisação radical: primeiras direções

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Lucca Perrone Totti  
Universidade de São Paulo  
lucca.totti@usp.br

**Resumo.** Buscamos esboçar uma aproximação entre a *musique informelle* proposta por Theodor W. Adorno (2018) e aquilo que aqui denominamos *improvisação radical* conforme concretizada maiormente no free jazz e na improvisação livre não-idiomática. Faremos isso focalizando a questão da *liberdade* ou da libertação musical, tratada a partir de Adorno como forma de mediação entre o ato construtivo subjetivo e o caráter de objetividade dos materiais e sistemas formais musicais. Propomos então uma caracterização inicial do modo como esta mediação se faz presente na música informal e na improvisação radical, delineando suas aproximações e divergências. Por fim, sugerimos que estas divergências advêm de uma distinção entre as *bases político-estéticas* de ambas as músicas, abordando a improvisação radical a partir de uma aproximação a autores da tradição política-estética negra como Gilroy (2012) e Moten (2023) para esboçar que a potencialidade política-estética radical singular da improvisação estaria vinculada àquilo que Lewis (1996) caracteriza como seu fundamento *afrológico*.

**Palavras-chave.** Improvisação, Theodor Adorno, Free jazz, Composição, Processos criativos.

**Political-aesthetical coordinates of Adorno's *musique informelle* rethought through radical improvisation: first directions**

**Abstract.** We aim to outline an approximation between *musique informelle* as proposed by Theodor W. Adorno (2018) and what we here call *radical improvisation* as realized especially in free jazz and non-idiomatic free improvisation. We do this by focusing on the issue of musical *freedom* or liberation, taken from Adorno as a form of mediation between the subjective constructive act and the objective character of musical materials and formal systems. We then propose an initial characterization of the way in which this mediation is presented in *musique informelle* and radical improvisation, outlining their similarities and divergences. Lastly, we suggest that these divergences arise from a distinction between the *political-aesthetic bases* of both musics, approaching radical improvisation through recourse to authors from the black political-aesthetic tradition such as Gilroy (2012) and Moten (2023) to outline the singular radical political-aesthetic potential of improvisation as linked to what Lewis (1996) characterizes as its *afrological* foundation.

**Keywords.** Improvisation, Theodor Adorno, Free jazz, Composition, Creative processes.



O presente trabalho tem como objetivo esboçar uma tentativa inicial e exploratória de articular dois objetos musicais que, superficialmente, poderiam parecer não portar relação alguma, ou mesmo uma de contrariedade ou de antagonismo. O primeiro é o projeto de uma *música informal*, conceito prospectivo proposto por Theodor W. Adorno em um quase manifesto programático. O segundo, a aqui chamada *improvisação radical*, tendência musical consolidada desde a década de 1960, primariamente em movimentos como o free jazz e a improvisação livre.

De forma independente, ambas centralizam um mesmo problema: aquilo que Adorno (2018, p. 379, grifo nosso) chamará de “*libertação musical*”. Mas, como decorrência de seus lugares, afinidades e princípios diversos e heterogêneos, aquilo que cada música associará à ideia de libertação musical, tanto em sua maneira de realização quanto em suas consequências estéticas e políticas, apontará para um conjunto de contradições entre esses dois projetos. Através dessas contradições, buscaremos explorar a forma como, a partir de bases estéticas distintas, a música informal adorniana e a improvisação radical convergem e divergem em suas questões, posições e direções de pensamento.

### ***A musique informelle***

Começemos pela música informal de Adorno<sup>1</sup>. Esta é uma de suas mais ilustres proposições no âmbito da estética musical, articulada no ensaio-manifesto *Vers une musique informelle*, publicado em 1961 a partir de uma palestra proferida em setembro daquele ano<sup>2</sup>. O contexto em que essa proposta é enunciada está inserido na trajetória mais ampla da música de concerto europeia do século XX até o pós-guerra. Para Adorno, esta seria marcada principalmente por uma gradual superação do sistema tonal sedimentado desde o classicismo, uma tendência que teria culminado no início do século XX em uma série de movimentos musicais modernistas e vanguardistas que visavam uma construtividade musical outra para além do tonalismo. Adorno tem em vista, em especial, dois momentos dessa trajetória que giram

---

<sup>1</sup> Além do ensaio original de Adorno (2018), nossa caracterização é aqui amparada pela abordagem de Paddison (1993) da estética musical de Adorno como um todo.

<sup>2</sup> Coincidentemente, setembro de 1961 é também o mês em que Ornette Coleman lança seu álbum *Free Jazz*, que veio a nomear o movimento.



maiormente em torno do compositor austríaco Arnold Schoenberg: o chamado atonalismo livre, impulso composicional expressionista que buscava desfazer-se da rigidez formal e sistemática do tonalismo, e o dodecafonismo, desenvolvido posteriormente como uma sistematização e formalização das operações do atonalismo livre.

É esta sistematização que dará origem ao *serialismo*, paradigma composicional que se tornará dominante nesta música e com o qual Adorno se debaterá criticamente desde seu livro *Filosofia da Nova Música*, de 1949 (ADORNO, 2011). Aquilo que Adorno identifica como as contradições e limitações desse paradigma, como expressas nesta obra, são ainda grande parte do território que contextualiza sua proposição subsequente de uma música informal. Adorno identificará na sistematização formalizada do serialismo dodecafônico, que propõe uma axiomatização total do ato composicional, um movimento em direção à crescente alienação do ato criativo, uma reificação da técnica musical que corre o risco de excluir por completo o momento subjetivo da obra, submetendo-o a um sistema exterior e totalizante de determinação formal.

No entanto, a posição de Adorno não é simplesmente a de uma oposição ao serialismo, à técnica composicional ou à crescente racionalização do fazer musical. Sua reflexão crítica não é um ataque a uma tendência única, mas mais propriamente o diagnóstico de um *impasse* no qual a música de concerto de vanguarda se via travada no pós-guerra. Impasse sobre o qual testemunhariam, para Adorno, não apenas a tendência serial, mas igualmente a música indeterminada do compositor estadunidense John Cage, em sua busca pela dissolução da estruturação musical subjetiva através de mecanismos de acaso; e ainda as tendências neoclássicas e neo-expressionistas, que se apoiavam na recuperação de esquemas e efeitos do tonalismo clássico, de um lado, e de outro, em um vocabulário gestual expressivo que para Adorno já se encontrava tipificado, a caricatura de uma expressividade orgânica que não mais podia se propor como um elemento verdadeiramente subjetivo na obra de arte.

Será a partir destas contradições que Adorno delineará a música informal como um direcionamento musical portador de uma potência de responder e superar este impasse. A questão central não seria a questão da liberdade musical puramente, ou de uma primazia do dado subjetivo no ato construtivo – uma vez que era esta primazia do subjetivo que engendrava parte das contradições mencionadas acima –, mas que esta deveria necessariamente se encontrar dialetizada com a questão da *coerência*. O ponto de impasse e também sua via de escape



estariam na forma de estruturar não uma exclusividade do subjetivo sobre o objetivo ou vice-versa, mas sim estariam precisamente na *mediação* entre liberdade subjetiva e rigor formal objetivo. É em relação à forma de estruturação desta mediação, portanto, que Adorno proporá a música informal como possível encaminhamento das contradições presentes neste contexto musical.

A música informal, diz Adorno (2018, p. 379), “é uma música que descarte aquelas formas impostas de maneira externa, abstrata, inflexível”, que se desfaz de sistemas sedimentados e se propõe como uma criação experimental, no sentido de surpreender o próprio compositor e “permanecer imprevisível no processo mesmo de produção” (ibid., p. 418). Dessa forma, a música informal teria como diretriz central a rejeição à recapitulação a esquemas e efeitos já solidificados, ao mesmo passo em que se afastaria de subsumir o ato subjetivo a um sistema composicional formalizado e totalizante. A dimensão objetiva da obra não estaria na naturalização de formas dadas, mas incarnada nos próprios materiais musicais, portadores de uma objetividade heterogênea à determinação subjetiva ainda que ao mesmo tempo decorrente do movimento histórico do sujeito.

Do mesmo modo, o momento de subjetividade na obra deveria também ser afastado de esquemas tipificados. A rejeição de formas sistematizadas não se dá para que o sujeito impere na figura do indivíduo racional e auto-centrado da ideologia burguesa. Na realidade, para Adorno, o momento subjetivo se daria exatamente no descentramento da individualidade do compositor a partir de seu contato com o elemento heterogêneo de seus materiais – i.e., na dialética entre ato composicional e a “objetividade que excede o trabalho da composição” (ibid., p. 418), uma dialética que reconfigura tanto o compositor quanto o material musical. É este movimento que gera a surpresa e a imprevisibilidade previamente mencionadas e posiciona estas como modo de ir além dos limites tanto *objetivos* – uma vez que a ação do compositor transforma o material e suas coordenadas – quanto *subjetivos* – uma vez que a heterogeneidade do material incide sobre o horizonte de previsão e controle do compositor. É nesse sentido que, como aponta Adorno, em um ato composicional cuja intenção é “incorporar a surpresa que o ouvido imaginativo experimenta diante do fenômeno sonoro, ainda mais necessária e produtiva será a atuação desse ouvido imaginativo” (ibid., p. 418). Ou seja, para que se sustente uma dialética centrada na mediação entre as dimensões musicais subjetiva e objetiva, a objetividade excedente deve sempre vir acompanhada de um impulso criador ativo por parte do sujeito.



É dessa forma, portanto, que Adorno estrutura a dialética entre subjetividade e objetividade que deverá guiar a música informal para além do impasse entre liberdade e coerência. À subjetividade é dado o direito de “estar presente no próprio interior da música, sendo a sua força de realização imanente” (ibid., p. 439). Já a objetividade deixa de ser tomada na forma de uma lei imperativa externa – diz Adorno: “É como se a ordem precisasse impor-se à liberdade, refreá-la, quando, na verdade, a liberdade precisa se organizar a partir de si mesma, sem obedecer a regras heterônomas que mutilariam qualquer elemento livremente formado” (ibid., p. 404-5). Assim, o que Adorno tem em vista como horizonte criativo para a música informal é a “submissão a uma lei imanente, transparente a si mesma, obtida pela liberdade”, e que “não se confunde com a capitulação à ordem imposta de fora” (ibid., p. 403-4). O rigor e a coerência compareceriam à obra na forma de um trabalho composicional apurado, que engendraria uma construção formal “completamente articulada” (ibid., p. 437); mas essa é movida não por formas externas naturalizadas ou sistemas totalizantes, e sim por um impulso criativo verdadeiramente subjetivo, estendendo-se à liberdade.

## **A improvisação radical**

É também notável a frequência com que discursos e polêmicas em torno da improvisação giram igualmente em torno de questões de coerência e acusações de irracionalidade (LEWIS, 1996). Da perspectiva do pensamento musical hegemônico, a improvisação estaria relegada a uma esfera de pura externalização corporal catártica, removida das dimensões de racionalidade e formalidade musical – uma visão que toma a improvisação, aponta Bailey (1993, p. 135, tradução nossa), como “uma espécie de caos: tudo pode e ninguém se importa”<sup>3</sup>. E, mesmo no discurso autorreflexivo imanente às práticas de improvisação, há ainda uma variedade de posições contraditórias acerca do posicionamento desta música em relação às questões mencionadas.

Parte dessa perspectiva hegemônica sobre a improvisação não deixa de se fazer presente na obra de Adorno, que é ele próprio um crítico frequente da improvisação ao longo de sua obra – mesmo em seu texto sobre a música informal, comparece uma reprovação da improvisação como uma operação que seria incapaz de gerar “formas complexas de

---

<sup>3</sup> “a species of chaos: anything goes and nobody cares” (BAILEY, 1993, p. 135).



articulação” (ADORNO, 2018, p. 408), estando assim removida da processualidade temporal que seria essencial à música e exclusiva ao suporte fixo da notação escrita. Que essa afirmação, em sua superficialidade, contenha algo de verdade – ou seja, que a improvisação e a escrita de fato se portem a vias *distintas* de consistência, que de fato articulem sua coerência através de princípios formais e estéticos *heterogêneos* –, é um dos ímpetus centrais deste trabalho, que busca se debruçar justamente sobre o ponto em que a articulação dessas duas músicas se torna mais rica em contradições e divergências.

Denominamos aqui *improvisação radical* um conjunto diverso mas interligado de práticas, desenvolvidas sobretudo desde as décadas de 1950 e 1960, que têm a improvisação como base musical e motor principal de uma superação de limites e estruturas estilisticamente sedimentados, fundando a prática musical plenamente sobre essa operação – uma *radicalização* da improvisação justamente na medida em que, nesta música, a improvisação se torna o processo central de construção de todas as dimensões materiais, formais e musicais em geral.

O *free jazz* é uma prática de origem primariamente estadunidense que nasce de um movimento imanente ao jazz de crítica de suas normas, esquematismos e integrações mercadológicas<sup>4</sup> (JONES, 2023). Desenvolvido a partir do final da década de 1950, constituiu-se como uma vanguarda interna a esse estilo, enraizando esse vanguardismo exatamente na improvisação como uma prática que, desde sempre constituinte essencial dessa música, poderia agora ser desviada em direção à uma potencialidade que contradizia e excedia qualquer limite ou estrutura balizados enquanto gênero.

A *improvisação livre*, de forma semelhante e praticamente concomitante ao free jazz, desenvolveu-se inicialmente na Europa a partir da década de 1960, baseada no que se denominou *improvisação não-idiomática* ou *não-idiomatismo* (BAILEY, 1993). Em linhas gerais, o princípio desse não-idiomatismo estaria no fato de que toda estrutura, forma ou conteúdo musicais era submetido a um processo imanente de desconstrução e reconstrução, que visava criar as determinações e elementos formais da obra de maneira totalmente interna e autoposta. Isso não implicava um recalçamento da historicidade do material musical, mas que este e todo aparato pré-concebido estavam submetidos a um procedimento de improvisação, variação ou excedência (MOTEN, 2023). Novamente, como no free jazz, é proeminente que a

---

<sup>4</sup> Críticas imanentes que, justamente, ecoam pontos das posições adornianas sobre o jazz em geral – o que é apontado por autores como Okiji (2018) como uma via potente de articulação entre ambos.



operação criativa sobre a qual se fundou essa excedência foi a improvisação, reiterando seu potencial singular e autônomo de se desgarrar de imposições idiomáticas transcendentais – é coincidente que Adorno (2018, p. 390) escolha exatamente o termo “idiomatismo” para se referir ao estado reificado no qual estruturas e formas musicais tornavam-se esquemáticas e criativamente falsas.

O impulso dessa música poderia ser exemplificado a partir da formulação que Evan Parker (2006), saxofonista da improvisação livre, propõe sobre a trajetória artística de John Coltrane, saxofonista que ao longo da vida rumou de um jazz mais tradicional em direção ao free jazz. Em situações que se desdobram dentro de horizontes estilísticos e idiomáticos, a improvisação é operada de maneira subordinada às estruturas que organizam as coordenadas desse estilo – há regras e padrões harmônicos ou melódicos, por exemplo, e a improvisação estaria limitada a simplesmente *selecionar* e *sequenciar* essas estruturas pré-formadas. Para Parker, o que se evidencia na trajetória de Coltrane – e que caracterizaria a própria constituição da improvisação radical em suas diversas formas – é que a improvisação passa a ser tomada como uma força *singular* e *autossuficiente*, cuja relação com uma estruturação idiomática prévia deixa de ser de subordinação e passa a ser de heterogeneidade, contradição, excesso e mesmo explosão. Dessa forma, é central que uma análise sobre questões de liberdade, rigor e consistência nessas práticas se apoie sobre esse ponto, sobre a *processualidade imanente contínua* que é o motor de seu potencial radical, mais do que sobre formas e materiais musicais particulares.

O que estaria em jogo no terreno internamente musical destas práticas, então, seria a capacidade da improvisação de fornecer uma operacionalidade potencializada por uma mediação complexa entre generatividade, liberdade e consistência. Assim, mais do que uma mera reiteração de esquematismos inconscientes, catarse irracional ou seleção entre conteúdos predeterminados, a improvisação se mostra um procedimento distinto e autossuficiente de superação de esquematismos idiomáticos sedimentados, movido por uma processualidade que porta uma racionalidade imanente singular. Portanto, e aqui apenas esboçamos o início de caminho de uma investigação, a improvisação radical pode ser pensada como uma prática concreta que responde de maneira singular – já que movida por seus problemas musicais imanentes – às questões musicais levantadas no texto de Adorno.



## **Bases político-estéticas como divergência entre a música informal e a improvisação radical**

Por fim, realizada esta aproximação entre os dois objetos, interessa-nos esboçar adicionalmente alguns apontamentos acerca da origem ou da natureza de sua divergência – i.e., uma tentativa inicial de identificar e traçar aquilo que constituiria mais profundamente a heterogeneidade entre ambos. Proporíamos aqui que esta heterogeneidade emergiria de uma divergência entre as *bases político-estéticas* que estruturam e direcionam estas duas práticas musicais.

Em linhas gerais, é possível delinear o caráter de uma *politicidade* projetada na teoria estética de Adorno da seguinte forma: a arte, como uma prática ao mesmo tempo imbricada e relativamente autônoma à estruturação social, carregaria um potencial político na forma de uma *latência de liberdade*, uma constituição estética que portaria promessas de uma nova ordem para além do horizonte de experiências atual (SAFATLE, 2019). Modos de produção e organização socialmente recalcados poderiam ser propostos no âmbito da arte e atuariam assim como um tensionamento das formas sociais hegemônicas, organizando uma reformulação e superação de práticas e categorias socialmente sedimentadas. Adorno propõe sobre a música informal, por exemplo, que “os momentos hoje deformados da racionalização seriam superados em uma racionalidade positiva”, de forma análoga a como “em uma sociedade racionalmente organizada desapareceria, junto com a falta, a necessidade de repressão por meio da organização” (ADORNO, 2018, p. 437). Esse funcionamento político pensado por Adorno é, em vários aspectos, uma posição exemplar do modernismo estético do século XX (BÜRGER, 2017).

Proporemos pensar aqui a politicidade da improvisação radical em articulação com referências do pensamento político-estético negro, uma conexão que sugeriríamos estar, ainda que não possamos substancializar e problematizar esta sugestão no escopo deste trabalho, naquilo que o improvisador e teórico George E. Lewis (1996) identifica como uma *base estética afrológica* – base a partir da qual as prioridades estéticas e políticas da improvisação radical, em especial as do free jazz, poderiam ser aproximadas a pensadores como Paul Gilroy (2012) e Fred Moten (2023). Oriunda das culturas vernaculares negras e comparecendo em diferentes graus nessas práticas improvisacionais, a estética afrológica conforme Lewis se trataria de base



política-estética mobilizada e direcionada para formas criativas que priorizam dimensões expressivas, corporificadas, interativas, historicizadas e em articulação direta com demandas sociais e políticas mais amplas.

Lewis opõe a improvisação afrológica a uma visão eurológica, tanto na improvisação quanto em uma metafísica musical em geral. Na improvisação, Lewis destaca nessa euro-lógica a eliminação da subjetividade, da expressividade e da historicidade, buscando uma música impessoal e desconectada de estruturas culturais de sentido. Sobre a música em geral, Lewis cita como exemplo o que seriam as características essenciais de uma obra para o teórico Carl Dahlhaus: que ela seja uma estrutura em si, completamente concebida e fixada em forma escrita. Vemos, assim, que a improvisação radical é fundada em bases que apontam tanto estética quanto politicamente para perspectivas outras que não a do modernismo europeu.

Mas não estaria nisto implicado uma rejeição ou simples oposição ao modernismo e à modernidade por parte dessa tradição estética. É central para os projetos de Moten e Gilroy a visão de que essas práticas constituem uma posição política e estética de *contramodernidade*, um alter-modernismo ou um “modernismo minoritário” (GILROY, 2012, p. 414) – uma complexa e simultânea adesão, rejeição e superação da modernidade e do modernismo, uma crítica *ao mesmo tempo interna e externa* a seus pressupostos basilares.

Nesse sentido, Gilroy aponta nas práticas culturais da diáspora negra a presença simultânea de dois paradigmas de politicidade, que coexistem em diferentes graus de contradição dentro dessas práticas. Um deles é indicado por Gilroy como diretamente análogo ao projeto adorniano, a denominada *política da realização*: a “noção de que uma sociedade futura será capaz de realizar a promessa social e política que a sociedade presente tem deixado irrealizada” (ibid., p. 95). Este seria, para Gilroy, um *contradiscurso* imanente à modernidade, focado criticamente no conteúdo normativo e discursivo enunciado na retórica da sociedade burguesa.

Mas, ao mesmo tempo, compareceria nessas práticas uma chamada *política da transfiguração*, uma política que “ênfatisa o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos” (ibid., p. 96). Esses desejos, de caráter utópico, não estariam localizados na dimensão discursiva da modernidade, devendo ser “invocados por outros meios mais deliberadamente opacos” (ibid., p. 96), transmitindo uma política-estética em uma “frequência mais baixa, onde é executada, dançada e encenada, além de cantada e



decantada (ibid., p. 96). Para Gilroy, sua politicidade transcenderia a modernidade, tratando-se não de um contradiscurso mas de uma “contracultura que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua”, capaz de revelar “as fissuras internas ocultas no conceito de modernidade” (ibid., p. 96). Enquanto a política da realização se contentaria em “jogar a racionalidade ocidental em seu próprio campo” (ibid., p. 97), focada no textual e no discursivo, a política da transfiguração estaria mais alinhada a uma busca do sublime, orientada ao “mimético, o dramático e o performativo” (ibid., p. 97).

É visível que questões mais associadas por Gilroy à política da transfiguração compareçam também no projeto de Adorno, e que este seja não o projeto de um modernismo eurológico acrítico mas sim ele mesmo uma crítica à modernização e à sociedade capitalista, ainda que advindas maiormente de tendências auto-críticas internas ao pensamento ocidental. Apesar disso, a distinção que Gilroy traça entre as duas tendências e sua análise das dimensões transfigurativas, performáticas e anti-discursivas da música negra podem ajudar identificar e evidenciar novas direções de análise da política-estética do projeto adorniano. Em especial, quanto à música informal, nos permitiria repensar as dimensões que Adorno propõe como constitutivas da música, assim como seus modos de relacionalidade musical e as vias pelas quais a organização dessas dimensões poderia se dar – em outras palavras, incidiria diretamente sobre o nexos que estrutura a *mediação entre sujeito, ato criativo e objetividade*.

Para além de prioridades puramente formais e internas à obra, devemos ainda mencionar que um outro potencial singular da improvisação radical está na forma em que ela enfoca e se articula com preocupações que estariam em um âmbito normativamente dito extramusical ou exterior à obra, em direção à ênfase prática em prioridades de um âmbito organizacional e diretamente político. É central para a improvisação radical não apenas que essa radicalidade compareça ao resultado artístico formal, mas que ela seja também transportada para a estrutura mesma do fazer criativo, sua organização concreta na vida social, forjando uma aliança íntima entre um vanguardismo estético e uma radicalidade política coletiva – em oposição direta aquilo que Gilroy (ibid., p. 207) aponta como um “radicalismo exclusivamente estético” do modernismo europeu.

Nesse sentido, podemos trazer o conceito proposto por Moten (2023, p. 67) de *conjuntividade*, que se refere à relacionalidade singular efetuada pela improvisação coletiva,



em que o improvisador é sempre simultaneamente indivíduo e conjunto, solista e acompanhamento, livre e externamente implicado – determinações sempre instáveis e cambiantes. Novamente, que a obra e o resultado estético da improvisação radical sejam marcados por essa relacionalidade excêntrica torna-se, segundo Moten, tão importante para esta prática quanto as características formais do objeto musical em si.

A dimensão da conjuntividade, em sua complexificação da questão da agência criativa, é ainda um lembrete de que, se a priorização de Adorno da figura do compositor em relação com o texto musical é moldada pela dialética entre sujeito e objeto como relacionalidade primária (SAFATLE, 2019), ela não deixa de reproduzir uma forma histórica particular do fazer musical; forma essa que esconde que o agenciamento musical em sua concretude excede essa dinâmica reduzida a dois polos, fornecendo uma imagem mais distribuída e distributiva de relacionalidade criativa e social.

Esse ímpeto pode ser visto também no fato de, historicamente, essas práticas estarem intimamente associadas concreta e ideologicamente a movimentos antirracistas e anticapitalistas; formas políticas que por sua vez impulsionavam esses artistas na direção de lutas por autodeterminação e controle dos meios de produção e circulação de sua música, através de gravadoras próprias, coletivos autogeridos e circuitos de apresentação alternativos (WILMER, 2018). Isso demonstraria como, para estas práticas, a questão política da liberdade musical não pode ser pensada apenas no plano operacional e formal da composição musical, mas deve ser articulada também às contradições do meio de realização material dessa liberdade, em direção a meios, formas e materiais para além daqueles balizados por uma música de concerto europeia e sua divisão do trabalho criativo. É também um exemplo direto daquilo que Gilroy aponta como uma contracultura expressiva que “rejeita a separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política” (GILROY, 2012, p. 98), em uma luta constante para “manterem a unidade entre ética e política” (ibid., p. 99) que distinguiria marcadamente essas formas artísticas daquelas do modernismo europeu.

Esses pontos aqui levantados servem como exemplos para concluirmos reiterando a rota apontada por Moten: primeiro, que preocupações modernistas, vanguardistas e experimentalistas comparecem fortemente nas práticas artísticas afrológicas; e segundo, como mostra também Gilroy, que a perspectiva radical dessa tradição tem seu potencial fundado na dialética complexa entre pertencimento e não-pertencimento, afirmação e negação das



prioridades modernistas, da modernidade em geral e das formas artísticas e políticas do modernismo europeu.

É talvez essa constituição que embase aquilo que essas práticas podem contribuir conflituosamente para repensar e rearticular o modernismo – *também crítico* – de Adorno, sua proposta de uma música informal que, carregando esse horizonte crítico à racionalidade moderna instrumentalizada, não deixa de esbarrar por outras vias em questões caras à tradição da improvisação radical. Não seria por outro motivo que Adorno conclui sua proposta de uma música informal com uma síntese cuja ressonância com a improvisação radical é direta, e que tentamos aqui começar a substancializar e aprofundar: “a forma de toda utopia na arte hoje é: fazer coisas que não sabemos o que são” (ADORNO, 2018, p. 442).

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor W. Vers une musique informelle. In: *Quasi una Fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora UNESP, 2018, p. 375-442.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press, 1993.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 2ª edição. Tradução de Cid Kipnel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

JONES, LeRoi (Amiri Baraka). *Black Music: free jazz e consciência negra*. Tradução de André Capilé. São Paulo: Sob Influência, 2023.



LEWIS, George E. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. *Black Music Research Journal*, Chicago, vol. 16, no. 1, Spring, 1996, p. 91-122.

MOTEN, Fred. *Na Quebra: a estética da tradição radical negra*. Tradução de Matheus Araújo dos Santos. São Paulo: Crocodilo; n-1 Edições, 2023.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2019.

OKIJI, Fumi. *Jazz as Critique: Adorno and black expression revisited*. Stanford: Stanford University Press, 2018.

PADDISON, Max. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PARKER, Evan. *On Coltrane*. In: JAZZ IN AGOSTO, 2006, Lisboa. 2006.

ROBINSON, Cedric J. *Marxismo Negro: A Criação da Tradição Radical Negra*. Tradução de Fernanda Silva e Sousa, Caio Netto dos Santos, Margarida Goldszajn e Daniela Gomes. São Paulo: Perspectiva, 2023.

SAFATLE, Vladimir. *Dar Corpo ao Impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

WILMER, Val. *As Serious as your Life: black music and the free jazz revolution, 1957-1977*. London: Serpent's Tail, 2018.

