



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Jessé da Costa Rocha

ADORNO E A NOVA MÚSICA

Fortaleza
2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Jessé da Costa Rocha

ADORNO E A NOVA MÚSICA

Dissertação de Mestrado apresentada para
obtenção do grau de Mestre em Filosofia.
Área de concentração: Filosofia Contemporânea.
Orientador: Prof. Dr. Dilmar Santos de Miranda.

Fortaleza
2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Jessé da Costa Rocha

ADORNO E A NOVA MÚSICA

Dissertação apresentada para obtenção do grau de
Mestre em Filosofia.

Defesa: Fortaleza – CE 11.12.2006
Conceito: Aprovado com distinção

Banca Examinadora

Prof. Dr. Dilmar Santos de Miranda
Deptº. de Filosofia/UFC Orientador

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves
Deptº. de Filosofia/UFPA Co-orientador

Prof.^a Dr.^a Elba Braga Ramalho
Deptº. de Música/UECE – Membro

RESUMO

Expõe as linhas gerais da *Filosofia da Nova Música*. Para facilitar tal exposição, duas estratégias foram adotadas. Primeira, dividir o texto em dois grandes capítulos. Segunda, adotar alguns temas como fios condutores. Contudo, a pesquisa não se limitou a fazer uma mera reconstrução racional da *Filosofia da Nova Música*. Ela também analisou as principais fontes musicais e filosóficas utilizadas por Adorno. Nesse contexto, ganharam destaque especial os escritos de Schoenberg, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Freud. Outros textos do próprio Adorno também foram utilizados, dentre eles, um mostrou-se particularmente relevante para nossos propósitos, qual seja, *Music and language: a fragment*. Sendo assim, elaboramos, com base no referido texto, uma espécie de prelúdio. Conclui que, para Adorno, a música atonal desenvolvida por Schoenberg estava na vanguarda da arte européia. Stravinski, ao contrário, liderou um movimento reacionário que buscou uma conservação arbitrária do passado, comprometendo, assim, tanto o velho como o novo.

PALAVRAS-CHAVE: Atonalismo, dodecafonismo, infantilismo e pré-classicismo.

ABSTRACT

This study presents a general idea on the *Philosophy of New Music*. To facilitate such exposition, two strategies were adopted. First, divide the text into two major chapters. Second, adopt some themes as conductor strings. However, the study did not restrain itself from making a simple rational reconstruction of the *Philosophy of New Music*. It also analyzed major musical and philosophical sources used by Adorno. In this context, special notability was given to the writings of Schoenberg, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche and Freud. Other texts from Adorno himself were also used, among them, one which demonstrated to be particularly relevant for our objectives, for example, *Music and language: a fragment*. Thus, we elaborated, based on the mentioned text, some kind of prelude. I concluded that, to Adorno, atonal music developed by Schoenberg stood in the forefront of European art. Stravinski, on the other hand, led a reactionary movement which searched an arbitrary conservation of the past, thus compromising, both the old and the new.

KEYWORDS: Atonalism, dodecaphonism, infantilism and pre classicism.

SUMÁRIO

	p.
1 INTRODUÇÃO	5
2 PRELÚDIO: EM QUE SENTIDO É POSSÍVEL FALAR DE LINGUAGEM MUSICAL?	8
2.1 MÚSICA E LINGUAGEM INTENCIONAL.....	8
2.2 MÚSICA E O USO CONCEITUAL DA LINGUAGEM INTENCIONAL.....	9
2.3 MÚSICA E LINGUAGEM INTENCIONAL NÃO REIFICADA.....	10
2.4 MÚSICA E O USO FILOSÓFICO DA LINGUAGEM INTENCIONAL	11
3 SCHOENBERG E A DIALÉTICA	14
3.1 MÚSICA, DIALÉTICA E HISTÓRIA.....	14
3.2 DIFERENÇA ENTRE A FASE ATONAL E A DODECAFÔNICA	18
3.3 MÚSICA, FILOSOFIA E O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO	24
3.4 O CONTRAPONTO COMO UNIDADE DOS CONTRÁRIOS	30
3.5 O ACORDE DISSONANTE E A DIALÉTICA SEM SÍNTESE	35
3.6 FILOSOFIA, MÚSICA E EXPRESSÃO DO SOFRIMENTO	38
4 STRAVINSKI E O CARÁTER REGRESSIVO	46
4.1 DIFERENÇA ENTRE A FASE INFANTIL E A NEOCLÁSSICA	46
4.2 O INFANTIL E O SELVAGEM	50
4.2.1 Primeiro estudo de caso: A <i>sagração da primavera</i> ou a representação do primitivo	50
4.2.2 Segundo estudo de caso: A ópera <i>Renard</i> ou a representação de um conto de fadas	57
4.2.3 A criança de Nietzsche ou um outro olhar sobre a infância	62
4.3 OBJETIVIDADE E DESTRUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE.....	67
5 CONCLUSÃO	73
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

A *Filosofia da Nova Música* é um marco na história da filosofia da arte. Trata-se do mais arrojado ensaio filosófico já escrito acerca da música moderna. Seu autor, Theodor Adorno, é, dentre os filósofos, o que mais se ocupou com questões estritamente musicais. Suas reflexões a esse respeito estenderam-se ao longo de toda sua vida intelectual. A primeira parte do referido texto foi concluída em 1941, mas o ensaio *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição* de 1938 é considerado como precursor da *Filosofia da Nova Música*. No primeiro, Adorno procurou expor as mudanças ocorridas na música ocidental em função da sua subordinação à lógica do mercado. No segundo texto, indicou as antinomias a que chegou a música no seu desenvolvimento histórico. Em ambos buscou articular uma análise da técnica de composição propriamente dita com aspectos históricos e sociais. A *Filosofia da Nova Música*, conforme seu próprio autor, também pode ser considerada como uma aplicação da tese central da *Dialética do Esclarecimento* à história da música do ocidente. Nessa última, Adorno, em parceria com Max Horkheimer, asseverou que a história ocidental é marcada por um processo de racionalização que se volta sobre a natureza com o objetivo de dominá-la. Entretanto, a racionalidade assim concebida não é totalmente estranha à natureza, antes emergiu da natureza e, por não refletir sobre suas próprias antinomias, a ela retorna.

Seguindo uma orientação metodológica proposta por Walter Benjamin em seu tratado *Origem do drama barroco alemão* (1925), Adorno procurou chegar à idéia da música moderna por meio do confronto entre os seus dois extremos: Arnold Schoenberg e Igor Stravinski. Com esse objetivo o livro foi estruturado em dois capítulos, o segundo escrito sete anos depois do primeiro. De acordo com os títulos dados por Adorno, Schoenberg representaria o progresso e Stravinski a restauração, ou seja, Schoenberg seria o compositor que levou a música ocidental ao seu paroxismo, enquanto Stravinski teria retornado de forma não justificada ao modelo pré-clássico. Deve-se ressaltar que Adorno realizou uma análise imanente, considerando a estrutura interna das obras e não conceitos abstratos de estilo. Para ele a crítica de arte deveria avaliar primeiramente a coerência interna das obras, isto é, a disposição e o nexos existente entre as partes constitutivas. Em

seguida, por meio de um desdobramento filosófico da obra concreta, chegar a sua idéia. A idéia ou a totalidade deve ser posta no final do processo, não no início, o que exclui a possibilidade de aceitar os casos particulares como meros exemplos de algo já estabelecido.

A presente dissertação tem como principal objetivo expor as linhas gerais da *Filosofia da Nova Música*. Para tal, duas estratégias foram adotadas. Primeira, dividir o texto em dois grandes capítulos, o que corresponde à divisão do texto-fonte. Segunda, adotar alguns temas como fios condutores, o que torna possível entrar e sair do texto adorniano sem se perder no labirinto conceitual. No primeiro capítulo, elegemos 6 (seis) grandes temas, cada qual abordado em um tópico específico. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento histórico da música ocidental abordado de modo dialético. Em seguida, analisamos em detalhes o percurso seguido por Schoenberg distinguindo sua fase atonal da dodecafônica. O tema do terceiro tópico é o conceito de desenvolvimento aplicado à técnica composicional. O quarto discorre sobre o papel do contraponto na obra de Bach e na música de Schoenberg. O quinto estabelece uma analogia entre o acorde dissonante da música de Schoenberg e a dialética sem síntese de Adorno. Por fim, discorreremos sobre a expressão do sofrimento humano na obra de Schoenberg. O segundo capítulo, por sua vez, está dividido em 3 (três) tópicos. O primeiro distingue a fase infantil da fase neoclássica de Stravinski. O segundo tópico, mais longo, relaciona os conceitos de infantil e selvagem para melhor compreender a primeira fase de Stravinski. O último tópico relaciona o conceito de objetividade com o de subjetividade para assim sustentar uma crítica à obra de Stravinski.

Contudo, a dissertação que ora se apresenta não se limita a fazer uma mera reconstrução racional da *Filosofia da Nova Música*. Ela procura também analisar as principais fontes musicais e filosóficas utilizadas por Adorno. Nesse contexto, ganham destaque especial os textos escritos por Schoenberg, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Freud. Dessa forma, emerge uma análise complexa que combina tendências ao mesmo tempo opostas e complementares, quais sejam: a crítica imanente, a metafísica e a psicologia profunda. Outros textos do próprio Adorno também foram utilizados. Durante a pesquisa, um texto adorniano mostrou-se particularmente relevante para nossos propósitos, qual seja: *Music and language*. Sendo assim, elaboramos, com base no referido texto, um prelúdio, isto é, uma espécie de abertura integrada ao restante da obra, qual a abertura

desenvolvida na música ocidental a partir do período clássico. O prelúdio cumpre dois papéis. Primeiro, justificar a inclusão do presente trabalho na linha de pesquisa intitulada “Conhecimento e linguagem”, do programa de pós-graduação em filosofia da UFC. Segundo, antecipar algumas discussões desenvolvidas nos capítulos posteriores, por exemplo, a relação entre a música e a expressão do incondicionado e a relação entre a música e a linguagem verbal. Todavia, para além das semelhanças, existem também importantes diferenças entre o fragmento *Music and language* e a *Filosofia da Nova Música*. Em resumo, podemos dizer que o primeiro é mais hegeliano, o que se justifica em função do principal objeto de análise, a saber, a música de Beethoven, a qual pode ser perfeitamente compreendida à luz dos conceitos elaborados por Hegel. Mas, para analisar a Nova Música, Adorno precisou ampliar o seu horizonte e reformular a própria dialética, assimilando as contribuições de outros pensadores.

2 PRELÚDIO: EM QUE SENTIDO É POSSÍVEL FALAR DE LINGUAGEM MUSICAL?

No *Fragmento sobre Música e Linguagem* (1956), o filósofo Theodor Adorno segue um caminho sinuoso, ora aproximando música e linguagem, ora afastando. Adorno procura abordar a relação existente entre esses dois domínios assumindo, ao longo do texto, perspectivas ao mesmo tempo diversas e complementares. Aqui, procuraremos reconstruir e comentar os principais momentos do referido texto. Para tornar clara tal exposição, o texto que se segue será dividido em quatro partes: 1ª) música e linguagem intencional, 2ª) música e o uso conceitual da linguagem intencional, 3ª) música e linguagem intencional não reificada, 4ª) música e o uso filosófico da linguagem intencional.

2.1 MÚSICA E LINGUAGEM INTENCIONAL

Música é semelhante à linguagem intencional, mas não é idêntica. Essa é a idéia que serve de fio condutor para o fragmento adorniano. Entenda-se por linguagem intencional toda linguagem que busca exprimir significados. Essa noção, posta já no primeiro parágrafo, deixa claro que, para Adorno, música e linguagem não são dois domínios separados, mas também não são coincidentes. Existe uma diferença de graus entre eles. De fato, toda a teoria da forma musical parece estar radicada nesta estreita relação. O maestro

Paul Trein, por exemplo, ao explicar o processo de construção de uma melodia, segue a mesma trilha. Segundo ele, a música clássica, isto é, a música cultivada em Viena no período situado entre 1750 e 1820, desenvolveu uma técnica de construção melódica que marcou toda a música erudita posterior. Essa técnica toma por base uma “célula orgânica” chamada de motivo. Trata-se de um único compasso, a partir do qual toda a melodia é desdobrada. Seguem-se ao primeiro compasso outros três que, enquanto variações do motivo, formam com ele uma frase. A primeira frase, a seu turno, por ter uma característica aberta, exige uma outra frase que lhe complemente. Em outras palavras: “A frase de quatro compassos, desenvolvida a partir de um motivo, é o modelo **Standard** que serve para exemplificar. Ao terminar a frase sentimos a necessidade de uma continuação. É como se fosse um ponto de interrogação em linguagem: a ele deve-se dar uma resposta” (TREIN, 1986, p. 41).

Entretanto, pode-se perguntar: quais as diferenças e semelhanças existentes entre música e linguagem intencional? Em suma, podemos dizer que ambas são semelhantes na medida em que dizem algo de humano, mas também são diferentes porque só a linguagem intencional forma um sistema semiótico. Deve-se lembrar que um sistema semiótico possui três dimensões, quais sejam: a sintática, a pragmática e a semântica. A sintática trata da disposição dos signos na frase. A pragmática do uso. A semântica do significado. É justamente essa última dimensão que na música torna-se problemática, pois, se é claro que a música diz algo, não é igualmente claro o significado do que ela diz. Isso ocorre porque a música não possui um referente fora dela. Em música não existem definições ostensivas. Por outro lado, quando fazemos uso da linguagem intencional, buscamos nos entender com alguém sobre algo no mundo.

Contudo, para Adorno, a música não pode ser totalmente destituída de intencionalidade e nem intencionalidade pura, ou seja, ela precisa situar-se em um ponto equidistante, do contrário, ela poderia tornar-se ou uma mera seqüência de sons, ou pseudomorfosear-se em linguagem intencional, deixando de ser música. Dito de forma mais precisa: existe uma tensão dialética entre música e linguagem intencional que não pode ser resolvida na identidade.

2.2 MÚSICA E O USO CONCEITUAL DA LINGUAGEM INTENCIONAL

A música tonal possui uma característica peculiar: a hierarquia dos graus harmônicos. Entretanto, essa característica, em certo sentido, aproxima a música do uso conceitual da linguagem. O sistema tonal é baseado em escalas que regulam a dimensão vertical (harmonia) da música, estabelecendo os intervalos e suas ocorrências. Pode-se dizer, portanto, que a referida hierarquia desempenha uma função análoga à do conceito, isto é, estabelece regras por meio das quais eventos particulares são ordenados em uma unidade de sentido. Vejamos um exemplo: a escala de Dó maior, que serve de modelo para todas as escalas maiores, possui sete graus, dentre os quais dois se destacam. O primeiro, também chamado de tônica (nota Dó), e o quinto, chamado de dominante (nota Sol). Qualquer música tonal escrita na escala de Dó maior terá que respeitar as seguintes regras: sempre terminar com uma cadência perfeita, isto é, com o acorde de Sol seguido do acorde de Dó. Esses acordes, por sua vez, serão formados pela superposição de três notas. A primeira é a que dá o nome para o acorde. A seguir aparecem outras duas que formam com ela intervalos de terça e quinta, respectivamente.

Todavia, para Adorno, o sistema tonal não chega a gerar conceitos em sentido estrito. Trata-se, antes, de conceitos primitivos ou protoconceitos. Ambos (conceito e protoconceito) são leis universais que devem ser aplicadas a casos particulares. A diferença é que os protoconceitos não se referem a uma realidade exterior ao universo musical, sendo, portanto, totalmente imanentes.

Contudo, o sistema tonal foi construído ao longo da história da música do ocidente e seus princípios foram sendo lentamente sedimentados com o uso. Desta forma, não podemos considerar as regras supramencionadas como naturais. Entretanto, isso só se tornou evidente com o surgimento da Nova Música. Como veremos no próximo capítulo, a música atonal desenvolvida pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) desmascarou o caráter reificado das regras do sistema tonal e libertou a música da rígida polarização exercida pela tônica.

2.3 MÚSICA E LINGUAGEM INTENCIONAL NÃO REIFICADA

A Nova Música conserva uma afinidade com a linguagem intencional, mas apenas com sua versão não reificada. A obra de Kafka é um exemplo privilegiado dessa afinidade. Segundo Adorno, Kafka não apenas concedeu um importante lugar para a música em muitos dos seus livros, como também construiu seus textos tratando os significados da linguagem intencional como se eles fossem musicais. Insurgindo-se contra a já fossilizada gramática, ele desconstruiu a sintaxe da língua alemã da mesma forma que Schoenberg desconstruiu a disposição padronizada dos acordes que, no desgastado sistema tonal, impedia o surgimento de algo realmente novo. Desta maneira, os significados, tanto na obra kafkaniana como na Nova Música, parecem ao mesmo tempo determinados e ocultos, explícitos e implícitos.

A obra de Kafka pode ser considerada musical porque ele soube potencializar intenções incipientes e ambíguas, o que tornou seus textos enigmáticos. Mas isso nos coloca diante de uma difícil exigência: a interpretação. A interpretação é um momento indispensável, tanto para a linguagem como para a música. Entretanto, existe uma considerável diferença entre essas duas modalidades de interpretação. Segundo Adorno, tal diferença pode ser resumida nos seguintes termos: “To interpret language means: to understand language. To interpret music means: to make music”¹ (ADORNO, 1956, p. 4). Existe, portanto, no âmbito musical, uma indissociável relação entre teoria e prática. Pode-se mesmo dizer que música só é música enquanto está sendo executada. Uma partitura musical ainda não é música, pois é no ato da leitura que a música se autodesvela. Essa prática está muito mais próxima ao ato de transcrever um texto do que ao de ler uma prosa, pois nesse processo o que se busca é a correspondência entre um sinal gráfico e um som e não a correspondência entre um sinal gráfico e um significado, ou seja, para um músico interpretar uma semínima escrita em um pentagrama, ele precisa apenas reconhecer suas características sonoras no dado contexto: duração, altura, intensidade etc. Vale lembrar que essa prática é uma reprodução criativa, pois a escrita musical deixa margem para a expressão individual. Podemos mesmo dizer, parafraseando Heráclito: não se toca duas vezes a mesma música.

2.4 MÚSICA E O USO FILOSÓFICO DA LINGUAGEM INTENCIONAL

¹ Interpretar linguagem significa: entender linguagem. Interpretar música significa: fazer música.

A consideração da música como uma totalidade auto-referente nos leva ao ponto alto da nossa exposição, isto é, a relação entre música e linguagem filosófica. Tal relação pode ser estabelecida por meio de três noções fundamentais: a idéia de absoluto, a idéia de totalidade e a indissociabilidade entre forma e conteúdo. Aqui, o objetivo principal será mostrar como e em que medida Adorno toma a música como modelo para o pensamento dialético.

Para compreendermos como Adorno pensa a apresentação do absoluto na música, temos que considerar o exemplo por ele mencionado. Trata-se da reprise do primeiro movimento da nona sinfonia de Beethoven. Passemos a observar o exemplo mais de perto. Os clássicos de Viena, isto é, Haydn, Mozart e Beethoven, desenvolveram uma forma musical chamada sonata. Essa estrutura musical é assim constituída: inicialmente temos a exposição de dois temas contrastantes, cada um deles é formado por uma ou duas frases. O primeiro tema está na tônica da tonalidade principal e o segundo na dominante. Segue-se a isso o desenvolvimento, no qual o conflito é intensificado. Nesse ponto, há um trabalho de modulação, isto é, de mudança de tonalidade. Por fim, temos a reprise, na qual os temas se reconciliam, isto é, são novamente apresentados, só que agora ambos estão na tônica da tonalidade principal. Por analogia, podemos dizer que a sonata clássica possui uma estrutura dialética, ou seja, na exposição temos uma tese (tema 1) e uma antítese (tema 2). O desenvolvimento, por sua vez, é um processo de superação que leva à síntese na reprise. Temos, então, uma estrutura triádica que só pode ser compreendida em sua totalidade. Existe também um ciclo chamado de sonata. Ele é composto por três ou quatro movimentos, dos quais apenas o primeiro, por ser o principal, tem a forma da sonata. A sinfonia, que nos interessa, é uma sonata como ciclo composta para ser tocada não por um piano, mas por uma orquestra completa².

Voltemos agora ao exemplo adorniano. Ele nos diz que na reprise do primeiro movimento da nona sinfonia de Beethoven, graças à força do contexto, isto é, à totalidade que ela forma com a exposição e o desenvolvimento, podemos ouvir de maneira eloqüente a asserção peculiar à música que Adorno chamou de séria, qual seja: “This is how it is”³

² No tópico 3.3 retornaremos à discussão acerca da forma-sonata.

³ Isto é como é.

(ADORNO, 1956, p. 5). A sonata diz “isto é como é” porque ela é uma totalidade auto-referente, na qual a idéia do todo já está pressuposta desde o início, sendo posta no final, ou seja, ela confirma o que havia afirmado de forma implícita (circulo virtuoso)⁴. Porém, essa totalidade só pode ser vista no processo (devir). Utilizando a terminologia dialética, poderíamos chamar essa totalidade auto-referente de absoluto⁵. Ele é o resultado do processo que suprassume suas etapas anteriores, ou seja, é preciso ouvir a música até o fim para compreendê-la em sua totalidade, entretanto, quando a música chega ao fim já não se pode mais ouvi-la. Desta maneira, a música mostra de forma direta (intuitiva) o que a filosofia procura mostrar discursivamente por meio do conceito. O modo musical de mostrar o absoluto pode ser resumido em uma palavra de origem inglesa que nos é bastante familiar: **insight**. Deve-se notar que, nesse caso, o absoluto pode ser entendido simultaneamente como uma idéia metafísica e como uma idéia decorrente da própria estrutura interna da obra musical.

No texto que está sendo abordado, Adorno utiliza as expressões absoluto, totalidade, “isto é como é” e Nome como equivalentes. A última expressão pode soar estranha, mas se trata de uma referência à tradição judaico-cristã. Segundo a narrativa do *Êxodo*, Moisés, ao proclamar a libertação do povo de Israel, teria se referido ao nome de Deus da seguinte maneira: “O eu sou me enviou a vocês”. A teologia cristã, por sua vez, desenvolveu essa noção associando Deus à idéia de Ser. Todavia, Adorno, seguindo Hegel, não pensa essa noção como algo abstrato, separada do devir⁶.

Agora, cientes da equivalência dos termos Nome, absoluto e totalidade, podemos retomar e aprofundar algumas importantes noções. Para Adorno, a música é um sistema de interconexões que se agrupam na configuração do Nome, ou seja, a música é uma linguagem holística, na qual cada parte só pode ser compreendida em sua relação com o todo. O todo integra suas partes constitutivas negando-as como individualidade⁷. Entretanto, a parte contém virtualmente o todo. O motivo é o germe de todo o

⁴ No final de “A ciência da lógica” (§ 244), Hegel chama de progresso ao modo dialético de retornar ao começo.

⁵ Em “A ciência da lógica”, Hegel chama a idéia absoluta de “a idéia que se pensa a si mesma” e conclui dizendo que “o conteúdo da idéia absoluta é também o desdobramento total de tudo o que tivemos até agora” (Hegel, 1995, p. 336-337).

⁶ Na primeira seção de “A ciência da lógica” (p. 140), Hegel afirma que Ser e Nada são apenas abstrações. A verdade é a síntese de ambos, isto é, o devir.

⁷ Ao falar da relação em “A ciência da lógica” (p. 168), Hegel desenvolve raciocínio semelhante e chama de mecânica e superficial a relação na qual as partes são independentes do todo.

desenvolvimento. Sendo assim, não há na música nem dedução e nem indução. Não há dedução porque não existe um todo posto no início a partir do qual possam ser inferidas as partes, ele está apenas pressuposto. Não há indução porque o todo não é o mero resultado da soma das partes desvinculadas do que há de transcendente nelas. O que ocorre na música é um processo de desdobramento. A filosofia dialética utiliza a reflexão de modo semelhante, ou seja, por meio da contradição performativa explicita os pressupostos irrecusáveis.

Ademais, como a música é uma totalidade em movimento, ela está no tempo, por essa razão, ela depende da memória e da expectativa. Reportemo-nos novamente à forma sonata. Quando estamos ouvindo a exposição, criamos uma expectativa. Esperamos o desenvolvimento. Por outro lado, para compreendermos a reprise precisamos lembrar da exposição. Em suma, cada parte nos remete às outras. É justamente essa característica que Adorno chama de transcendência do particular.

Adorno concluiu seu texto posicionando-se em relação à antiga polêmica existente entre os defensores da estética da forma e os defensores da estética da expressão. Para Adorno, ambas as teorias são parciais porque não conseguem pensar a interdependência da forma e do conteúdo. A estética da expressão privilegia o conteúdo em detrimento da forma. A estética da forma, por sua vez, faz o inverso.

A teoria da forma estética conduz a uma concepção de forma superficial e vazia, isto é, a uma mera organização de sons. A teoria da expressão estética, tal qual se desenvolveu no Romantismo (século XIX), acolheu elementos e intenções extramusicais derivados da poesia, da pintura, da dança e do teatro e substituiu o rigor formal clássico por formas mais simples. As músicas compostas nesse período visavam à expressão de significados subjetivos, isto é, estados psicológicos.

Richard Wagner é um caso exemplar. Ele substituiu a tradicional divisão em árias (solos), duos e conjuntos ligados por recitativos (declamação), por uma melodia contínua que funde orquestra e canto. A melodia contínua ou infinita elaborada por Wagner é caracterizada pela justaposição de vários motivos condutores⁸. Os motivos condutores são

⁸ Na língua portuguesa, o termo germânico **Leitmotiv** é normalmente traduzido pela expressão “motivo condutor”. Contudo, deve-se notar que nessa expressão a palavra “motivo” possui um significado diferente daquele indicado na página 8.

temas que procuram caracterizar psicologicamente as personagens, aparecendo sempre com elas. Por possuírem apenas a função de intensificar a dramaticidade das cenas, os motivos condutores estão submetidos à lógica do teatro e não à da música. Por essa razão, eles não recebem o desenvolvimento adequado, permanecendo como simples detalhes desvinculados da idéia do todo, ou seja, a ópera wagneriana é uma estrutura híbrida, na qual a totalidade orgânica é substituída pela mera somatória de momentos individuais. Nietzsche, no *Caso Wagner*, antecipou essa crítica com o conceito de decadência musical.

Segundo Adorno, Schoenberg postulou, ainda que de forma implícita, a indissociabilidade de forma e conteúdo. Adorno, por sua vez, definiu conteúdo musical e forma musical com o propósito de deixar clara tal indissociabilidade. Vejamos: conteúdo musical “is the profusion of things which obey the rules of musical grammar and syntax” e forma musical “is the thought process by which content is defined”⁹ (ADORNO, 1956, p. 8). Por meio das definições anteriores podemos chegar à seguinte conclusão: a música é uma totalidade concreta que concede unidade ao múltiplo por meio de uma lógica imanente. Contudo, deve-se ressaltar que o conteúdo não pode ser simplesmente acolhido de fora e as regras não podem ser fossilizadas, pois, caso essas duas condições não sejam satisfeitas, a dinâmica do processo será quebrada.¹⁰

3 SCHOENBERG E A DIALÉTICA

3.1 MÚSICA, DIALÉTICA E HISTÓRIA.

“A música não conhece nenhum direito natural e por isso toda psicologia da música é tão discutível” (ADORNO, 1989, p. 35). Eis, portanto, o primeiro obstáculo a ser enfrentado. Uma abordagem moderna acerca da música moderna precisa evitar ao mesmo tempo três erros: 1) analisar a música a partir de uma perspectiva puramente metafísica. 2) Restringir a pesquisa ao mero fenômeno físico. 3) Incorrer no psicologismo. “Conseqüentemente, não haverá espaço, aqui, para leis eternas” (SCHOENBERG, 2004,

⁹ Conteúdo musical é a profusão de coisas que obedecem às regras da gramática e sintaxe musical. Forma musical é o processo de pensamento pelo qual o conteúdo é definido.

¹⁰ No adendo do parágrafo 133 de “A ciência da lógica”, Hegel afirma que, tanto na arte como na filosofia, forma e conteúdo se interpenetram.

p. 243). Ciente disso, Adorno busca situar a música no contexto geral da cultura. Disso resulta uma abordagem complexa que combina história da música, psicologia da música, sociologia da música, teoria da composição e, é claro, filosofia da música. Essa última perspectiva pressupõe e articula as outras, mas sem suprimir a especificidade de cada uma delas.

Negar o direito natural no âmbito da música equivale a afirmar a historicidade do fenômeno musical, ou seja, não podemos simplesmente asseverar que uma escala menor, por exemplo, provoca tristeza em todo e qualquer espectador, uma vez que tanto o sujeito musical como o material musical não são constantes. Vale lembrar a célebre passagem do livro III de *A República* (398e – 399c) na qual Platão recomenda o banimento do modo (também chamado de harmonia) lídio atribuindo-lhe o despertar da tristeza e condena igualmente o modo jônio associando-o à moleza. Dentre todos os modos listados nessa mesma passagem, Platão apenas aprovou dois: o dórico e o frígio e justificou essa escolha afirmando ser o modo dórico o que melhor imita a bravura (necessária ao guerreiro) e o modo frígio o que melhor imita a sabedoria (necessária ao governante). Entretanto, Schoenberg, no segundo capítulo do seu livro intitulado *Funções Estruturais da Harmonia*, asseverou que a atual tonalidade maior foi construída por meio da reunião dos conteúdos presentes nos modos jônio, lídio e mixolídio, e a tonalidade menor, por sua vez, foi composta por meio da reunião dos modos dórico, frígio e eólio. Ora, dificilmente alguém relacionaria atualmente a tonalidade maior com a tristeza ou a moleza, embora alguns estejam dispostos a ligar a tonalidade menor com a tristeza. Porém, esses supostos efeitos psicológicos são condicionados pelo contexto histórico no qual estão inseridos os usos e os costumes de cada cultura. Seguindo os exemplos citados acima, poderíamos dizer que Platão associa o modo jônio à moleza porque, em sua época, esse era o modo usado nos banquetes, e associa o modo dórico à bravura por serem os dóricos um povo dedicado à guerra. Poderíamos dizer também que, nos dias atuais, é comum a associação da tonalidade menor com a tristeza por ser essa uma tonalidade bastante utilizada nos cultos religiosos. Mas é claro que essas observações não esgotam o problema.

Contudo, a negação das leis imutáveis não conduz a um relativismo puro e simples visto que “nem tudo é possível em todos os tempos” (ADORNO, 1989, p. 36). Na realidade, existem leis objetivas, princípios composicionais, entretanto esses princípios

foram criados para serem superados. Em outros termos, em uma determinada época existe um conjunto de regras que são compartilhadas pelo conjunto da sociedade, a isso Hegel chamou de “Espírito da Época” (**Geist der Zeit**), isto é, o momento atual do desdobramento do Espírito (Razão) na história. Esse momento, no entanto, precisa ser superado para que o Espírito progrida. Para compreendermos melhor esse conceito, podemos contrapô-lo a um outro formulado pelo filósofo contemporâneo Thomas Kuhn em sua obra *A Estrutura das Revoluções Científicas*, qual seja, o conceito de paradigma.

Mas o que é exatamente um paradigma? Segundo Kuhn, paradigma é um conjunto de leis, teorias, método que orienta a pesquisa científica. Nesse sentido, paradigma representa uma espécie de “[...] modelo ou padrão aceitos” (KUHN, 1975, p. 43). Porém, o sentido que aparece na gramática difere do utilizado por Kuhn para analisar a história da ciência. Para o filósofo, um paradigma não pode ser meramente reproduzido porque não é algo pronto e acabado, necessita ser aperfeiçoado ao longo do tempo. O paradigma gramatical, ao contrário, é suscetível de reprodução. Para conjugarmos um determinado verbo, basta olharmos para o paradigma da sua conjugação e, em seguida, copiá-lo. O verbo “amar”, por exemplo, serve de paradigma à primeira conjugação, isso significa que todo verbo com o infinitivo terminado em “ar”, ao ser conjugado, deve assumir as mesmas desinências apresentadas pelo verbo “amar”. É evidente que Adorno está muito mais próximo da concepção hegeliana por vários motivos, dentre os quais podemos destacar: Kuhn concebe a história da ciência como uma sucessão de paradigmas, entretanto, não existe aqui uma continuidade, pois cada novo paradigma é estabelecido por meio de uma revolução científica que instaura uma ruptura radical. Para Hegel, ao contrário, cada novo momento suprassume (o verbo é **aufheben**) o anterior, isto é, ao mesmo tempo nega, conserva e eleva. Embora essa diferença seja relevante, podemos utilizar, renunciando momentaneamente ao rigor em prol da clareza, as expressões paradigma tonal ou paradigma atonal. Essa concessão nos proporciona melhores condições para compreendermos a seguinte afirmativa: “As composições não são nada mais do que respostas deste gênero, soluções de quebra-cabeças técnicos” (ADORNO, 1989, p. 38). Em sua obra, Kuhn também compara o trabalho do cientista com a montagem de um quebra-cabeça. Para ele, o cientista, em seu trabalho ordinário, é constantemente desafiado a “alcançar o antecipado de uma nova maneira” (KUHN, 1975, p. 59), ou seja, embora a

solução já tenha sido estabelecida previamente pelo paradigma, os participantes permanecem motivados a encontrá-la na medida em que o sucesso nessa tarefa sirva como prova de engenhosidade. Porém, ao contrário de Kuhn, Adorno procura destacar não a submissão ao estabelecido, mas a dialética entre obediência e desobediência, no interior da qual o compositor precisa se submeter à técnica vigente para garantir sua liberdade de criação. Também para Hegel, uma liberdade sem regras seria abstrata e precisaria ser restringida para efetivar-se. Mas, em todo caso, essas regras não podem ser totalmente estranhas ao sujeito.

Adorno ressalta ainda que a música deve evitar uma mera conformação à tendência histórica, pois, do contrário, estaria contribuindo para a sua própria destruição. Isso porque o atual momento histórico caracteriza-se, no campo das artes e da cultura como um todo, pelo que ele chamou de “indústria cultural”, isto é, uma redução da Razão a mera ideologia utilizada como instrumento de dominação do homem sobre o próprio homem. Essa apropriação com o fim de dominar destrói a autonomia da arte porque a submete à lógica do mercado.

No excurso sobre a indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer mostram como a arte foi submetida a essa lógica capitalista, a qual condenou ao ostracismo a arte autônoma que, por não poder ser subsumida ao quadro conceitual vigente, não servia aos interesses da razão dominadora. A indústria cultural pode ser classificada como indústria, uma vez que padroniza seus produtos, racionaliza sua distribuição, impõe à sua produção uma rigorosa divisão de trabalho e introduz máquinas para fabricar e reproduzir suas mercadorias. Porém, nela ainda permanece um resquício de individualidade, conseguido com o recurso às estrelas fixadas em uma atmosfera romântica decadente. É essa atmosfera que fornece a ilusão de espontaneidade e originalidade aos produtos da indústria cultural (ADORNO, 1986).

Essa apropriação da arte, feita pelo capitalismo, cumpre três papéis fundamentais. Primeiro, inscreve a arte no domínio do consumo, pondo fim à separação entre infraestrutura e superestrutura preconizada por Marx na medida em que os produtos da indústria cultural são concebidos, desde os primeiros instantes das suas criações, como sendo meras mercadorias submetidas à lei da oferta e da procura. Segundo, priva a diversão de sua ingenuidade, uma vez que ela também passa a ser um momento integrante do sistema

capitalista. Terceiro, aperfeiçoa a aparência das mercadorias, revestindo-as de um valor simbólico e de uma energia libidinal (**ADORNO; HORKHEIMER**, 1985). Por meio dessa instrumentalização, a arte, que outrora continha elementos utópicos e emancipadores, os quais prometiam reconciliar o homem consigo mesmo e com a natureza, passou a ser utilizada como arma de dominação psíquica, isto é, explorando o efeito psicológico das suas mercadorias, a indústria cultural passou a manipular a natureza interna dos homens, ou seja, seus desejos inconscientes.

Mas a música de Schoenberg constitui-se no pólo oposto da indústria cultural porque se relaciona de modo diverso com a sociedade e com a história. Se por um lado a indústria cultural quer ser o espelho da realidade e dessa forma apenas reproduz a dominação existente, no outro extremo, a arte de Schoenberg reflete a sociedade em dois sentidos: reproduz e confronta-se criticamente com ela. Schoenberg desenvolveu também um modo próprio de relacionar-se com a história da música e com a sua história pessoal como compositor. A essa técnica Adorno chamou de “técnica de esquecimento”. Não se trata, obviamente, de um esquecimento passivo, mas sim de um esquecimento ativo. No início da segunda dissertação da *Genealogia da Moral*, Nietzsche falou dessa forma ativa de esquecer. Vejamos: “Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como crêem os superficiais, mas uma força ativa, positiva no mais rigoroso sentido” (**NIETZSCHE**, 1997, p. 47). Fazendo uma analogia com a digestão, Nietzsche chamou o esquecimento ativo de “assimilação psíquica” (**Einverseelung**), ou seja, uma faculdade por meio da qual o homem procura processar sua experiência de modo a incorporar (tornar parte de si) o que lhe fortalece e expelir o que não contribui para a sua saúde. Dessa maneira, o homem domina o passado e abre espaço para viver no presente experiências novas. Da mesma forma, Schoenberg abandonou o que aprendeu com os compositores da tradição e abandonou igualmente o que ele próprio já havia desenvolvido, tornando-se por essa via parte da tradição, “Porque, na realidade, a tradição consiste no esquecido que está sempre presente [incorporado]” (**ADORNO**, 1989, p. 100). A indústria cultural, ao contrário, vale-se do esquecimento passivo, isso porque a diversão, em vez de se constituir numa ruptura com o mundo do trabalho, ou seja, uma ruptura com o processo alienante, tornou-se, no capitalismo tardio, apesar das aparências, uma continuação do mundo do trabalho. Desse modo, podemos dizer que “A diversão favorece a resignação, que nela se

quer esquecer” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 133). Mas, como a repetição pode contribuir para o esquecimento passivo e bloquear a memória ativa? Freud (1972, p. 197), no seu artigo *Recordar, Repetir e Elaborar*, nos descreve este mecanismo: “Enquanto o paciente se acha em tratamento, não pode fugir a esta compulsão à repetição; e, no final, compreendemos que esta é a sua forma de recordar”, isto é, o indivíduo repete no presente o passado sem tomar consciência disso e dessa maneira permanece preso ao passado sem se abrir para novas experiências. A arte autônoma, ao contrário, abre-se para o novo por meio de uma elaboração do passado. Dito isso, vejamos as fases percorridas por Schoenberg ao longo de sua carreira.

3.2 DIFERENÇA ENTRE A FASE ATONAL E A DODECAFÔNICA

A obra de Schoenberg pode ser dividida em três fases: a fase tonal (fortemente influenciada pelo cromatismo wagneriano), a fase atonal (ou expressionista) e a fase dodecafônica (ou serial). Na presente dissertação, trataremos apenas das duas últimas fases, deixando a relação com Wagner para ser abordada em um outro momento. A fase atonal está situada entre 1908 e 1913. *As Três Peças para Piano op. 11* são as primeiras obras terminadas nesse período e datam de 1909. As principais peças dessa fase são os dramas musicais *Erwartung op. 17* (Espera, 1909) e *Die glueckliche Hand op. 18* (A mão feliz, iniciada em 1908 e terminada em 1913), além de *Pierrot Lunaire op. 21* (1912), obra mais famosa, constituída de 21 melodramas. A esse período seguiu-se um intervalo (1913 a 1923), no qual Schoenberg não conclui nenhuma obra. Em 1923 iniciou-se a fase dodecafônica com a conclusão das *Cinco Peças para Piano op. 23*. São dessa fase a ópera bufa *Von heute auf morgen op. 32* (De hoje até amanhã, 1928-1929) e a ópera inacabada *Moisés e Aarão* (1930-1932).

Vale ressaltar que além de compor um vasto número de peças, Schoenberg dedicou boa parte de sua carreira ao desenvolvimento da linguagem musical e ao ensino. Ao emancipar-se da tradição, esse compositor assumiu a responsabilidade de criar sua própria linguagem e desenvolvê-la permanentemente para evitar sua cristalização. Se não alcançou reconhecimento do público foi por sua intransigência, pois não admitiu renunciar ao rigor em prol de uma música de fácil audição destinada a agradar ao grande público. Mas, ainda

assim, o rótulo de elitista não lhe cabe, uma vez que desenvolveu esforços para formar novos músicos e uma nova platéia, os únicos esforços dignos de um grande mestre: ensinou música na Alemanha e no exílio americano e escreveu cinco tratados sobre teoria da composição, além de inúmeros artigos. Isso também demonstra seu profundo conhecimento da tradição musical do ocidente. Segundo Adorno, a passagem da técnica tonal para a atonal e a posterior passagem para a técnica dodecafônica não foram arbitrárias e nem movidas pelo acaso, antes foram o resultado do desenvolvimento coerente da música ocidental.

Observemos agora mais de perto as duas obras dramáticas citadas acima: *Erwartung* e *Die glueckliche Hand*. Segundo o músico e musicólogo René Leibowitz, as duas obras, a despeito de algumas diferenças, possuem certo parentesco. Nelas Schoenberg expressou uma “concepção que implica a recusa total de uma realidade normalizada, mas também o sonho e a busca de uma realidade autêntica, desprovida de tabus convencionais” (LEIBOWITZ, 1981, p. 87). Elas são as duas primeiras peças líricas de Schoenberg, mas não são óperas em sentido estrito. *Erwartung* é um monodrama, isto é, um drama musical interpretado por uma única personagem. *Die glueckliche Hand* é composta por três personagens e um coro, uma estrutura que se assemelha à tragédia grega. Em *Erwartung*, Schoenberg levou ao extremo o princípio formal empregado pela primeira vez na terceira das três peças op. 11, qual seja: o atematismo. Trata-se de uma nova forma de organização musical que se diferencia da tradição por não possuir um tema como fio condutor. Nela a cada instante surgem novas figuras musicais e, com a suspensão das funções próprias da tonalidade, o elemento unificador passa a ser o texto. O canto feminino não é apenas solista em sentido tradicional, é também o condutor da orquestra, ou seja, a orquestra acompanha o canto produzindo um “clima” para ambientar o conteúdo semântico do texto. Dessa forma, Schoenberg pôde estender o discurso musical no tempo, superando assim a contração do tempo presente nas três peças op. 11 e nas demais obras aforismáticas do mesmo período. A novidade apresentada por *Die glueckliche Hand* é o emprego sistemático do “**Sprechgesang**”, técnica vocal criada por Schoenberg que significa literalmente falado-cantado e consiste em uma elocução que obedece a um ritmo preciso, mas não possui nenhuma altura (nota musical) fixa. Em todo caso, segue-se uma inflexão próxima da voz falada. Na realidade, o recurso ao texto como elemento unificador teve uma contrapartida: a

problematização da própria expressão verbal. O “**Sprechgesang**” se apropria de certos elementos da fala, mas ao mesmo tempo modifica a forma ordinária de falar. O executante deve abandonar a altura indicada no pentagrama imediatamente após emitir uma vogal. Em termos musicais, esse procedimento é denominado de “glissando”. Segundo Schoenberg, haveria nesse procedimento uma semelhança com a fala, pois “a fala caracteriza-se pela queda ou ascensão das alturas tão logo estas sejam entoadas pelas vogais” (MENEZES, 2002, p. 146). Contudo, essa nova forma de expressão é, do ponto de vista da tessitura, mais extensa e mais aguda que a fala cotidiana. Vale lembrar que essa invenção levou a muitos equívocos, uma vez que não havia nenhum recurso na notação musical tradicional capaz de indicá-la de forma precisa. Schoenberg tentou sinalizá-la marcando com um “X” as hastes das notas, mas essa sinalização, mesmo acompanhada por expressões textuais explicativas, não foi suficiente para torná-la acessível aos músicos da época.

Aqui cabe uma discussão acerca da pertinência do termo “atonal”. Segundo Flo Menezes (2002), esse termo não é o mais apropriado para designar a produção de Schoenberg do período imediatamente anterior à Segunda Guerra. Para fundamentar essa posição, Menezes recorreu ao texto do próprio Schoenberg demonstrando que já em 1911, em seu *Tratado de Harmonia*, Schoenberg rejeitou o termo atonal em prol de outro, a saber: pantonal. A explicação é a seguinte: o termo atonal representaria uma negação abstrata (para usar uma expressão dialética) da tonalidade. Essa negação resultaria, em última análise, na decomposição de tudo o que há de inteligível na música, em suma, em uma apologia da não-música, pois “Uma peça musical há de ser sempre tonal, no mínimo na medida em que, de som para som, tem que existir uma relação mediante a qual os sons, sucessivos ou simultâneos, resultem numa seqüência compreensível como tal” (SCHOENBERG, 2001, p. 559).

É claro que não era a intenção de Schoenberg decretar a morte da música, antes ele objetivava abolir determinadas regras presentes no sistema tonal, para assim renovar a linguagem da música. O principal alvo era a chamada unidirecionalidade harmônica característica do sistema tonal. Essa unidirecionalidade pode ser entendida da seguinte maneira: na tonalidade os sons gravitam entorno de um único centro, ora descrevendo movimentos centrípetos, ora centrífugos, algo análogo ao que acontece no sistema solar, esse centro não é outro senão a tônica. Esta também pode ser descrita como um pólo

atrativo, um “télós”, para o qual a música deve se direcionar atravessando um mar de tensões para só então encontrar o seu repouso. Falando mais claramente, uma música tonal está sempre em uma determinada escala e o seu primeiro acorde está fundado na tônica dessa escala. A música segue em progressão sempre tomando como referência a tônica, a qual deve retornar por fim. A música elaborada por Schoenberg, ao contrário, é pluridirecional, o que significa dizer que ela se desloca entre vários pólos sem nunca encontrar repouso, ou seja, ela possui várias tônicas (pantonalidade). Trata-se de uma outra forma de desenvolvimento que não tende a um fim previamente determinado. Nietzsche já havia desferido um ataque semelhante contra a dialética de Hegel. No aforismo 357 de *A Gaia Ciência* ele afirma que a grande inovação de Hegel foi a introdução do conceito de “desenvolvimento” (**Entwicklung**), sem o qual a idéia de uma história natural não seria possível. Por outro lado, ainda segundo Nietzsche, Hegel teria permanecido preso à antiga concepção ocidental-cristã que via um sentido pré-definido para a história, qual seja, a reaproximação do homem com Deus, única forma de restaurar a harmonia inicialmente perdida. Na realidade Hegel refinou essa concepção chegando a ver a própria história como encarnação da Razão divina. Zaratustra, o personagem nietzscheano, por sua vez, em sua caminhada não possuía um destino certo, também não guiava discípulos, apenas encontrava ocasionalmente companheiros de viagem na sua infundável errância, pois, ao contrário de Moisés, já não acreditava em uma terra prometida. Schoenberg também, logo no primeiro capítulo do seu livro *Funções estruturais da harmonia*, nos fala de “acordes errantes” definindo-os como acordes que não estão presos a um centro tonal determinado. Poderíamos também, em certo sentido, afirmar que o próprio texto da *Filosofia da Nova Música* possui uma estrutura pantonal, pois segue em várias direções sem chegar a um porto seguro.

Entretanto, se a atonalidade (ou melhor, a pantonalidade) significou a eliminação de certas interdições estabelecidas no período clássico, logo foi substituída por um novo método: o dodecafônico. Mas como podemos explicar essa passagem? Segundo René Leibowitz (1981), essa passagem foi impulsionada pela busca de um princípio que possibilitasse a construção de grandes formas musicais, haja vista que as obras do período atonal são ou muito curtas (estilo aforístico) ou, como dissemos, unificadas por meio do

texto. Contudo, a questão parece mais complexa. Menezes (2002, p. 136) a expressa da seguinte forma:

Liberando a harmonia das amarras unidirecionais da tonalidade e emancipando o fenômeno da polarização acústica de seu estado predeterminado e parcial típico do tonalismo, a dita 'atonalidade' pressentia [...] a necessidade de um novo aprisionamento da harmonia a fim de se sentir segura [...].

Adorno (1989), a seu modo, também asseverou que a técnica dodecafônica dá proteção e segurança aos que se desesperaram diante da atonalidade livre. Aqui podemos indicar um intertexto de grande importância. No aforismo 370 de *A Gaia Ciência*, Nietzsche caracterizou a arte dionisíaca como um transbordamento de vida que leva, em função do excesso de forças criadoras, à destruição das represas que impedem o surgimento do novo e, por essa via, restabelece o fluxo do vir-a-ser. Uma outra forma de arte, diametralmente oposta em relação à anterior, é a arte romântica no seu período tardio que surge de um empobrecimento de vida e satisfaz no mínimo duas exigências: quietude e embriaguez. Essa última entendida como uma espécie de fuga da realidade e, dessa forma, a quietude seria seu desejado complemento. Segundo Nietzsche, o “empobrecido” procura quietude e proteção na estabilidade da lógica, “pois a lógica tranqüiliza, cria confiança” (NIETZSCHE, 1996, p. 205).

Desse modo, podemos dizer, utilizando um texto de Schoenberg contra ele mesmo, que a passagem da música atonal para a dodecafônica representou a passagem de uma arte dionisíaca para uma apolínea. No final do seu livro intitulado *Funções estruturais da harmonia*, Schoenberg sustentou a tese de que a história da música é constituída por uma alternância de períodos apolíneos e dionisíacos. Embora essa idéia não corresponda exatamente ao pensamento nietzscheano, ela é de grande valia para a elucidação da questão aqui proposta. Segundo Schoenberg, “A música do Classicismo foi criada em um dos períodos apolíneos” (SCHOENBERG, 2004, p. 215). Isso porque, nesse período, foram instituídas regras rígidas para o tratamento das dissonâncias, regras que acabaram por se tornar uma espécie de “segunda natureza”. Schoenberg classificou o Romantismo, período imediatamente posterior, como dionisíaco uma vez que os compositores românticos introduziram novos acordes dissonantes. Nietzsche, no aforismo referido no parágrafo anterior, admitiu ter cometido o mesmo erro em sua juventude, o erro consiste em

confundir o “desejo de destruição, mudança” impulsionado pela fatura, com a destruição motivada por um ressentimento, esse último típico do romantismo tardio.

Quanto a sua própria escola, Schoenberg afirmou ter emancipado a dissonância, ao instaurar uma nova teoria, segundo a qual “as dissonâncias são, meramente, consonâncias mais remotas da série harmônica” (SCHOENBERG, 2004, p. 216). Essa concepção apareceu pela primeira vez no *Tratado de Harmonia* publicado por Schoenberg em 1911, época que podemos chamar propriamente de dionisíaca. Vejamos sua primeira formulação: “definirei consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonância como as relações mais afastadas e complexas” (SCHOENBERG, 2001, p. 59). Aqui cabe uma explicação. Quando um determinado instrumento emite uma nota, por exemplo, um Dó, na realidade está emitindo uma combinação de sons chamada de série harmônica. Essa série é constituída por uma seqüência de sons dispostos em uma progressão geométrica, isto é, cada som possui uma freqüência que é um múltiplo da freqüência do som anterior. O som que aparece primeiro é considerado o som fundamental, nesse caso o Dó. Para Schoenberg, os sons mais próximos do fundamental formam com ele o que é tradicionalmente chamado de consonância. Trata-se de uma relação mais simples, uma vez que a afinidade existente entre os sons é percebida imediatamente pelo ouvido. Os acordes chamados de dissonantes, ao contrário, são formados pela combinação do som fundamental com outros sons que se encontram muito afastados dele; nesse caso, a afinidade entre os sons não é percebida imediatamente, o que torna a relação mais complexa. Depreende-se do acima exposto que a diferença entre consonância e dissonância é apenas “gradual e não substancial”.

Mas em que consiste a técnica dodecafônica? Segundo o próprio Schoenberg (2004), o método de compor com doze sons surgiu de uma lógica rigorosa (portanto apolínea). Esse método prescreve as seguintes regras: a música deve ser iniciada com a apresentação de uma série básica (**Grundgestalt**) constituída de doze notas diferentes. “Entende-se por isto uma determinada ordenação dos doze sons disponíveis no sistema temperado, como por exemplo, dó sustenido, lá, si, sol, lá bemol, fá sustenido, si bemol, ré, mi, mi bemol, dó, fá que é a série da primeira composição dodecafônica publicada por Schoenberg” (ADORNO, 1989, p. 55). Em seguida essa série deve ser derivada, dando

origem a três outras formas: inversão, retrógrado e retrógrado da inversão. Em outras palavras, a série deve ser empregada de quatro modos:

Como série original; como inversão, isto é, substituindo cada intervalo da série pelo da direção oposta (segundo os princípios da ‘fuga por inversão’, como os da Fuga em sol maior do primeiro volume do Cravo bem temperado de Bach); como ‘caranguejo’, isto é, como série retrógrada no sentido da antiga prática contrapontística, de modo que a série começa com a última nota para terminar com a primeira; e como inversão do ‘caranguejo’ (ADORNO, 1989, p. 56).

Nessas condições, a melodia será constituída pela série básica e derivados. Entretanto, a harmonia também deve ser regulada por esses mesmos princípios. Dessa forma, “Elas [as harmonias dodecafônicas] são projeções verticais da série básica, ou partes desta, e suas combinações justificam-se pela lógica” (SCHOENBERG, 2004, p. 217). Como a série original confere inteligibilidade tanto à melodia como à harmonia, podemos dizer com Adorno (1989) que existe entre ambas uma espécie de “não-diferença”. Todavia, Schoenberg tinha plena consciência de que as regras do método dodecafônico eram muito mais conselhos negativos, ou como diz Adorno “Estas condições mostram de que coisas alguém deve resguardar-se, mas não que deva fazê-las” (ADORNO, 1989, p. 60), ou seja, as prescrições da técnica dodecafônica estabelecem apenas um contorno negativo. Porém, para compor, é necessário aplicar essas regras nos casos concretos e também utilizar a cultura musical e a inspiração para saber o que fazer em cada contexto. Cabe à teoria delimitar o espaço para a criação musical e não bloquear a criatividade. Logo, é mais apropriado chamar a elaboração de Schoenberg de método dodecafônico do que sistema dodecafônico, haja vista que ele não substituiu as funções estruturais da harmonia característica do sistema tonal, ou seja, enquanto método apenas estabeleceu os possíveis caminhos que levam de uma nota a outra, mas não fixou a função de cada intervalo.

Se no sistema tonal as funções específicas exercidas por cada intervalo eram estabelecidas previamente pelo próprio sistema, no método dodecafônico, ao contrário, a disposição dos intervalos é estabelecida por cada compositor, quando da elaboração da série básica própria de cada música. Pode-se dizer, portanto, que a meta de Schoenberg era, antes de tudo, garantir a coesão e a coerência de suas músicas por meio de uma série básica que funcionaria como uma espécie de tema. Contudo, esse tema deveria ser desenvolvido contrapontisticamente e não por meio de uma progressão harmônica. Diante disso, torna-se inegável a relação crítica estabelecida por Schoenberg com o pensamento contrapontístico

de Bach e com a arte de criação e desenvolvimento dos temas, tal como foi levada a cabo pela primeira Escola de Viena, em especial por Beethoven. O próprio Schoenberg sempre declarou publicamente essa simultânea relação e Adorno chegou a afirmar que a música de Schoenberg é uma tentativa de síntese entre a fuga de Bach e a sonata de Beethoven, ou seja, “Ela culmina na vontade de superar a oposição dominante da música ocidental, a oposição que há entre a natureza polifônica da fuga e a natureza homofônica da sonata” (ADORNO, 1989, p. 50). As implicações de tal afirmativa serão analisadas nos tópicos seguintes.

3.3 MÚSICA, FILOSOFIA E O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO

Conforme afirmamos no tópico anterior, Hegel foi o primeiro grande filósofo a articular a filosofia com o processo de desenvolvimento histórico. Para ele, o Espírito (Razão universal) é “em si mesmo e por si mesmo”, o que equivale a afirmar que a essência do Espírito é a liberdade. Entenda-se por liberdade a total independência do Espírito em relação a qualquer outro diferente dele mesmo. Entretanto, o Espírito necessita voltar-se em direção a si mesmo, ou seja, tornar-se autoconsciente. Porquanto é somente no e através do desenvolvimento da autoconsciência que o Espírito, estando em si mesmo, torna-se consciente de sua liberdade e, por esta via, a efetiva. Esse processo de desenvolvimento da autoconsciência constitui a própria história universal, haja vista que a história tem como finalidade a plena efetivação da liberdade humana, o que só é possível por intermédio do referido processo. Em função disso, Hegel (1995, p. 25) afirma: “a história universal é o progresso na consciência da liberdade”, ou seja, a história universal e a efetivação da liberdade são um e mesmo processo de desenvolvimento. Na realidade, essa filosofia é em grande parte reflexo do ideal iluminista de liberdade, o qual era a bandeira da época, exaltado pelos artistas e intelectuais que, na virada do século XVIII para o XIX, encontravam-se na vanguarda. Nisso, Ludwig van Beethoven não foi diferente. Nascido em 1770 (mesmo ano em que nasceu Hegel), ele compartilhava com sua época os ideais de emancipação. Com Hegel, Beethoven também compartilhou uma admiração, ainda que passageira, para com a figura de Napoleão Bonaparte (um ano mais velho que ambos), o qual, durante certo período, foi considerado a encarnação do Espírito da Época, isto é, o

líder capaz de propagar os efeitos da Revolução Francesa por toda a Europa. Nesse contexto, vale lembrar que Beethoven dedicou sua III Sinfonia em mi bemol maior (1803), também chamada de “Heróica”, a Napoleão. Entretanto, Beethoven logo se decepcionou com Bonaparte, pois ele abandonou os ideais da Revolução e tornou-se imperador, o que levou Beethoven a riscar a dedicatória da referida obra imediatamente após tomar conhecimento desse fato. O herói da liberdade havia então se transformado em um tirano.

No entanto, para além do comprometimento ideológico de Beethoven, é na própria forma de suas sinfonias que podemos encontrar o aspecto mais revolucionário de seu trabalho artístico. Foi ele quem levou ao paroxismo a forma-sonata e, em consequência, toda a música clássica. É justamente a III Sinfonia, listada por Adorno no rol “[...] das obras mais exigentes do período ‘clássico’ [...]” (1989, p. 52), que inaugura a fase madura de Beethoven. Se as duas primeiras sinfonias ainda permanecem fiéis às lições aprendidas com o mestre Joseph Haydn, a III Sinfonia já pode ser considerada como a primeira inteiramente beethoveniana, como o início de um novo ciclo na história da música. Mas qual é a principal inovação introduzida por Beethoven? Segundo Adorno, essa inovação se encontra na técnica do desenvolvimento na medida em que “[...] com Beethoven o desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema, [...] converte-se no centro de toda a forma” (ADORNO, 1989, p. 51). Para tanto, Beethoven refuncionalizou dois procedimentos já conhecidos: a variação e a modulação. Por meio da variação o tema se transforma sem perder a identidade. A variação pode consistir em um simples floreio melódico ou em modificações extremas no ritmo e na harmonia com o objetivo de produzir um contraste mais intenso com as partes adjacentes. A isso Adorno (1989) chamou de “não-identidade da identidade”, isto é, em virtude da própria disposição do tema no interior da obra, ele é ao mesmo tempo modificado e conservado. Isso só é possível porque o desenvolvimento por meio da variação encontra-se no centro da forma-sonata, nos dois sentidos, ou seja, é a parte mais importante e também está literalmente no meio da obra, sendo antecedido pela exposição e sucedido pela repetição. No primeiro momento e no último o tema é conservado, mas no momento central ele é modificado.

Ademais, na sonata clássica o processo de desenvolvimento não pode ser separado da modulação. Schoenberg (2004) denominou de elaboração a parte da sonata tradicionalmente chamada de desenvolvimento, pois para ele trata-se da passagem por

regiões contrastantes seguindo em uma direção determinada, o que é expresso pelo termo alemão “**Durchführung**”. Essa passagem por diversas regiões é possibilitada justamente pelo movimento modulatório. Em Beethoven, a elaboração possui frequentemente uma função dramática. É o que ocorre, por exemplo, na III e na V Sinfonia. Mas, em que consiste essa função dramática?

Aristóteles, no terceiro tópico de sua *Poética* (1448b), define o termo “drama”. Segundo ele, existem duas possíveis etimologias para essa palavra, ambas ligadas à idéia de ação. Os jônios reivindicam a autoria do drama argumentando que essa palavra deriva de uma outra oriunda do seu dialeto, a saber: “**dróntas**”, que significa agente. Por outro lado, os dórios também reivindicam o pioneirismo na arte dramática afirmando que a palavra “drama” deriva de “**drân**”, que no dialeto deles significa fazer ou agir. Ainda segundo Aristóteles, o drama precisa ser um todo orgânico, ou seja, composto de início, meio e fim. Esse todo deve possuir certa grandeza (nem muito grande, nem muito pequena) para que possa ser apreendido por completo. Suas partes devem estar necessariamente ligadas como órgãos de um ser vivo, o que pressupõe ao mesmo tempo a idéia de coesão e movimento (ação). Estabelecendo uma analogia entre a estrutura do drama e a forma-sonata, podemos verificar que a última também possui três momentos (exposição, desenvolvimento e reprise). No primeiro momento, são postos em ação dois temas, ao primeiro podemos chamar de protagonista e ao segundo de antagonista. Assim como no drama, os dois também possuem um caráter. A diferença é que nesse caso a caracterização é realizada por meio de elementos musicais, isto é, melodia, harmonia e ritmo. Na segunda parte, é instaurado o conflito ou intriga. A música se movimenta em direção a outras tonalidades a fim de intensificar o contraste entre os dois temas. Na última parte, o conflito é resolvido, chegando assim ao que, na *Poética* de Aristóteles, é chamado de desenlace, pois como diz ele “Toda tragédia tem um enredo e um desfecho” (ARISTÓTELES, 2005, p. 38).

Segundo o compositor e musicólogo Eduardo Rincón os temas das duas referidas Sinfonias de Beethoven expressam dramaticamente, cada qual a sua maneira, a luta pela liberdade. Na III, ele exalta a figura do herói então personificado em Napoleão Bonaparte. Na V,

Beethoven coloca no papel de herói toda a humanidade, o homem comum que luta contra o destino: uma luta titânica, na qual o tema quase único da coesão – uma coesão nunca alcançada de maneira tão total em toda a história anterior

dessa arte – domina toda a enorme construção que é a Quinta sinfonia (RINCÓN, 2005, p. 36).

Já aqui, a luta pela liberdade estaria subordinada a um conflito ainda mais complexo e abrangente, qual seja: a luta contra a morte, destino de todo mortal.

Analisemos agora mais detalhadamente a técnica de modulação. De acordo com Schoenberg (2001), o processo de modulação segue três etapas. Primeiramente são introduzidos acordes mediadores, capazes de estabelecer um elo entre a tonalidade de partida e a tonalidade que se quer alcançar. Para cumprir essa etapa da forma mais fácil, basta utilizar acordes comuns às duas tonalidades. Em segundo lugar, deve ser inserido o acorde propriamente modulante, com que se atinge a nova tonalidade. Por último, deve ser executada uma cadência para delimitar a nova tonalidade. A modulação que tem lugar na forma-sonata é, na realidade, a mais simples possível, trata-se da passagem para uma tonalidade que se encontra uma quinta superior em relação à tônica inicial. Esse percurso é tradicionalmente denominado de primeiro círculo de quintas. Deve-se notar, contudo, que essa nova tonalidade “[...] não possui significação autônoma dentro da unidade de uma obra” (SCHOENBERG, 2001, p. 226), pois, como já dissemos, sua função é apenas estabelecer um contraste com a real tonalidade da sonata, logo essa parte só adquire sentido na sua relação com o todo. Em outras palavras, no início da primeira parte da sonata é apresentado o primeiro tema centrado na tônica principal da obra. Posteriormente é apresentado o segundo tema, dando início ao processo de modulação (primeira etapa), com a execução do acorde baseado no V grau da escala que, nesse momento, pode ser interpretado como sendo a dominante da tonalidade principal. Na segunda parte, a modulação é completada (segunda e terceira etapa), com isso o segundo tema passa a estar centrado em outra tonalidade de primeiro círculo de quintas, estabelecendo uma tensão com a tonalidade inicial. Na última parte, o segundo tema volta à tonalidade principal e, dessa forma, reconcilia-se com o primeiro tema que, do início ao fim, permaneceu na tonalidade principal. Assim, podemos dizer que o plano harmônico de uma sonata é a expansão de uma cadência perfeita, ou seja, consiste na alternância de tensão e repouso por meio da utilização de acordes centrados ora no I, ora V grau da escala. Em última análise, podemos dizer também que a forma-sonata expressa a autonomia buscada pelos artistas e intelectuais da época, pois é um todo orgânico que, a despeito dos seus conflitos interiores, desenvolve-se em uma direção conscientemente determinada, ou, como diz Miranda (2001, p. 17),

O balanço característico de tensões/repouso da forma-sonata expressava a perspectiva teleológica do tonalismo assim como as modernas formas de sociabilidade de um tempo burguês acreditavam convictamente nas possibilidades de uma evolução inexorável da sociedade, ainda que prenhe de tensões e conflitos.

Como vimos, a sonata clássica é a expressão da mentalidade de uma época (passagem do século XVIII para o XIX) e enquanto forma artística registra “[...] a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos” (ADORNO, 1989, p. 42). A nova música, por sua vez, é a que melhor expressa a primeira metade do século XX. Consciente disso, Adorno (1989, p. 19) afirmou “Atualmente, a filosofia da música só é possível como filosofia da nova música”, pois a verdade da arte só se apresenta na vanguarda. Sendo assim, vejamos como as inovações propostas por Schoenberg alteraram a relação existente entre a música e o processo de desenvolvimento.

Primeiramente, precisamos analisar em que medida a suspensão das funções tonais implicou o fim da diferença entre os temas e as partes acessórias. Na atonalidade livre já não existe diferença entre as partes essenciais (temas) e as partes acidentais (acessórias), uma vez que nesse caso não é possível medir a distância de um determinado segmento em relação ao centro, justamente porque sem tônica não há um centro determinado. Dessa maneira também fica suspensa a função do círculo de quintas e com ela o desenvolvimento por meio da tensão/repouso. No dodecafonismo, por sua vez, a variação se torna total, por isso já não é possível distinguir as partes constituintes da música, desaparecendo também a noção de desenvolvimento, ou seja, se tudo muda, a mudança deixa de ser inteligível. Na realidade, aqui a preparação do tema e suas variações são momentos anteriores ao ato composicional propriamente dito (correspondem à série e suas derivações), mas que preforma o material, condicionando a composição. Desta forma, podemos dizer também que no dodecafonismo a variação obedece a uma espécie de análise combinatória, isto é, limita-se às configurações que uma série básica pode assumir. Mas, como não é possível estabelecer uma hierarquia entre os doze sons que compõem a série e nem entre a série e suas variações, a elaboração temática da composição resulta tautológica. Eis então o paradoxo: a variação é o princípio da técnica dodecafônica, entretanto quando o tema se degenera em mera série a variação se torna total e, dessa maneira, desaparece a própria noção de transformação. Aqui, já é possível entrever que o caminho seguido pela Nova Música é intrinsecamente aporético, contudo essa questão será retomada posteriormente.

Por ora cabe ainda analisarmos como, a despeito das críticas já formuladas, Schoenberg pôde reconstruir a forma-sonata. Segundo Adorno (1989), o *Quinteto para instrumentos de sopro* op. 26, escrito por Schoenberg entre 1923 e 1924, apresenta uma reconstrução da sonata. René Leibowitz vai mais além e afirma que a referida obra possui uma estrutura semelhante à sinfonia clássica, isto é, composta de quatro movimentos: Allegro de sonata, Scherzo, Movimento lento e rondo-finale. A novidade aqui estaria na “funcionalização das diversas estruturas da obra pelo emprego de formas seriais diferentes” (LEIBOWITZ, 1981, p. 100), por exemplo, no primeiro movimento, que possui a forma de uma sonata, podemos encontrar o primeiro tema constituído pela série original e o segundo tema baseado na inversão dessa série. Flo Menezes nos fornece um outro exemplo e analisa-o ponto por ponto, qual seja: a Peça para piano (*Klavierstück*) Op. 33a composta em 1928. De acordo com Menezes, a peça para piano Op. 33a pode ser considerada uma sonata, uma vez que é possível encontrar nela, ainda que por analogia, todas as partes que constituem uma sonata clássica: “Introdução; 1º Tema; Transição; 2º Tema; Transição; Desenvolvimento; Recapitulação dos dois Temas; Coda; e Codetta” (MENEZES, 2002, p. 256). As cinco primeiras partes constituem o que é tradicionalmente chamado de exposição, o desenvolvimento, como vimos, também pode ser chamado de elaboração e as três últimas são as subdivisões da reprise. Contudo, nesse caso, a referida forma está comprimida em apenas quarenta compassos, o que só se tornou possível graças à técnica dodecafônica. Enquanto a sonata clássica possuía a necessidade de desdobrar-se no tempo por meio da cadência e da modulação, a sonata de Schoenberg prescinde dessa discursividade harmônica e, dessa forma, constitui cada parte por meio da simples manipulação da série básica. É justamente nessa obra que esse procedimento técnico atinge a sua maturidade.

Vale lembrar também uma outra obra da maturidade de Schoenberg intitulada *Ode to Napoleon Buonaparte* (Ode a Napoleão Bonaparte) op. 41 de 1942. Essa obra é bastante significativa, pois está intimamente ligada à III Sinfonia de Beethoven. O título da obra já indica essa filiação, haja vista que a III Sinfonia foi originalmente dedicada a Napoleão Bonaparte. Para além dessa evidente alusão, podemos encontrar outras semelhanças. Op. 41 apresenta um conjunto de acordes perfeitos, dentre os quais se destaca um: o último acorde executado pelo piano, isto é, o acorde de Mi bemol Maior. Esse acorde está baseado na tônica principal da chamada Sinfonia “Heróica”. Entretanto, a presença da tríade clássica e

a nítida polarização do final da peça não devem ser entendidas como um simples retrocesso ao discurso harmônico tradicional. Dois motivos impedem essa apressada conclusão. Em primeiro lugar, a seqüência de acordes perfeitos não respeita os princípios estabelecidos pelo sistema tonal. Na realidade a obra está plenamente de acordo com os princípios dodecafônicos e sua especificidade consiste apenas na escolha da série básica, pois nela se encontram intervalos de terças, o que torna possível a construção de acordes perfeitos, ou seja, “A possibilidade de apresentar o total cromático sob a forma de quatro acordes perfeitos [...] é largamente explorada durante toda partitura” (LEIBOWITZ, 1981, p. 132). Em segundo lugar, a polarização em Mi bemol Maior não perpassa toda a obra, ao contrário, aparece apenas no final como uma espécie de tributo a Beethoven.

3.4 O CONTRAPONTO COMO UNIDADE DOS CONTRÁRIOS

Conforme afirmamos anteriormente, além de Beethoven, a outra importante fonte de Schoenberg é o pensamento contrapontístico do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). Sigamos agora essa trilha. Antes, porém, façamos alguns esclarecimentos prévios. A música desenvolvida no período clássico é homofônica, ou seja, encontra-se regulada por leis harmônicas rígidas, o que inviabiliza a independência das vozes. A música desenvolvida no período barroco possui, ao contrário, uma natureza polifônica, isto é, emprega várias vozes independentes que no período anterior a Bach não estavam submetidas às regras harmônicas. Na realidade, Bach representa a última fase do período barroco, a consumação, por assim dizer, desse período. Como tal, ele, por um lado, renovou e aperfeiçoou a prática polifônica que então se encontrava decadente e, por outro, estabeleceu o sistema temperado que se tornou a base do desenvolvimento harmônico ulterior.

No período barroco, a unidade da obra era conseguida por meio do contraste estabelecido entre as partes do todo. Com esse propósito, empregava-se a assim chamada técnica do contraponto. Mas, quais são os princípios dessa técnica? Schoenberg dedicou um pequeno tratado a esse estudo. Escrito entre 1936 e 1950, *Exercícios preliminares em contraponto* recebeu esse nome porque, segundo afirmação de Leonard Stein (ex-aluno de Schoenberg e editor do livro), deveria ser o início de uma série que abrangeria ainda um

segundo volume dedicado ao prelúdio coral e à fuga e um terceiro que analisaria o contraponto na música de Bach a Schoenberg. Infelizmente esse projeto foi interrompido pela morte deste último. Mas o único livro dessa trilogia que efetivamente foi escrito é bastante elucidativo. Nele, Schoenberg segue um percurso que vai do modo mais simples de contraponto até o mais complexo. Inicialmente é analisado o contraponto a duas vozes. Nessa passagem são esclarecidos os conceitos elementares, a saber: em um contraponto a duas vozes há uma melodia dada chamada de “cantus firmus”. Em oposição a essa melodia deve-se construir uma outra, chamada propriamente de contraponto porque estabelece para cada ponto (nota) do “cantus firmus” um ponto em contrário.

Na parte II, mas especificamente no tópico IX, dos *Exercícios preliminares em contraponto* o autor analisa a imitação a duas e três vozes. Trata-se de um recurso contrapontístico mais sofisticado. Para Schoenberg, “O termo imitação é, logicamente, metafórico. Quando a segunda voz repete uma unidade ou frase – isto é, notas e ritmos – da primeira voz [cantus firmus], dá a impressão de querer ‘imitá-la’” (SCHOENBERG, 2004, p. 173). Na realidade, existem diferentes tipos de imitação, dentre os quais, dois merecem uma atenção especial: a invertida e a retrógrada. A imitação por inversão conserva o mesmo ritmo da melodia imitada, mas inverte a direção dos intervalos, por exemplo, um intervalo ascendente de terça passa a ser um intervalo descendente de terça. Conforme já foi dito, esse procedimento encontra-se largamente empregado por Bach na coleção de 48 prelúdios e fugas intitulada de *O cravo bem temperado*. Essa obra, ao mesmo tempo didática e monumental, é assim chamada por ser a aplicação prática do novo sistema temperado, o qual dividiu a oitava em 12 semitons iguais e dessa maneira serviu de base para a afinação uniforme de todos os instrumentos da orquestra. Deve-se notar que essa forma de organização do material musical é um claro exemplo da estratégia utilizada pela Razão para dominar a natureza. O procedimento consiste em igualar matematicamente sons que possuem naturezas acústicas diferentes. Em um cravo temperado, por exemplo, uma mesma tecla representa o Dó sustenido e o Ré bemol, mas na realidade existe entre esses dois sons uma pequena diferença de um coma ($1/9$ de um tom inteiro). Vale a pena mencionar nesse momento que, em *Sobre verdade e mentira no sentido extra moral*, Nietzsche nos lembra o quanto há de arbitrariedade nas elaborações da lógica que tornam iguais os desiguais, ou seja, “Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual

a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais” (NIETZSCHE, 1996, p. 56). A imitação retrógrada, por sua vez, foi amplamente utilizada por Bach na obra que recebeu o título de *Oferenda musical*. Trata-se da execução, “em várias formas instrumentais, de um tema que o rei Frederico II da Prússia tinha proposto ao mestre, quando da sua visita em Potsdam” (CARPEUAX, 2001, p. 127). Nesse caso, a imitação é operada por um movimento que começa com a última nota da melodia imitada e vai de trás para frente até chegar na primeira nota.

A esses esclarecimentos podemos ainda acrescentar uma breve análise da “fuga”. Segundo Paul Trein (1986, p. 58), a fuga “É, como forma, o que de mais completo o contraponto produziu na música instrumental”. Ainda de acordo com ele, uma fuga possui um tema, também chamado de sujeito. Esse tema é inicialmente apresentado pela primeira voz. Em seguida, “O sujeito passa a outra voz como resposta, o que dá a idéia de ‘fuga’: a que o tinha originalmente segue com o contraponto, o contra-sujeito” (TREIN, 1986, p. 58). Esse movimento continua até que o tema seja apresentado em todas as vozes, que ordinariamente são três ou quatro. Surge então uma parte livre e, na seqüência, uma nova exposição do tema em todas as vozes. As várias aparições do mesmo tema são sucessivas, mas juntamente com elas são apresentadas outras melodias que estabelecem com essas aparições diferentes contrapontos. Deve-se ressaltar que o tema de uma fuga é uma melodia aberta, isto é, carente de uma continuação. É justamente essa característica que permite a passagem do tema ao contraponto, que surge como complemento necessário do primeiro. Existem também fugas duplas, ou seja, fugas que possuem dois temas. Nesse caso, um tema inteiramente novo é apresentado após a exposição completa ou parcial do primeiro.

Retomemos agora à longa passagem da *Filosofia da nova música* citada na página 23 da presente dissertação. De acordo com essa passagem, podemos encontrar na música dodecafônica uma estrutura análoga à da fuga. Dessa forma, a série básica seria o tema. Os outros três modos ou disposições da série seriam tipos de imitação por meio dos quais o contraponto seria estabelecido. Como exemplo, podemos considerar o seguinte esquema didático. Na primeira voz é apresentada a série original. Em cada uma das três vozes restante é apresentado um contraponto que poderá assumir três formas distintas: a imitação por inversão, a imitação retrógrada ou a combinação das duas primeiras, isto é, o retrógrado da inversão. Em seguida, a série original passa para uma outra voz e a primeira assume uma

forma de contraponto. Dessa maneira, a música continua, explorando as várias combinações possíveis entre tema e contraponto. É claro que as melhores composições dodecafônicas são bem mais complexas, podendo até mesmo assumir a forma de uma fuga dupla. Esse é o caso do *Terceiro quarteto op. 30* de Schoenberg, que possui quatro movimentos, dos quais o segundo é composto por dois temas independentes.

Para Adorno, “O verdadeiro beneficiário da técnica dodecafônica é, sem dúvida alguma, o contraponto” (ADORNO, 1989, p. 75). Essa técnica permitiu a Schoenberg desenvolver uma forma de contraponto derivada das disposições presentes no próprio material, ou seja, são as potencialidades da série básica que compelem a um trabalho contrapontístico. Trata-se então de uma lógica imanente e não de uma lógica extrínseca imposta ao material. Ademais, a técnica dodecafônica também mostrou que é possível organizar a multiplicidade das partes (melodias) em uma unidade plena de sentido, sem recorrer às regras da harmonia clássica, que limitavam os encontros das vozes. Deve-se ressaltar que apenas no contraponto assim concebido é possível expor simultaneamente acontecimentos contrários, sem perder a coerência e a inteligibilidade. Desse modo, a linguagem musical encontra-se em vantagem quando comparada com a linguagem verbal, pois, nesta última, idéias contrárias só podem ser expressas sucessivamente. Se no contraponto dodecafônico as derivações da série básica nascem da série e em oposição a ela, mas, não obstante, formam com ela uma unidade de sentido, então podemos dizer que essa música expressa melhor a própria idéia da dialética do esclarecimento que, como veremos mais adiante, preconiza que a Razão nasceu do Mito e em oposição a ele, entretanto só podemos compreender plenamente ambos no contraste que eles estabelecem entre si.

Contudo, embora o contraponto dodecafônico tenha liberado a música da coerção exercida pelas rígidas regras da harmonia tonal, ele não foi capaz de substituir as funções estruturais desempenhadas por essa mesma harmonia. O esquema da cadência, por exemplo, possuía um caráter universal tal que, mesmo permanecendo constante, não implicava uma mera repetição. Tratava-se da aplicação de uma regra universal a um caso particular. No dodecafonismo, ao contrário, “A única unidade de medida é a série” (ADORNO, 1989, p. 77). Todavia, cada série básica é válida apenas para uma única obra. Desse modo, a repetição de um esquema fica desprovida de sentido. Algo análogo ocorreu

à sociedade européia do início do século XX. A desconstrução das regras ético-políticas estabelecidas pela tradição deveria conduzir a sociedade a um estado de plena liberdade. Entretanto, como a Razão enfraquecida não foi capaz de construir novas regras universais necessárias para a estruturação das relações sociais, a Europa terminou entrando em um caos devastador. Ainda hoje podemos afirmar que a coesão social é estabelecida quase unicamente pelas regras do mercado capitalista que, como sabemos, não conduz ao desenvolvimento do Espírito rumo à consciência da liberdade, mas tão-somente à alienação. Ademais, no contraponto dodecafônico a liberdade das partes é apenas relativa, pois todas as partes são, em última análise, derivações da série básica. Desse modo, cada parte é uma espécie de reflexo da série e mantém com ela uma forma de negação recíproca. Porém, a série de doze sons não chega a desenvolver um papel semelhante ao desempenhado pelo “cantus firmus” no contraponto tradicional. Na ausência de um “cantus firmus”, o contraponto da música dodecafônica reduz-se à mera repetição uma vez que já não há um confronto com algo determinado. Segundo o próprio Schoenberg, é possível elaborar um contraponto sem um “cantus firmus” dado, mas nesse caso deve existir uma voz constituída de forma diferenciada capaz de assumir o papel principal. A diferença deve ser estabelecida especialmente no que diz respeito à duração das notas. Dessa forma, “A voz usando notas longas pode ser, então, tratada como um CF [cantus firmus]” (SCHOENBERG, 2004, p. 92). Precisamente isso não acontece na música dodecafônica, pois nela não há uma distinção satisfatória entre as vozes e nem o estabelecimento de uma hierarquia entre elas.

Para Adorno (1989), as regras do método dodecafônico também podem ser comparadas com as regras do contraponto propostas pelo compositor da Contra-Reforma Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Essa comparação não deixa de causar certo embaraço uma vez que, no segundo prefácio escrito para o livro *Exercícios preliminares em contraponto*, Schoenberg critica duramente o ensino do contraponto baseado em Palestrina, por considerar esse compositor plenamente superado pela geração que o sucedeu. Diz ele: “Basear o ensino do contraponto em Palestrina é tão estúpido quanto basear o ensino da medicina em Esculápio [pai da medicina na mitologia romana]” (SCHOENBERG, 2004, p. 243). Logo, o ensino do contraponto deveria ser baseado no estilo de Bach que, segundo Schoenberg, atingiu a perfeição nessa forma musical. Mas em que sentido a comparação

entre Schoenberg e Palestrina é pertinente? A principal semelhança é que ambos elaboraram regras rigorosas que têm uma função didática, isto é, disciplinam o espírito para que ele possa seguir livremente. É assim que o próprio Schoenberg entende a sua obra. Já no primeiro prefácio dos *Exercícios preliminares em contraponto* ele declara que nesse livro a técnica do contraponto “Não será considerada, de modo algum, uma teoria, mas um método de treinamento, cujo propósito principal será ensinar o aluno de forma a torná-lo apto a utilizar posteriormente seu conhecimento quando compuser” (SCHOENBERG, 2004, p. 242). Embora tanto o contraponto rigoroso de Palestrina como o contraponto dodecafônico de Schoenberg possuam exigências que não podem ser plenamente satisfeitas, “[...] esta impossibilidade torna-se força motriz para as escolas” (ADORNO, 1989, p. 94).

Ademais, podemos afirmar que essa concepção, segundo a qual a disciplina é um momento indispensável da educação para a autonomia, é na realidade devedora da filosofia kantiana e nos dois casos a educação é pensada dentro de um projeto maior de civilização. Kant acreditava que o Esclarecimento tinha plenas condições de estabelecer um mundo racionalmente regulado, embora estivesse consciente de que tal tarefa não seria realizável por um único indivíduo, mas somente pela espécie ao longo de várias gerações, ou seja, “No homem (única criatura racional sobre a Terra) aquelas disposições naturais que estão voltadas para o uso de sua razão devem desenvolver-se completamente apenas na espécie e não no indivíduo” (KANT, 1986, p. 11). Sendo assim, é possível dizer que, para Kant, a história da humanidade seria análoga a uma corrida de revezamento, na qual cada geração passaria o bastão (patrimônio cultural) à geração seguinte, deixando essa última mais próxima de atingir a linha de chegada (finalidade estabelecida pela própria natureza). O objetivo a ser alcançado seria o estado de direito, no qual uma constituição justa regularia a coexistência de cidadãos livres. Por sua vez, a filosofia de Adorno (marcada pela experiência imediata da barbárie da Segunda Guerra) via esse fim último ainda mais distante, por isso, para ele, “se a técnica dodecafônica põe um dique à selvageria, já terá feito bastante, mesmo quando não entre ainda no reino da liberdade” (ADORNO, 1989, p. 95).

3.5 O ACORDE DISSONANTE E A DIALÉTICA SEM SÍNTESE

Para Flo Menezes (2002, p. 266), o dodecafonismo é um “Método essencialmente contrapontístico, cujas relações harmônicas são deduzidas livremente da série antes de tudo melódica e de suas derivações, bem como da textura composicional em si”. Apesar desse evidente predomínio do já estudado aspecto contrapontístico, não será inútil analisarmos aqui algumas implicações harmônicas do método de compor com doze sons. Com esse propósito, reavaliaremos, a partir de uma outra perspectiva, algumas noções já expostas e também, de acordo com a necessidade, introduziremos novos conceitos. Segundo Adorno (1989), os acordes perfeitos estabelecidos no período clássico desempenharam, na história da música, um papel análogo ao do dinheiro na economia. Como o dinheiro, esses acordes possuíam um caráter abstrato e, em função disso, podiam ser utilizados como mediação. Como se sabe, o dinheiro representa um determinado valor quantitativo e estabelece uma mediação entre as mercadorias substituindo a troca direta (escambo). Os acordes perfeitos também estabeleciam mediações entre as partes de uma obra definindo o início, o meio e o fim. Esse procedimento já foi descrito quando tratamos da modulação e da cadência. Contudo, com o passar do tempo, a “moeda” chamada de acorde perfeito foi se desvalorizando e com ela todo o sistema nela baseado. Nos dias atuais, essa “moeda” se assemelha mais a uma falsificação do que a uma moeda antiga sem valor, isso porque alguns compositores insistem em utilizá-la, ainda que ela já não possa cumprir as funções de outrora. Também é possível comparar os acordes perfeitos com os clichês da linguagem cotidiana. Deve-se lembrar que originalmente a palavra “clichê” se referia não aos lugares-comuns da linguagem, mas sim a uma placa de metal gravada em alto-relevo utilizada pelas gráficas para imprimir e reproduzir impressos. Assim, fica evidente a proximidade entre as duas analogias, pois ambas tratam de um metal que possuía um papel de mediação, mas que com o uso sofreu um desgaste excessivo perdendo dessa maneira sua inicial função.

Para compensar o desgaste sofrido pelas funções harmônicas tradicionais, muitos compositores recorreram à polifonia. Entretanto Schoenberg foi o primeiro compositor moderno a buscar a integração entre a polifonia e a harmonia, ou seja, “Schoenberg já não sustém o princípio da polifonia entendido como heterônimo em relação à harmonia emancipada e com esta conciliável apenas esporadicamente e segundo os casos, mas o descobre como essência da própria harmonia emancipada” (ADORNO, 1989, p. 53). Para

alcançar tal objetivo, Schoenberg recorreu ao acorde dissonante. Como vimos, na harmonia clássica, o acorde perfeito era formado por uma tríade. Nele, os sons individuais eram subsumidos no todo, desaparecendo como individualidade. No acorde dissonante, ao contrário, os sons não perdem a sua individualidade e independência, mas permanecem articulados, formando uma unidade complexa. Sendo assim, podemos afirmar que o acorde dissonante é, por sua própria constituição, polifônico, uma vez que apresenta vozes não apenas diferentes, mas contrárias, articuladas de tal modo que adquirem um sentido sem que o conflito desapareça. Utilizando o vocabulário da dialética, podemos dizer que o acorde dissonante é a expressão de uma dialética sem síntese. Mas não basta apenas interpretar a Nova Música por meio da dialética adorniana, também é preciso reconhecer o quanto essa música influenciou o pensamento de Adorno, tornando-se determinante na reconstrução da dialética herdada de Hegel. Em um primeiro momento, pode-se pensar que o acorde dissonante é desprovido de lógica, entretanto ele apenas contradiz a lógica do sistema tonal. Na realidade, “[...] a dissonância é ainda mais racional do que a consonância” (ADORNO, 1989, p. 53). Aqui o termo racional refere-se não a uma razão dominadora que destrói a particularidade e promove a homogeneização, mas sim a uma razão que toma criticamente a idéia de totalidade, compreendendo que uma totalidade que elimina o particular tem como contrapartida política o totalitarismo.

Segundo Adorno, “A lei da dimensão vertical da música dodecafônica pode chamar-se lei da harmonia complementar” (ADORNO, 1989, p. 69). É justamente esse princípio que permite a construção de acordes complexos, no interior dos quais cada som mantém sua autonomia. Mas, em que consiste essa lei? Em linhas gerais podemos dizer que na música dodecafônica a harmonia adota como referência o “virtual acorde de doze sons”, isto é, um possível acorde formado por todas as notas da série fundamental. A esse acorde podemos chamar de conjunto universo, que representaremos pela letra “U”. Mas cada acorde é efetivamente constituído apenas por uma parte do conjunto das doze notas, ou seja, cada acorde efetivo é um subconjunto do acorde virtual. Se a esse determinado subconjunto chamarmos de “a”, seu complementar será “~a”, isto é, o subconjunto formado pela diferença entre o conjunto universo “U” e o seu subconjunto “a” ou, em termos matemáticos, “~a = U-a”. Deve-se notar que a soma do subconjunto “a” com o seu complemento é igual ao conjunto universo ($a + \sim a = U$). Contudo, o virtual acorde de doze

sons não deve ser alcançado, pois isso significaria a realização e o conseqüente fim da “dinâmica” musical. Logo, a harmonia deve se deslocar indo de uma parte da série (a) para uma outra parte (~a), estabelecendo uma permanente relação de tensão e distensão. Sabe-se que também na filosofia marxista o fim da história seria marcado pelo fim dos antagonismos existentes entre as classes que constituem a sociedade. Nesse caso, também é possível perguntar se na passagem do socialismo ideal (virtual) para o socialismo real não foi o tomar uma parte como se fosse o todo o que levou a uma forma de totalitarismo.

Contudo, “esta lei da harmonia complementar é válida realmente só como lei harmônica” (ADORNO, 1989, p. 70). Entretanto, a unificação das dimensões verticais e horizontais, postulada pelo dodecafonismo, tende a desvalorizar a harmonia, uma vez que cada som precisa se justificar como elemento que compõe a série tanto do ponto de vista harmônico como do ponto de vista melódico. Mas, como já foi dito, a série é sobretudo melódica, o que torna a harmonia uma projeção ou um reflexo da dimensão horizontal. Isso inviabiliza em grande parte a aplicação da lei da harmonia complementar que pressupõe um relacionamento direto entre os sons verticais. Em função disso, o que era para ser regra torna-se exceção, ou seja, na música dodecafônica “As passagens concebidas segundo o princípio da harmonia complementar representam a exceção” (ADORNO, 1989, p. 70).

A inviabilização da harmônica complementar, por sua vez, impede o entrelaçamento dos acordes sucessivos, conduzindo à atomização dos sons. Permanece ainda uma totalidade extrínseca imposta ao material pela técnica dodecafônica, mas é preciso notar a diferença entre esse tipo de procedimento e o que existia antes. No período tonal, a harmonia encontrava-se subdeterminada, ou seja, existia um marco regulador, mas dentro desse limite era possível articular criativamente os acordes para construir um todo coerente. Entretanto, quando o dodecafonismo assumiu sua forma mais rígida, a música passou a estar plenamente determinada pela razão, todavia o resultado foi o contrário do esperado. A organização, embora consciente, tornou-se exacerbada oprimindo os momentos particulares, em outras palavras: “O livre jogo de forças da música tradicional, que produz o todo de acorde em acorde, sem que o todo esteja premeditado de acorde em acorde, fica substituído pela ‘inserção’ de acordes estranhos entre si” (ADORNO, 1989, p. 71).

Por fim, também é possível perguntar se, no interior de uma peça musical, a dissonância possui um sentido em si mesmo ou só adquire sentido quando contraposta à

consonância. Para Adorno, essa segunda opção, embora pareça muito coerente, na realidade, simplifica o problema. Segundo ele, na Nova Música, a dissonância adquire um sentido, “não em relação às consonâncias eliminadas, mas em si mesmo” (ADORNO, 1989, p. 72). Para além dessa polêmica, mais vale compreendermos a relevância histórica do acorde dissonante. Rompendo com o padrão clássico de beleza que preconizava a simetria e a proporção, “As dissonâncias surgiram como expressões de tensão, de contradição e de dor” (ADORNO, 1989, p. 72). Se a expressão da tensão e da contradição está perfeitamente sintonizada com o projeto dialético, em especial com o projeto da dialética negativa, por outro lado, a concepção da arte como expressão do sofrimento é, como veremos mais adiante, um legado schopenhaueriano transposto para um outro contexto.

Contudo, a música não se limita à expressão de aspectos subjetivos, antes busca também refletir a sociedade, mas não como um mero espelho reprodutor do existente. A reflexão é, antes de tudo, confronto crítico. Nesse sentido, podemos dizer que, ao renunciar a consonância, a Música Moderna desvela a catástrofe social, isto é, evita o engano de conceber uma humanidade perfeitamente ordenada e resolvida, em outras palavras: uma harmonia perfeita. Enquanto produto do Espírito, a obra de arte expressa a sociedade, mas não de forma imediata. A relação entre arte e sociedade é dialética. A obra nasce dos condicionamentos sociais, entretanto busca desde sempre superar esses condicionamentos por meio de uma negação determinada. Dessa forma, a arte mostra, ainda que indiretamente, outros mundos possíveis.

3.6 FILOSOFIA, MÚSICA E EXPRESSÃO DO SOFRIMENTO

Conforme já assinalamos no tópico anterior, Arthur Schopenhauer foi o primeiro grande filósofo a conceber a arte, em especial a música, como expressão do sofrimento. Nas preleções proferidas em 1820, que foram reunidas sob o título de *Metafísica do belo*, ele analisou as principais manifestações artísticas e concedeu, não sem razões, um lugar especial à música. No capítulo “Da música”, Schopenhauer iniciou a exposição apresentando sua tese central, qual seja: a música é a cópia da Vontade. Essa afirmação, de largo alcance, deve ser entendida no contexto da obra. Com essa finalidade,

reconstruiremos os principais argumentos do autor. Contudo, antes é preciso compreender o que Schopenhauer chama de Vontade. Para alcançar esse objetivo, por sua vez, faz-se necessária uma breve digressão no território da filosofia kantiana para analisarmos a origem da concepção schopenhaueriana de Vontade.

De acordo com o enunciado por Immanuel Kant na *Crítica da Razão Pura* (1781), o espírito humano é constituído por duas faculdades básicas: sensibilidade e entendimento. Essas duas faculdades, embora independentes, somente articuladas podem produzir um conhecimento propriamente científico, isto é, objetivo.

A sensibilidade é uma faculdade receptiva, a qual a partir das sensações (sua matéria) produz representações chamadas de intuições sensíveis. Contudo, essa produção só se torna possível pela mediação do espaço e do tempo (formas puras da sensibilidade) que, embora prescindam das intuições sensíveis, constituem-se como condição de possibilidade destas.

O entendimento é constituído por 12 elementos puros (categorias), que, como tais, prescindem de toda e qualquer intuição, não obstante devem ser usados tão-somente para discursar acerca das intuições sensíveis. Sendo regras, por meio das quais o múltiplo dado à intuição pode ser subsumido na unidade de um conceito, não podem, ao contrário do que ocorre com os conceitos matemáticos, receber uma definição real. Se definição real é o ato de reportar um objeto do pensamento a uma intuição, então esse ato é efetivado pelo geômetra, quando ele mostra na intuição seus conceitos, figuras geométricas. Entretanto, o referido ato não pode ser efetivado no âmbito dos conceitos puros, haja vista que eles não são objetos e sim leis lógicas de associação.

Assim sendo, as categorias só podem ser utilizadas legitimamente para pensar o que é dado à intuição. Quando, ao contrário, são utilizadas para pensar objetos que de modo algum podem ser dados à intuição, perdem todo o significado. Tomemos como exemplo a categoria de causalidade: quando Leibniz pensou Deus como sendo a razão suficiente (causa) da existência do Mundo, estava, segundo Kant, fazendo um uso arbitrário desse conceito, pois esses dois objetos (Deus e Mundo) não são dados à intuição e, portanto, não estão sob as relações de tempo. Dessa maneira, Leibniz abstraiu do referido conceito a relação de sucessividade (relação da intuição pura de tempo) e assim, sem o saber, já não podia distinguir a causa do efeito, justamente porque essa distinção está fundada na relação

de sucessividade, ou seja, a causa deve ser anterior ao efeito. A esse uso fora da experiência possível, Kant chamou de uso transcendental e ao uso legítimo chamou de empírico. Conforme vimos, o uso transcendental não possui objetividade, tendo apenas a função lógica de ser a unidade de um diverso em geral.

O exposto acima torna mais simples compreender a idéia central do capítulo III da *Crítica da razão pura* intitulado: “Do princípio da distinção de todos os objetos em geral em fenômenos e númenos”. Nesse texto, Kant chamou de fenômeno àquilo que é dado à intuição e de númeno àquilo que é somente pensado sem contradição enquanto correlato para o fenômeno. Porquanto, sendo o objeto da intuição uma representação, deve, a seu turno, corresponder a um outro objeto, qual seja, o objeto-em-si. Esse, todavia, deve apenas ser pensado em seu sentido negativo.

Sendo esse correlato um objeto transcendental (númeno), não podemos conhecê-lo efetivamente, por não estar submetido às relações de espaço (extensão) e de tempo (duração, sucessividade e simultaneidade). Não podemos sequer provar sua existência, uma vez que a existência requer a comprovação dos sentidos não podendo, portanto, ser predicada a priori (apenas no âmbito do entendimento), ou seja, só pode ser considerado como existente aquilo que é dado à intuição. Não obstante, o conceito de númeno desempenha um importante papel no âmbito do conhecimento, no qual detém o **status** de conceito-limite. Isto é, embora seja um conceito problemático (sem realidade objetiva), ele possui uma função negativa, qual seja, a de delimitar o campo de atuação de nossas faculdades de conhecimento, na medida em que é considerado como aquilo que não pode ser conhecido. “Assim, o conceito de objetos puros, simplesmente inteligíveis, é totalmente destituído de qualquer princípio da sua aplicação, [...] serve apenas como um espaço vazio, para limitar os princípios empíricos” (KANT, 1997, p. 273).

Schopenhauer, por sua vez, concebeu o Mundo como estando dividido em Vontade e Representação. Em linhas gerais, podemos dizer que a Vontade em Schopenhauer corresponde à coisa-em-si (númeno) kantiana. A Representação, por outro lado, corresponde ao fenômeno, ou seja, ao modo como a coisa-em-si aparece para nós, o que, é claro, depende da mediação do nosso aparato cognitivo. Vejamos mais detalhadamente. Segundo Jair Barboza (2003), tradutor brasileiro da *Metafísica do belo*, Schopenhauer considerou espaço, tempo e causalidade como pertencentes a uma mesma estrutura, por ele

chamada de “princípio de razão do devir”. Dessa forma, o Mundo, como representação, estaria submetido a tal princípio, que busca dotar de razão toda a realidade. Contudo, para além do que podemos conhecer por meio do princípio de razão, existe a coisa-em-si. Essa última mostra-se como a essência íntima de todo o corpo e, como já dissemos, identifica-se com a Vontade. Schopenhauer chegou a essa conclusão por intermédio de uma analogia. No corpo humano, a “causalidade assume a forma de motivação”, isto é, a ação humana é sempre impulsionada por um motivo, tendo, portanto, a Vontade como essência. O mesmo ocorre nos outros corpos não humanos, nos quais a Vontade manifesta-se em graus diferentes, ou seja, “Todo ato imediato da vontade é, num só lance, ação do corpo que aparece; por sua vez, toda ação sobre o corpo é, num só lance, ação sobre a vontade, chamando-se dor ou agrado” (BARBOZA, 2003, p. 11). Deve-se notar que a Vontade encontra-se fora do espaço e fora do tempo, sendo, portanto, una e atemporal. Entretanto, a Vontade objetiva-se nas Idéias, essas, por sua vez, pluralizam-se formando os fenômenos. Mas, para tornarem-se fenômenos, as Idéias necessitam de matéria. Assim, inicia-se uma competição interminável, na qual as diferentes formas de objetivação da Vontade lutam entre si, buscando cada qual se efetivar em detrimento das demais. Desse conflito da Vontade com ela mesma resulta um profundo sofrimento que atravessa o Mundo por inteiro.

Diga-se de passagem que a exposição feita por Schopenhauer acerca da Vontade como substrato último é, na realidade, o desenvolvimento, em grande medida contra Kant, de uma idéia originalmente kantiana. Segundo este, o Homem, embora pertença ao mundo natural, pode conceber a si mesmo como sendo inteligível, em função da própria espontaneidade da sua Razão, a qual não estando submetida às formas puras da sensibilidade não pode, por conseguinte, ser contada entre os fenômenos. A esta Razão podemos atribuir uma outra espécie de causalidade uma vez que pode determinar a vontade de forma sintética e a priori, a partir de um imperativo categórico. Os imperativos produzidos pela Razão mostram sua independência em relação à natureza, porque indicam o que deve ser e não o que é, ou seja, a Razão determina, a partir de si, ações que devem ser realizadas independentemente do que nos é dado pela sensibilidade. Tal independência é chamada de liberdade prática. Contudo, embora Kant procure fundamentar essa outra forma de causalidade na própria Razão prática, ele abre um espaço para uma outra possibilidade já

que admite não ser possível conhecer plenamente, por meio da Razão, os motivos das ações humanas. Em outras palavras, “mesmo pelo exame mais esforçado, nunca podemos penetrar completamente até aos móveis secretos dos nossos atos, porque, quando se fala de valor moral, não é das ações visíveis que se trata, mas dos seus princípios íntimos que se não vêem” (KANT, 1983, 213). Portanto, é perfeitamente possível afirmarmos a existência de algo para além da Razão que determina o agir. A isso, como já sabemos, Schopenhauer chamou de Vontade. Embora Kant e Schopenhauer não utilizem os termos “razão” e “vontade” no mesmo sentido, podemos dizer que o segundo inverte a proposição do primeiro, pois se em Kant é a Razão que determina a vontade, em Schopenhauer, ao contrário, é a Vontade que determina a razão.

Schopenhauer também indicou algumas possíveis maneiras de neutralizar o sofrer. A primeira delas é justamente a fruição do belo, existente tanto na arte como na própria natureza. A arte, por sua vez, também é uma forma de conhecimento. Não um conhecimento de fenômenos, mas sim um conhecimento das Idéias. Algumas artes expressam Idéias mais baixas, como é o caso da arquitetura, que expressa as Idéias relativas à matéria bruta. Outras artes expressam Idéias mais elevadas, o melhor exemplo é a poesia trágica, que expressa a Idéia da vida humana, mostrando-a como objetivação da autodiscordância da Vontade. Segundo Schopenhauer, o herói trágico, diante do enorme sofrimento resultante do conflito da Vontade com ela mesma, resigna-se e passa a negar a Vontade de vida. Um efeito semelhante ocorreria também no espectador que, ao contemplar “o lado terrível da vida”, seria conduzido à negação da Vontade, fonte de todo sofrimento. Nesses termos, podemos vislumbrar também aqui a forma peculiar como Schopenhauer se apropriou da filosofia kantiana. Se para Kant (2005, p. 49) belo é o que agrada “independente de todo interesse”, ou seja, um juízo sobre o belo, para ser puro, precisa estar desvinculado de qualquer interesse, para Schopenhauer, conforme vimos, o belo agrada, ou pelo menos diminui o sofrimento, negando a Vontade.

Embora seja possível ordenar as artes estabelecendo uma hierarquia de acordo com o respectivo grau de objetividade presente na Idéia expressa por cada uma delas, existe uma forma de arte que se encontra inteiramente separada das outras, qual seja, a música. Mas, para compreendermos a natureza de tal manifestação, precisamos agora retornar para o capítulo 17 da *Metafísica do belo*, que trata justamente da música. De acordo com a

exposição desenvolvida no referido capítulo, a música distingue-se das demais formas de arte por não ser a expressão de uma determinada Idéia, mas sim a objetivação da própria Vontade. “Ora, como é a mesma Vontade que se objetiva tanto nas Idéias quanto na música [...], então, tem de haver [...] um paralelismo, uma analogia entre a música e as Idéias, cujos fenômenos na pluralidade e na imperfeição são o mundo visível” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 230). Schopenhauer desenvolve esse paralelismo mostrando que existe uma correspondência entre a estrutura constitutiva do mundo e a estrutura da música. Dessa forma, podemos afirmar que as escalas musicais, com seus diferentes graus dispostos do mais grave ao mais agudo, correspondem à escala evolutiva da natureza que vai da matéria inorgânica ao organismo mais complexo, ou seja, os sons graves que servem de base para a harmonia correspondem à matéria bruta que serve de base para o desenvolvimento dos seres vivos; por outro lado, os sons agudos que formam a melodia principal correspondem ao ser humano na medida em que este, tal como aquela, mantém um decurso claro e coerente ao longo do tempo, construindo uma totalidade concatenada. Isso só é possível porque no homem a Vontade pode atingir, de forma mediada, seu mais alto grau, tornando-se consciente. Assim, “as dissonâncias impuras, que não formam nenhum intervalo determinado, são comparáveis às deformações monstruosas situadas entre duas espécies animais, ou entre homem e animal” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 231). Transpondo essa concepção para o plano das relações sociais, podemos dizer que a dissonância expressa a deformação existente na sociedade moderna que, por ser dominadora, impede o pleno desenvolvimento dos sujeitos, condenando-os a viver em um estado muito abaixo do ideal de humanidade.

Seguindo na sua explicação, Schopenhauer sustenta que “A essência do homem reside em sua vontade se esforçar, ser satisfeita e de novo se esforçar, incessantemente” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 232). A felicidade consiste em uma transição rápida do desejo para a satisfação. Uma transição lenta ou a ausência de satisfação resulta em sofrimento, menor no primeiro caso e maior no segundo. De forma análoga, a essência da melodia consiste em se afastar do tom fundamental, passar por intervalos consonantes e dissonantes, para posteriormente retornar ao estado inicial. Esse procedimento, como já sabemos, chama-se modulação. Dessa maneira, a música expressa o movimento da Vontade que busca reencontrar o contentamento. Sendo assim, as melodias que retornam

rapidamente para o tom fundamental são alegres. Esse é o caso das músicas destinadas à dança. “Já as melodias lentas, entremeadas por dissonâncias dolorosas, retornando ao tom fundamental apenas muitos compassos além, são tristes e análogas à satisfação demorada, difícil” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 233). Nesse contexto, vale lembrar a passagem da *Filosofia da nova música* citada no tópico antecedente¹¹, segundo a qual as dissonâncias que constituem a música moderna são expressões da dor. Embora os dois discursos filosóficos não tenham um ponto de partida comum – Schopenhauer analisou a música tonal com base em uma metafísica da Vontade, Adorno, por sua vez, com base em uma filosofia da cultura, investigou as composições não mais regidas pelo sistema tonal – é inegável, todavia, pelo menos em relação ao tema aqui tratado, que ambos convergem para um mesmo ponto. Vale ressaltar que a música de Schoenberg emancipou a dissonância e ao mesmo tempo aboliu a polarização exercida pela tônica. Essa dupla ousadia possibilitou a expressão ainda mais intensa do sofrimento porque, nesse caso, já não há um retorno possível para um estado de repouso.

Ainda segundo Schopenhauer, a melodia narra “a história da Vontade”, ao tornar objetiva a movimentação que lhe é peculiar. “Por isso sempre se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 232). No entanto, conforme indica o próprio contexto, não se deve entender aqui o termo “sentimento” em uma acepção meramente psicológica, pois assim estaríamos limitando sua abrangência que está para além da própria razão humana. Dessa maneira, a música constitui-se, para Schopenhauer, em uma linguagem universal. Não se trata, é claro, de uma universalidade vazia, mas de uma forma de universalidade próxima à dos números e das figuras geométricas. Como se sabe, as figuras geométricas e os números são formas universais aplicáveis a todos os objetos, mas não são abstrações vazias, pois é possível mostrá-los na intuição. Da mesma forma, todos os sentimentos são exprimíveis por meio das infinitas melodias, seqüências de sons audíveis. Porém, vale lembrar, para Schopenhauer, as melodias não expressam os fenômenos particulares, elas expressam o Em-si, ou seja, a música apresenta aos sentidos uma forma universal.

Na *Filosofia da nova música*, Adorno (1989, p. 103) afirmou: “Hoje a emancipação da música é análoga à sua emancipação com relação à linguagem falada e é tal

¹¹ Ver página 38.

emancipação que resplandece em meio à destruição do ‘sentido’”. Nessa passagem, podemos encontrar claros ecos da filosofia schopenhaueriana, pois Adorno concede primazia à linguagem musical e, como veremos em seguida, à expressão dos sentimentos. Segundo ele, a música dodecafônica desconstruiu o sentido musical, isto é, desarticulou a conexão existente, no interior das peças musicais, entre as partes e o todo. A esse processo, conforme já vimos, Adorno chamou de atomização dos sons. Por outro lado, essa mesma música potencializou as possibilidades de expressão, ao se desvincular da linguagem verbal que, prioriza a transmissão de informações. Segundo Adorno, originalmente, a música surgiu para expressar sentimentos intensos, em especial os de dor, ou seja, “A origem da música está estreitamente ligada ao gesto do pranto” (ADORNO, 1989, p. 103). Vale ressaltar que o pranto é uma expressão sonora capaz de dar vazão aos sentimentos mais intensos sem fazer referência a um significado determinado. Contudo, ao longo de sua história, a música ocidental afastou-se do pranto e aproximou-se da fala. As primeiras óperas, por exemplo, foram organizadas tomando como base o recitativo, isto é, a declamação melódica muito próxima do ritmo e da entonação da fala. Sendo assim, podemos dizer que Schoenberg reaproximou a música do pranto ao afastá-la da linguagem intencional que já se encontrava desgastada. Deve-se notar também que aqui o reavivamento da expressão foi acompanhado por uma nova forma de organizar os sons.

Para Adorno, o monodrama *Erwartung* é um exemplo privilegiado, no qual a expressão de sentimentos ligados à dor mostra-se de forma eloqüente. No início do primeiro capítulo da *Filosofia da nova música*, Adorno (1989, p. 34) asseverou que a referida obra de Schoenberg é uma “representação da angústia”. Para compreendermos melhor essa afirmativa, precisamos retomar a análise dessa composição iniciada no tópico de número 3.2. Essa ópera, composta para uma única voz feminina e orquestra, é constituída por apenas um ato dividido em quatro cenas totalizando cerca de trinta minutos de duração. Estreou em Praga em 6 de junho de 1924 e, em 1967, foi regida por René Leibowitz em Lyon com texto em francês. Segundo Kobbé (1997), ela narra a busca empreendida por uma mulher à procura do seu amante em um bosque tenebroso. Na última cena, que perfaz quase a metade da ópera, a mulher entra em uma casa escura e aterrorizante onde encontra, sem vida, a pessoa procurada. Segue-se, então, um copioso

pranto que se estende até o final da cena. Acompanhando o drama e o canto feminino, a orquestra descreve sentimentos de aflição e de dor.

Agora, retornando a Schopenhauer, podemos investigar mais profundamente a relação que se estabelece, no interior de uma ópera, entre a encenação do libreto e a música. Segundo o filósofo, na ópera a melodia desvela a essência íntima das ações. Mas não devemos esquecer que, para Schopenhauer, a música é uma linguagem universal (enquanto objetivação da Vontade). Assim, a relação que existe entre uma música e uma cena é análoga à que existe entre um conceito geral e um exemplo particular, ou seja, embora uma música revele a essência de um acontecimento, essa mesma música, por ser universal, pode se referir a outros acontecimentos de igual maneira. Contudo, vale lembrar, a música expressa o Em-si de forma imediata, isto é, sem a mediação do conceito. Aqui podemos encontrar uma outra semelhança entre os filósofos Adorno e Schopenhauer. Para ambos a música e a filosofia expressam a coisa-em-si de modos diversos. Aquela diretamente. Esta por meio dos conceitos. “Ora, por conta disso, a música coincide por completo em seu tema com a filosofia: dizem o mesmo em duas linguagens diferentes” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 238). Adorno expressou idéia semelhante no artigo intitulado *Música e linguagem: um fragmento*, que já analisamos.

Após termos indicado algumas semelhanças existentes entre a filosofia da arte de Schopenhauer e de Adorno, podemos concluir esse tópico indicando uma importante diferença. Conforme já foi dito, para Schopenhauer, a arte, especialmente a tragédia, conduz à resignação, ou seja, “a tragédia tem a tendência de indicar ao espectador, mediante a exposição do lado terrível da vida e com a descrição de grandes infelicidades, a resignação, a renúncia, a negação da vontade de vida” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 225). Para Adorno, a resignação é um componente fundamental não da arte autêntica, mas do que ele chamou de indústria cultural. O filósofo frankfurtiano chegou a essa conclusão por meio da análise dos textos escritos por Nietzsche em sua maturidade, os quais são caracterizados, entre outras coisas, por um forte afastamento da filosofia de Schopenhauer e da música de Wagner. Dessa forma, fazendo referência ao *Crepúsculo dos Ídolos*, no capítulo “A Indústria Cultural” da *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer afirmaram que a indústria cultural representa a dissolução do trágico, pois ela elimina a bravura e a liberdade que, segundo Nietzsche, caracterizavam os heróis trágicos, condenando seus consumidores

à resignação. A antes glorificada oposição entre o indivíduo e a sociedade é substituída por uma falsa identificação. Essa plena identificação com o sistema opressor mostrou-se mais claramente no fascismo, no qual o indivíduo foi reduzido a mero instrumento a serviço do poder dominante, isto é, “A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 144). Em suma, podemos dizer que há basicamente duas maneiras de expressar a dor. A primeira conduz a uma negação da vida, ela foi exaltada por Schopenhauer, utilizada pelos artistas românticos e continua sendo empregada pela indústria cultural. A segunda afirma a vida, essa foi defendida por Nietzsche e Adorno, mas só encontrou plena forma musical na obra de Schoenberg.

4 STRAVINSKI E O CARÁTER REGRESSIVO

4.1 DIFERENÇA ENTRE A FASE INFANTIL E A NEOCLÁSSICA

Na *Filosofia da nova música*, Adorno distinguiu duas fases do compositor Igor Fedorovich Stravinski (1882-1971): a infantil e a neoclássica. Entretanto, tal distinção necessita de alguns esclarecimentos. Primeiramente, devemos dizer que toda e qualquer tentativa de catalogar o conjunto da obra de Stravinski mostra-se problemática, tendo em vista que a carreira desse compositor russo não se desenvolveu de forma linear, isto é, certas características aparecem, desaparecem e reaparecem em períodos distintos com diferentes intensidades. Esse movimento sinuoso foi impulsionado, segundo Adorno, por razões não propriamente musicais. Contudo, de um modo geral, os historiadores da música apontam dois principais períodos na carreira do referido compositor: o nacionalista e o neoclássico, também chamado de neobarroco ou pré-clássico¹².

O primeiro período abrange as obras da juventude até aproximadamente 1918. As principais obras desse período são os balés *Petrouchka* (Petruschka) de 1911 e *Le sacre du printemps* (A sagração da primavera), que estreou em Paris em 29 de maio de 1913. *Le sacre* narra um ritual pagão de sacrifício ocorrido em uma época indeterminada, no qual uma donzela é morta para render culto à chegada da primavera. A obra está dividida em

¹² Os historiadores falam também de uma terceira fase na qual Stravinski inesperadamente aproximou-se da técnica serial. Adorno não comenta essa fase, justamente porque ela se desenvolveu em um período posterior à redação da *Filosofia da nova música*.

duas grandes partes, com oito e seis quadros respectivamente. A primeira parte chama-se “A adoração da terra” e a segunda “O sacrifício”. O segundo período situa-se entre 1919 e 1951. As obras mais importantes desse período são o *Octeto para instrumentos de sopro* de 1923 e o oratório *Oedipus Rex* (Édipo Rei) de 1927. O libreto dessa última foi baseado na conhecida tragédia de mesmo nome escrita por Sófocles e posteriormente traduzida para o latim por um dos colaboradores de Stravinski. A obra está dividida em dois atos, cada um dos quais subdivididos em três quadros. A novidade é a redução do movimento cênico ao mínimo possível, visto que os intérpretes permanecem parados como estátuas a maior parte do tempo.

Apesar da diferença de nomes, a distinção estabelecida por Adorno coincide com a normalmente aceita pelos historiadores. No próximo tópico passaremos a estudar mais detalhadamente a primeira fase de Stravinski. Por ora apenas apontaremos algumas razões que levaram Adorno a chamar essa fase de infantil. Na primeira fase, Stravinski apropriou-se do folclore nacional da Rússia. Tal recurso liga-se, de duas maneiras, imediatamente à idéia de infância. Primeiramente por se tratar de recordações advindas da própria infância do compositor. Em segundo lugar porque em alguns casos Stravinski se valeu de contos infantis como base para suas composições. *O Rouxinol* (1908, 1913-1914), *O pássaro de fogo* (1910) e *Renard* (Raposa) de 1916 são bons exemplos desse tipo de procedimento. Além desses dados históricos, podemos listar uma outra razão propriamente filosófica. Ao se voltar em direção ao folclore russo, Stravinski colocou em cena rituais primitivos próprios dos tempos bárbaros da Rússia, como em *A sagração da primavera*. Adorno, por sua vez, procurou mostrar, valendo-se dos estudos freudianos, a coincidência entre as estruturas psíquicas dos selvagens, das crianças e dos neuróticos, com objetivo de desmascarar o caráter regressivo da música de Stravinski. Esse descarrilamento da música moderna em direção à barbárie estilizada também pode ser interpretado como o fracasso do projeto da modernidade apresentado por Kant que, antes de tudo, significava a saída do homem da sua menoridade.

Com relação à segunda fase, já podemos indicar porque ela recebeu denominações tão distintas. Na realidade, a segunda fase de Stravinski representa um retorno à época anterior ao classicismo vienense, ou, mais especificamente, ao estilo da ópera barroca de George Frideric Haendel, logo chamá-la de neoclássica é um equívoco histórico. Se, como

vimos no capítulo anterior, o classicismo vienense estava perfeitamente afinado com os ideais da Revolução Francesa, então podemos dizer que o retorno proposto por Stravinski é análogo à Restauração perpetrada na França imediatamente após o período revolucionário, o que justifica o título dado ao segundo capítulo da *Filosofia da nova música*, qual seja, “Stravinski e a Restauração”. Nesse caso, o retorno ao passado da música ocidental foi uma tentativa de evitar os problemas colocados pelo desenvolvimento moderno da música. Trata-se, portanto, de um procedimento diametralmente oposto ao desenvolvido por Schoenberg, pois o compositor austríaco deu um passo à frente realizando a passagem do atonalismo para o dodecafonismo na tentativa de solucionar as dificuldades técnicas oriundas do desenvolvimento da própria linguagem musical, embora, como já sabemos, o método dodecafônico tenha gerado outros problemas. Nas palavras de Adorno (1989, p. 157): “A transformação dos veículos atonais de expressão em material dodecafônico sobreveio, em Schoenberg, pela própria gravidade da composição, e por isso modificou de maneira decisiva tanto a linguagem como a essência das composições particulares”. Stravinski, ao contrário, preferiu a opção mais cômoda, isto é, “[...] a revocação autoconsciente da ratio musical” (ADORNO, 1989, p. 10). Em suma, podemos dizer que enquanto Schoenberg procurou elaborar o passado; Stravinski buscou restaurar o passado. Mas, como um retorno puro e simples ao passado nunca é plenamente possível, Stravinski tentou também conciliar o modernismo com o pré-classicismo, gerando dessa maneira, a despeito de suas reais intenções, obras caricatas que soam como paródias das óperas barrocas. A razão desse malogro é a seguinte: na passagem da primeira para a segunda fase, Stravinski conservou o assim chamado politonalismo, isto é, o uso simultâneo de tonalidades diferentes para as diferentes vozes. Esse procedimento acabou por inviabilizar a autêntica polifonia barroca porque destruiu a articulação entre as vozes, reduzindo as peças a uma espécie de execução simultânea de músicas distintas entre si.

As duas fases de Stravinski exerceram uma enorme influência sobre seus contemporâneos. A primeira gerou uma onda de nacionalismo musical que se estendeu da Europa até às Américas. A segunda impulsionou um movimento “neoclássico” cultivado na Europa por nomes como Hindemith (Alemanha) e o Grupo dos Seis (França). Contudo, apenas a primeira fase pode ser considerada realmente inovadora. Embora Adorno não tenha admitido explicitamente, procedimentos tais como a polirritmia (uso de diversos

ritmos em uma mesma obra) e o já citado politonalismo caracterizam Stravinski como um transgressor das convenções acadêmicas ensinadas nos conservatórios europeus, mas não como um músico revolucionário, uma vez que suas inovações não implicaram uma mudança na estrutura da música do ocidente. Quanto à segunda fase, Adorno (1989, p. 157) asseverou que “Todos os elementos de composição da fase neoclássica não somente estão contidos implicitamente na fase anterior, mas determinam, tanto aqui como em qualquer parte, toda a feitura”. Sendo assim, de um ponto de vista estritamente musical, a diferença entre as duas fases está apenas na intensidade com que se manifestam determinadas características. Podemos ir mais além e afirmar que existe na passagem de uma fase a outra certo continuísmo.

Em sua segunda fase, porém, Stravinski abandonou seu comportamento transgressor, submetendo-se à autoridade da tradição, o que resultou em um arrefecimento de suas próprias inovações. Essa submissão mostra-se mais acentuadamente nas insistentes citações das obras do período pré-clássico. Entretanto, vale notar que Stravinski não aderiu plenamente à autoridade, antes permaneceu ambivalente diante dela, ou seja, “Os velhos gracejos de Stravinski, embora discretos, zombam da norma no mesmo momento em que a celebram” (ADORNO, 1989, p. 158). Stravinski aceitou a forma pré-clássica de organização dos sons, mas rompeu a progressão tradicional introduzindo continuações inesperadas. Por outro lado, ele também utilizou, como fez Haendel, sons estranhos à harmonia, mas destituindo-os de sua função original que era a de gerar tensões ao se ligar às outras notas. Dessa maneira, tanto os procedimentos desenvolvidos por Stravinski como os que ele emprestou de Haendel tornaram-se inócuos. Aqueles porque se transformaram em meros efeitos dentro de um anacrônico esquema previamente estabelecido; estes porque perderam sua unidade ao serem utilizados fora do contexto.

“Mas, em última instância, não é a música que se modifica, mas um fator literário, quase poder-se-ia dizer a ideologia” (ADORNO, 1989, p. 158). Na primeira fase podemos notar o uso ora de folclóricos contos infantis, ora de temáticas selvagens. Na segunda, o uso de textos clássicos, o que gerou certa confusão, pois, como já dissemos, se o texto-base pode ser considerado clássico, a música não pode. Entretanto, o que mudou fundamentalmente foi o gesto, a postura do compositor, que em um primeiro momento mostrou-se avesso à tradição e, em um segundo momento, submisso. Contudo, se não há

propriamente uma mudança na técnica de composição – em ambas as fases Stravinski limitou-se à desgastada tonalidade – então podemos dizer que uma das duas posturas utilizadas por Stravinski deve ser um mero disfarce, dado que elas se excluem mutuamente.

4.2 O INFANTIL E O SELVAGEM

4.2.1 Primeiro estudo de caso: *A sagração da primavera* ou a representação do primitivo

Conforme indicamos no tópico anterior, passaremos agora a analisar mais detalhadamente a primeira fase de Stravinski, em especial a obra intitulada *A sagração da primavera*. Para tal, utilizaremos como mediação dois textos publicados por Sigmund Freud em 1913, a saber: *O interesse científico da psicanálise* e *Totem e tabu*. Na primeira obra nos deteremos na parte II que tem por título “O interesse da psicanálise para as ciências não-psicológicas”. Na segunda obra, dedicaremos maior atenção à parte IV chamada de “O retorno do totemismo na infância”. Escolhemos os dois mencionados textos por serem referências importantes, sem as quais a compreensão da crítica adorniana das obras de Stravinski torna-se difícil ou mesmo impossível. No segundo capítulo da *Filosofia da nova música*, Adorno refere-se explicitamente ao *Totem e tabu* mostrando que existe uma íntima relação entre essa obra e *A sagração da primavera*. Segundo ele, *Le Sacre* “É uma obra que pertence aos anos em que se começou a chamar primitivos os selvagens. Pertence à esfera de Frazer e Lévy-Bruhl e também à dos ‘totens e tabus’” (ADORNO, 1989, p. 116). Tanto a obra de Stravinski como a de Freud vieram a público em 1913 e têm por tema certos rituais primitivos. Não se trata de uma mera coincidência. Como indica a citação, no início do século XX, surgiu na Europa um grande interesse pelas culturas primitivas, despertado por diversas pesquisas antropológicas desenvolvidas na época. Já no texto *O interesse científico da psicanálise* Freud indicou em linhas gerais, a pedido do periódico italiano *Scientia*, algumas aplicações não-médicas da psicanálise e esclareceu importantes conceitos psicanalíticos. No *Totem e tabu*, por sua vez, ele empregou os conceitos fundamentais da psicanálise para solucionar complicadas questões que haviam sido levantadas pelos estudos mais recentes da antropologia.

Vejamos então as principais articulações desses textos. A segunda parte de *O interesse científico da psicanálise* encontra-se subdividida em oito segmentos indicados por letras maiúsculas (A – H). No segmento “D” Freud discorreu sobre “O interesse da psicanálise de um ponto de vista de desenvolvimento”. Ali podemos encontrar a formulação de uma idéia crucial para a psicanálise: “a ontogenia é uma repetição da filogenia” (FREUD, 1974, p. 219). Essa afirmação deve ser entendida basicamente da seguinte maneira: em condições ideais, cada pessoa percorre ao longo de sua vida as mesmas fases percorridas pela espécie humana ao longo de sua história. Apesar da temeridade dessa afirmação, deve-se notar que ela abriu caminho para uma estratégia metodológica bastante produtiva. Em *Totem e tabu*, por exemplo, Freud, não podendo reconstruir o modo de vida dos selvagens, procurou estabelecer uma analogia entre o comportamento das crianças e aquele suposto estágio inicial de desenvolvimento da humanidade e assim pôde descrever o processo que levou da natureza à cultura. Guardadas as devidas proporções, podemos dizer que o procedimento freudiano cumpre um papel semelhante ao salto especulativo empreendido pelos primeiros filósofos gregos. Os filósofos jônios, na tentativa de explicar a origem do Universo, não procuraram visualizar, visto ser isso impossível, o instante inicial no qual se deu a passagem do caos ao cosmo, mas postularam a existência de uma única temporalidade e de leis naturais constantes. Sendo assim, segundo eles, as mesmas leis que operavam no início do Universo deveriam permanecer operando nos dias atuais, o que tornava possível investigar o original por meio do cotidiano.

Ainda no segmento “D” do texto que está sendo analisado, Freud definiu dois importantes conceitos intimamente ligados: regressão e inconsciente. Para ele, o cerne do inconsciente é formado pela parte infantil do psiquismo que foi reprimida, ou seja, pelo conjunto dos desejos que na infância não puderam ser efetivados, mas que, não obstante, permaneceram como forças capazes de exercer influência sobre a conduta do indivíduo. Isso acontece porque a repressão nunca consegue eliminar completamente um desejo, mas apenas soterrá-lo. Sendo assim, esse material psíquico pode retornar, ainda que deformado, caso as partes mais desenvolvidas não consigam dominar as dificuldades impostas pela realidade. O retorno desses elementos psíquicos infantis, também chamados de “arcaísmos psíquicos”, pode ser observado nas imagens oníricas e nos sintomas típicos dos neuróticos.

É justamente esse retorno que constitui a regressão. Nesse sentido, podemos qualificar as composições de Stravinski como regressivas, pois, conforme já indicamos, nelas reaparecem de forma distorcida elementos provenientes de épocas anteriores da história da música do ocidente que não são assimiladas à técnica moderna de composição, antes testemunham a incapacidade do autor de enfrentar os problemas impostos pela modernidade musical.

Na seção seguinte do mesmo texto, Freud discursou sobre “O interesse da psicanálise do ponto de vista da história da civilização”. Nessa parte, podemos vislumbrar o desdobramento de algumas idéias expostas anteriormente. Aqui nos interessa, em especial, a relação entre o neurótico e o selvagem. Como já dissemos, em uma neurose ocorre um retorno ao infantilismo psíquico. Esse retorno acontece quando a realidade impõe limites à obtenção do prazer e representa uma iniciativa individual que tem por objetivo compensar os desejos não satisfeitos. Por outro lado, instituições como a moral e a religião “buscam proporcionar soluções sociais para esses mesmos problemas” (FREUD, 1974, p. 222). Assim, podemos afirmar que as situações psicológicas que nos dias atuais geram as neuroses são as mesmas que impulsionaram o homem primitivo a criar as referidas instituições, o que torna possível uma outra fecunda analogia e abre um vasto campo de pesquisa. Valendo-se desse recurso, Adorno asseverou que em *A sagração da primavera* Stravinski procurou retratar os selvagens utilizando os elementos arcaicos presentes no indivíduo moderno. Em outras palavras, “Se Freud ensinou que existe uma conexão entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos, o compositor desdenha os selvagens e se atém àquilo cuja experiência é segura na arte moderna, ou seja, a esse arcaísmo que constitui o estrato profundo do indivíduo” (ADORNO, 1989, p. 126).

Percorramos agora as principais articulações do quarto capítulo do ensaio *Totem e Tabu*. Freud iniciou o referido texto analisando algumas teorias que procuravam explicar o surgimento e o significado do totemismo. Entenda-se por totemismo um conjunto de práticas e crenças existentes nas sociedades primitivas que preconizava uma série de obrigações de um clã para com um totem. O totem era geralmente um animal considerado o ancestral comum de todos os membros do clã, e que não podia ser morto tampouco comido. Existia também um conjunto, não menos importante, de obrigações recíprocas que cada membro do clã deveria observar nas suas relações com os demais membros, a principal era

não praticar sexo com um membro do mesmo clã. Segundo Freud, as recentes pesquisas não apresentavam respostas satisfatórias aos mais importantes enigmas presentes nessa prática, em especial, não eram capazes de explicar a relação entre o clã totêmico e a exogamia. Com o objetivo de sanar essas dificuldades, Freud aplicou a perspectiva psicanalítica e, assim, lançou uma nova luz capaz de esclarecer os problemas até então insolúveis.

De acordo com Freud, a criança e o primitivo se relacionam de forma semelhante com os animais. Tanto um como o outro “[...] não demonstram sinais da arrogância que faz com que os homens civilizados adultos tracem uma linha rígida entre a sua própria natureza e a de todos os outros animais” (FREUD, 1974, p. 154). Contudo, existe um quadro, conhecido como fobia de animal, freqüentemente observado em crianças na clínica psicanalítica que parece perturbar o bom relacionamento citado acima. Em *Totem e Tabu*, podemos encontrar a descrição de pelo menos um desses casos, a saber: o pequeno Hans. Esse caso mostra-se relevante para a questão aqui estudada porque nele reaparecem as características mais importantes do totemismo.

A descrição é a seguinte: o pequeno Hans sentia um medo mórbido de cavalos. Após uma análise detalhada, verificou-se que ele, na tentativa de diminuir seu conflito psíquico, tinha deslocado para um animal os sentimentos ambivalentes que alimentava em relação ao pai. Tais sentimentos foram gerados pelo conhecido complexo de Édipo, isto é, a criança via seu pai como um poderoso adversário em relação aos favores da mãe. Disso resultava simultaneamente uma profunda admiração e uma vontade de eliminar o pai para assumir o seu lugar. Além desse caso típico, podemos encontrar um outro caso pouco comum: o pequeno Árpád. Aos dois anos de idade, Árpád teve seu pênis bicado por uma galinha. Após certo período, passou a se comportar como um galináceo. Nesse caso, o problema teve sua origem no complexo da castração, visto que o menino associou a atitude do animal ao medo que sentia em relação ao pai, mas tanto no primeiro como no segundo caso o papel desempenhado pelo pai é o mesmo, isto é, “o papel de um inimigo temível dos interesses sexuais da infância. O castigo com que ele ameaça é a castração, ou o seu substituto, a cegueira” (FREUD, 1974, p. 157). Deve-se notar, contudo, que o pequeno Árpád não apenas se identificou plenamente com um animal, mas também permaneceu ambivalente em relação a ele, ou seja, cultivou ao mesmo tempo um afetuoso sentimento de admiração e

uma forte hostilidade que o levava a matar periodicamente as galinhas do galinheiro da família. Conforme veremos, esses aspectos: identificação com um animal, atitude ambivalente diante dele, matança periódica do animal objeto da identificação e o papel fundamental desempenhado pelo complexo de Édipo, são características determinantes do sistema totêmico.

As características mencionadas acima aparecem em alto-relevo em um festim, periodicamente repetido pelos homens primitivos, chamado pelos pesquisadores de refeição totêmica. Durante esse festival, os integrantes de um clã dançam imitando seu totem com sons, gestos e uma indumentária especialmente preparada para a ocasião. O ponto alto da cerimônia é a morte e deglutição do animal totêmico. Nesse momento, o que era normalmente proibido torna-se obrigatório. Todos os membros do clã devem participar da matança e da refeição. Esse ritual tem por objetivo reafirmar e reforçar, pela ingestão de uma substância comum, a dupla identificação que existe, por um lado, entre os membros do clã, por outro, entre o clã e o totem. Vale ressaltar que a suspensão temporária do interdito é seguida por duas atitudes antagônicas: primeiro a tristeza do luto, depois a alegria da festa. Segundo Freud, isso só é possível porque o totem é uma espécie de substituto do pai. Desse modo, a atitude ambivalente do primitivo em relação ao totem é similar à atitude da criança em relação ao seu pai. O luto inicial é decorrente do medo de um castigo e tem por fim a negação da responsabilidade pela morte. A alegria advém da prática de algo normalmente impossível para um indivíduo.

Mas qual é a origem desse estranho ritual? Para responder a essa pergunta, Freud combinou a interpretação psicanalítica com a teoria da horda primeva elaborado por Charles Darwin. Para ele, nos primórdios da espécie humana existiam grupos isolados, no interior dos quais, um macho forte e ciumento expulsava violentamente os seus filhos para assegurar o monopólio sobre as fêmeas. Com o passar do tempo, os irmãos exilados se uniram e juntos mataram e devoraram o patriarca da horda. “A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião” (FREUD, 1974, p. 170). Contudo, a malta de irmãos que matou o pai primevo também nutria em relação a ele sentimentos contraditórios. Eles odiavam o pai porque ele representava um empecilho para a realização

dos seus desejos sexuais, por outro lado, cada um deles admirava o pai e gostaria de se colocar no lugar dele. Todos puderam se identificar com o pai por meio da ingestão do seu corpo, porém nenhum dos filhos mostrou-se forte o suficiente para assumir o lugar cobiçado. Disso resultou uma frustração geral e um sentimento de remorso. Para mitigar esses sentimentos surgiu o sistema totêmico. A obediência do primitivo em relação ao totem é uma espécie de “obediência adiada” em relação ao pai. As duas regras básicas do totemismo, isto é, não matar o totem e não manter relações sexuais com alguém do mesmo totem, buscam cercear os dois sentimentos oriundos do complexo de Édipo, aqui transposto do pai para um animal. A primeira regra possui apenas um valor emocional uma vez que a morte do pai primevo não pode ser revertida. A segunda regra, porém, possui um valor prático: evitar que os irmãos entrem em uma disputa pela supremacia que poderia levar à extinção do clã. Essa última regra está na origem da exogamia. Assim, o totemismo mostra-se ao mesmo tempo como um pacto efetivo entre os irmãos e um pacto imaginário com o pai morto. Nesse pacto, o homem primitivo se comprometia em respeitar o totem e, em troca, esperava do totem tudo o que uma criança espera do pai: “proteção, cuidado e indulgência” (FREUD, 1974, p. 173).

Com o passar do tempo, o ódio em relação ao pai primevo se arrefeceu e a saudade dele aumentou, “tornando-se possível surgir um ideal que corporificava o poder ilimitado do pai primevo contra quem haviam lutado” (FREUD, 1974, p. 177). Dessa maneira, nasceu a idéia do deus-pai. Deve-se notar que o totem foi o primeiro substituto encontrado para o pai, enquanto a idéia de deus é uma forma de representação bem posterior. Contudo, existem entre essas manifestações semelhanças e diferenças. Para o crente deus é seu pai, tal como para o primitivo o totem é o ancestral da tribo. A diferença é que na idéia de deus o pai reconquista a forma humana. Da mesma maneira que deus substituiu o totem, o ritual do sacrifício substituiu a refeição totêmica. Mas em ambos os casos a ambivalência prevaleceu. Na refeição totêmica, a morte do pai é ao mesmo tempo pranteada e comemorada. No ritual do sacrifício, o pai é representado duas vezes, ora como o animal sacrificado que inicialmente era o antigo animal totêmico, ora como o deus que exige o sacrifício. Todavia, quando o deus-pai reconquistou a forma humana, ele abriu também as portas para que o sacrifício animal fosse transformado em sacrifício humano. Essa possibilidade efetivou-se em diferentes partes do mundo. O exemplo citado por Freud é o

dos astecas, povo que, antes da conquista espanhola, habitava o território do atual México. Dessa forma, chegamos aqui ao fim do caminho desbravado por Freud, que começou com a refeição totêmica, passou rapidamente pelo sacrifício animal e desembocou no sacrifício humano.

Por essa via, podemos retornar à interpretação adorniana de *A sagração da primavera*. Conforme já sabemos, *Le sacre* põe em cena um ritual de sacrifício humano. Segundo Adorno, na referida obra “A eleita dança até morrer, mais ou menos como os antropólogos relatam que os selvagens morrem na verdade quando, sem saber, violam um tabu” (ADORNO, 1989, p. 124). Como podemos observar, esse comentário, embora não contradiga as idéias freudianas expostas acima, parece deslocar um pouco o eixo da discussão. Contudo, podemos apresentar uma outra interpretação que, apesar de não aparecer explicitamente na obra de Adorno, pode ser justificada pelo contexto. O sacrifício de uma donzela representa a renúncia ao prazer saudável. De acordo com Adorno, o conceito de renúncia é fundamental para a compreensão da obra de Stravinski. Não se trata, entretanto, de uma simples renúncia, mas sim de uma renúncia acompanhada por uma identificação com a instância opressora, ou seja, nesse caso a interdição ao prazer é posta no lugar do prazer, o que a torna permanente. O deus oculto, a quem é oferecido o sacrifício, representa, por sua vez, a lei e a ordem, tal qual o pai na psicanálise. Essa identificação entre a vítima e o agressor, Freud chamou de sadomasoquismo. De acordo com Adorno (1989, p. 124), “O rasgo sado-masoquista acompanha a música de Stravinski em todas as suas fases”. Em *A Sagração da primavera*, entretanto, essa característica se apresenta de três maneiras diferentes: por meio da identificação da tribo com o deus, na identificação da moça sacrificada com a tribo e, por último, na identificação do espectador com o espetáculo. Sobre a primeira forma de identificação listada acima já falamos. A segunda forma representa a anulação da individualidade diante da pressão do coletivo. Vale lembrar que nos primórdios da espécie humana não existia a noção de indivíduo tal qual entendemos hoje. A culpa e o castigo eram sempre, ou na maioria dos casos, um atributo coletivo. Somente na constituição psíquica do pai primevo é que podemos antever alguns traços de individualidade. No último caso, o espectador desfruta, por um lado, de um sádico prazer na morte da vítima, por outro lado, a identificação com a coletividade opressora mostra-se como prazer masoquista na medida em que o espectador se compraz com sua

própria condição, que na realidade também é oprimida. Em última análise, podemos dizer que o sacrifício do indivíduo ao coletivo tem como consequência a dissolução da dialética existente entre a parte e o todo. No tópico seguinte, avançaremos nessa análise e passaremos a investigar como Stravinski buscou promover a objetividade destruindo a dimensão subjetiva.

Deve-se notar que a música de Stravinski “Ao assumir um disfarce totêmico pretende a unidade primordial de homem e natureza, enquanto ao mesmo tempo, contudo, o sistema se descobre, em seu princípio fundamental, no princípio do sacrifício, como sistema autoritário [...]” (ADORNO, 1989, p. 124). Stravinski realizou ironicamente a utopia da grande obra de arte, a reconciliação do humano com o natural. Entretanto, sua falsa reconciliação é, na realidade, a assimilação de uma natureza desencantada. Depreende-se disso que a dialética existente entre o homem e a natureza não pode ser resolvida de forma simples. Inicialmente o homem estava submetido às forças da natureza, as quais eram tidas como deuses. Por falta de alternativa, o homem procurava morar bem próximo das fontes de água, tinha o seu dia útil reduzido ao período iluminado pelo sol, aceitava passivamente o que era dado pela natureza. Entretanto, já nesse período, o homem manifestava sua intenção de dominar a natureza. Por meio da magia, o primitivo imaginava influenciar os fenômenos naturais. Na modernidade surgiu a ciência e por meio dela o homem passou a ter reais condições de interferir nos processos naturais. Contudo, como o aumento do poder não foi acompanhado por um aumento na responsabilidade e na busca por uma compreensão da totalidade do real, surgiram, como resultado, catástrofes ambientais que abalaram o equilíbrio da biosfera. Mas já não é possível voltar atrás sem perder algumas importantes conquistas da modernidade, como a liberdade individual. Logo, o homem precisa encontrar uma terceira posição diferente da posição de servo, na qual ele se encontrava quando via a natureza povoada pelos deuses, mas diferente também da posição de senhor que vê a natureza apenas como matéria-prima para a produção de bens de consumo.

Em uma outra perspectiva, podemos dizer que em *A sagração da primavera* Stravinski sacrificou a própria música do ocidente, ou seja, no *Sacre*, Stravinski obteve um efeito arcaico rejeitando certos princípios composicionais, o que levou a um empobrecimento da linguagem musical. Em outras palavras: “O efeito arcaico do *Sacre*

deve-se a uma censura musical, a uma proibição de todos os impulsos que não se conciliem com o princípio de estilização, mas a regressão assim obtida leva logo à regressão do próprio ato de compor, empobrece os procedimentos e arruína a técnica” (ADORNO, 1989, p. 121). Todavia, a decretação da morte da tradição musical não abriu espaço para a construção do novo, uma vez que Stravinski, tal como o homem primitivo imitado por ele, permaneceu ambivalente diante da autoridade que acabara de matar. Segundo Adorno, esse é o comportamento típico de um “caráter autoritário” que, por não conseguir relacionar-se criticamente com a tradição, oscila entre o respeito e a ira para com a música dos “nossos pais”. Dessa maneira, na sua fase seguinte, por saudade ou por culpa, Stravinski retornou ao estilo do período do pai da música ocidental, isto é, ao barroco da época de Bach. Contudo, “O especialista Stravinski sempre se mostrou desinteressado em relação ao contraponto” (ADORNO, 1989, p. 121). Não era isso que ele buscava ao desenterrar o barroco, mas sim o caminho da religião, por meio da qual pretendia apaziguar seus conflitos internos. São dessa fase suas composições sacras, tais como: a *Symphonie des Psaumes* (1930), que apesar do nome mais parece uma cantata, e a *Missa* (1948) para coro misto e orquestra sem violinos. É sintomático também o fato de Stravinski ter musicado justamente *Édipo Rei*, a tragédia que tematiza o incesto, o parricídio e, segundo Freud, expressa de forma mais acabada a relação complexa do filho para com o pai.

4.2.2 Segundo estudo de caso: A ópera *Renard* ou a representação de um conto de fadas.

Podemos agora avançar um pouco mais na análise do período infantil da obra de Stravinski. Para tanto, passaremos a investigar um outro filão explorado pelo compositor russo nesse período, qual seja, o conto infantil. Com o propósito de balizar essa investigação, chamaremos à baila um outro texto de Freud, também escrito em 1913: *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*. Já no texto sobre *O interesse científico da psicanálise*, encontramos a seguinte afirmação: “parece inteiramente possível aplicar os pontos de vista psicanalíticos deduzidos dos sonhos a produtos da imaginação étnica, como os mitos e os contos de fadas” (FREUD, 1974, p. 220). Porém, apenas no outro texto aqui referido é que podemos ver desenvolvida a relação entre os

sonhos e os contos de fadas. Na segunda parte do texto sobre *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*, Freud analisou o primeiro sonho de angústia relatado por um dos seus pacientes mais famosos chamado de “O Homem dos Lobos”. O relato é o seguinte: o menino se encontrava com três ou quatro anos de idade quando sonhou que estava deitado durante a noite em sua cama, então subitamente a janela se abriu e o menino viu sete lobos brancos com cauda de raposa sentados em uma árvore em frente ao seu quarto. Com medo de ser comido pelos lobos que olhavam para ele, o menino acordou gritando. Após certo tempo de investigação, Freud pôde identificar nesse sonho alguns elementos provenientes de dois contos infantis. O primeiro é o mundialmente conhecido “Chapeuzinho Vermelho”. O segundo é o menos conhecido “O lobo e os sete cabritinhos”. “Além disso, os dois contos de fadas possuem muito em comum. Em ambos existe o comer, a abertura da barriga, a retirada das pessoas que haviam sido comidas e sua substituição por pesadas pedras, e, finalmente, em ambos o lobo mau perece” (FREUD, 1969, p. 360). Freud interpretou esses elementos, em especial o medo do lobo aí presente, como uma espécie de fobia animal. A diferença entre esse tipo de fobia e aquela outra forma que descrevemos quando relatamos o caso do pequeno Hans é que nesse caso o animal causador da angústia jamais foi visto pelo menino, a não ser nas ilustrações das histórias infantis que foram contadas a ele. Em ambos os casos, porém, o animal objeto da fobia era na realidade, segundo Freud, um substituto do pai, em relação ao qual as crianças nutriam um sentimento de ambivalência. Vale lembrar a semelhança entre a ação do lobo nos dois referidos contos e a atitude do deus Crono que, de acordo com a mitologia grega, devorava seus filhos. Entretanto, quando Zeus, seu último filho, nasceu, Réia, a mulher de Crono, deu-lhe uma pedra para comer no lugar do seu filho caçula. Depois de crescido, Zeus derrotou o pai e libertou os irmãos que estavam presos na barriga de Crono.

Para Freud, os referidos elementos provenientes dos contos de fadas só puderam aparecer no sonho de um menino que estava desenvolvendo uma espécie de fobia porque esses contos já continham em si ocultamente um medo infantil em relação ao pai, que foi encoberto por meio de modificações semelhantes às sofridas pelos desejos inconscientes quando aparecem em um sonho. Segundo Adorno, as obras compostas por Stravinski no período infantil também são montagens semelhantes aos sonhos angustiantes. Desta forma, ele pôde incorporar os contos infantis do folclore russo que também possuíam um conteúdo

latente passível de ser interpretado, tal como veremos a seguir. A ópera *Renard*, por exemplo, mostra de forma modelar como Stravinski se apropriou de populares contos infantis para construir suas peças. Essa ópera tem como eixo central da trama o embate entre o galo e a raposa. Esta procura de diversas maneiras devorar o galo que se encontra em um poleiro. Deve-se notar que, na primeira de suas investidas, a raposa, disfarçada de religiosa, tenta convencer o galo a descer do poleiro acusando-o de poligamia. Aqui já podemos vislumbrar a relação entre esse enredo e os casos clínicos relatados anteriormente. A perversão galinácea do pequeno Árpád o levou a um excessivo interesse pela vida sexual do galinheiro. Não foi difícil perceber que o objeto de interesse do menino era, na realidade, a vida sexual dos seres humanos adultos, a qual ele procurava entender por meio de uma espécie de analogia com a vida sexual das aves domésticas. A raposa, por sua vez, representa, na ópera que está sendo analisada, uma interdição à obtenção do prazer, como o pai primevo, no caso dos primitivos, e o lobo na fobia infantil do “Homem dos Lobos”.

Resta ainda saber que tipo de relação existe entre o espetáculo cênico e a música da ópera *Renard*. Segundo Adorno, “[...] Stravinski separa a representação e o canto e não liga a figura a uma voz determinada, nem as vozes a uma figura. Em *Renard* as vozes cantam na orquestra, enquanto a ação se desenvolve no cenário” (ADORNO, 1989, p. 129). Em outras palavras, existem nessa ópera quatro cantores que permanecem juntos da orquestra e quatro atores que, seguindo a notação do próprio Stravinski, movimentam-se no palco de um modo semelhante aos palhaços. Entretanto, a relação entre o conjunto dos cantores e o conjunto dos atores não é unívoca. Tal relação mostra-se claramente no caso da raposa. Na primeira parte da peça, um tenor dá voz a essa personagem. Na segunda parte, um baixo passa a fazer esse papel. No final, todos os cantores se alegram com a morte da raposa, o que revela definitivamente a ausência de identificação dessa personagem com um cantor determinado. Para Adorno, esse processo de cisão da identidade individual representa uma espécie de esquizofrenia. Aqui esquizofrenia deve ser entendida em um sentido mais amplo, isto é, como dissociação ou desarticulação das partes que deveriam formar um todo. Em termos filosóficos, podemos dizer que, em Stravinski, “A unidade orgânico-estética fica dissociada” (ADORNO, 1989, p. 135), ou seja, Stravinski não respeita os princípios mínimos que, segundo Aristóteles¹³, deveriam reger toda e qualquer obra de arte, quais

¹³ Conferir *Poética* § 44 e § 58.

sejam: a unidade e a coerência. Suas composições mostram-se, na realidade, decompostas, porque nelas não há um nexos entre os vários elementos constitutivos. Não apenas os personagens encontram-se desprovidos de uma elocução própria, como também a elocução, por ser exterior, não determina a ação encenada. A música, em si, também permanece inconseqüente, uma vez que se limita a uma justaposição desprovida de desenvolvimento. Vale ressaltar que a decomposição do todo orgânico levou a um predomínio do mero efeito. Entenda-se por mero efeito o jogo arbitrário de sonoridades fora do contexto que, dessa maneira, tornam-se “autônomas”.

Podemos dizer também que a razão moderna é, de certa forma, esquizofrênica, pois separa radicalmente o teórico, o prático e o poético. Ao construir o projeto filosófico da modernidade, Kant procurou estabelecer os três domínios citados anteriormente como três usos de uma mesma razão. Com esse propósito, escreveu três críticas, uma para cada domínio. Mas, como as regras válidas para cada uso eram completamente diversas e em alguns casos contrárias, iniciou-se, assim, o processo de desagregação da razão. Porém, o desenvolvimento do capitalismo levou a uma supervalorização do uso teórico, porquanto a ciência moderna passou a ser aplicada na produção de tecnologias e essas, por sua vez, utilizadas, direta ou indiretamente, na produção de bens de consumo. Por esse motivo, a palavra “modernidade” é usada hoje em nosso cotidiano apenas como sinônimo de inovação tecnológica. A essa razão entendida apenas como uma ferramenta de trabalho a serviço dos interesses do mercado Adorno chamou de “razão instrumental”. Contudo, a lógica do capitalismo se expandiu também para os outros domínios, submetendo os valores éticos e estéticos ao imperativo do lucro e da eficiência. Stravinski e seus seguidores “Não [...] buscam os modelos temáticos na música artística, mas nas peças de uso corrente, estandardizadas e degradadas pelo mercado” (ADORNO, 1989, p. 139). A imposição de um padrão exterior ao domínio estético a um material musical em si mesmo desorganizado e desarticulado produziu uma espécie de montagem precária, na qual a aparência de completude é conseguida por meio da mera repetição e a aparência de originalidade por meio do mero efeito. Esse último, intensificado pelo estudo técnico, quase científico, dos instrumentos musicais empreendido por Stravinski, com o objetivo de colocar não os instrumentos a serviço da música, mas a música a serviço dos instrumentos. Aqui também o eco da razão instrumental pode ser ouvido.

Contudo, o desdobramento da razão acima descrito revela-se como uma peripécia, uma vez que as intenções eram outras. Quando Kant elaborou o seu projeto, ele tinha como meta a promoção da autonomia entendida em um sentido político. No seu pequeno artigo intitulado *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?*, Kant expôs sua filosofia política relacionando-a com o período histórico que então se iniciava, qual seja: o período moderno. Para ele, esse momento histórico seria singular no que tange à promoção do esclarecimento. Embora o impulso ao esclarecimento seja uma propensão intrínseca ao espírito humano, existem muitos fatores individuais e sociais que podem frear esse movimento. Os principais fatores individuais são o medo e a preguiça daqueles que passaram uma vida toda sob tutela, isto é, guiados por um líder tal qual um rebanho pelo seu pastor. No âmbito social, o principal obstáculo capaz de impedir a marcha do esclarecimento é a ausência de liberdade pública. Entenda-se por liberdade pública o direito de publicar, sem qualquer censura, críticas aos costumes e instituições vigentes. Na Prússia, onde Kant viveu, esse direito foi concedido por Frederico II a todos os cidadãos e foi justamente essa liberdade de expressão que abriu espaço para um movimento esclarecedor sem precedentes. Contudo, vale ressaltar que, segundo Kant, esse processo de esclarecimento só pode ser efetivado ao longo de diversas gerações. Ele se inicia com uma reforma no pensamento promovida pelos textos publicados por sábios e culmina em uma reforma institucional. Entretanto, trata-se de um processo lento, pois é preciso que toda a sociedade, ou pelo menos uma parcela significativa, esteja consciente da necessidade da mudança para que os governantes efetivem as reformas almejadas. Dessa maneira, a população poderá submeter-se às novas leis e instituições de forma autônoma, considerando que elas serão a concretização do pensamento vigente, ou seja, a expressão de normas que devem ser seguidas porque foram impostas pela própria sociedade. Todavia, para Kant, as velhas instituições devem ser preservadas até o momento em que possam ser substituídas por novas, as quais também poderão ser substituídas no futuro por outras ainda mais aperfeiçoadas. Assim, o progresso não seria paralisado e nem a ordem interrompida pela ausência momentânea de normas.

Conforme vimos, Kant não apenas acreditava estar vivendo em uma época de esclarecimento, como também acreditava que a humanidade alcançaria, em longo prazo, um estado de esclarecimento pleno. Entretanto, se observarmos agora mais de perto a definição kantiana de esclarecimento, veremos que essa previsão não se confirmou e, no

lugar do previsto, surgiu o seu contrário. Vejamos: “Esclarecimento [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”. (KANT, 2005, p. 63). Em vez disso, o indivíduo moderno passou a buscar a massificação para se aliviar do peso da maioridade. Em termos adornianos, podemos dizer que esse retorno representa a ruína do projeto moderno, ou seja, “As imagens da música mecânica produzem o shock de um modernismo já superado e caído no infantilismo” (ADORNO, 1989, p. 115). Deve-se notar que nessa passagem o termo “infantilismo” pode ser entendido em uma acepção mais literal, conforme vimos em Freud, ou em um sentido mais abstrato, tal qual vimos em Kant. O termo “moderno” também pode ser entendido em um sentido mais restrito, isto é, como um determinado momento da história da arte, ou como um projeto filosófico, conforme explicamos acima.

Ainda segundo Kant, existe um uso mecânico da razão que prolonga a menoridade. Esse uso, ou melhor, abuso, consiste em recorrer a preceitos e fórmulas sem o auxílio da reflexão. Nesse sentido, podemos chamar de mecânica a música de Stravinski porque, como já dissemos, ela recorre a fórmulas padronizadas advindas de um domínio exterior à música, evitando assim o risco das inovações. Em outras palavras, “A resultante falta de forma propriamente musical dá a seu todo um aspecto de estabilidade duradoura: o abandono da dinâmica simula uma eternidade imóvel, em que somente as diabruras métricas suscitam alguma modificação” (ADORNO, 1989, p. 154). Entretanto, para Adorno, a música mecânica não apenas prolonga a menoridade, como também permite o retorno do que existe de mais primitivo. Assim, Stravinski passou a jogar esteticamente com a selvageria. Nesse jogo o sentido estritamente musical foi substituído por um sentido ritual. Isso é o que ocorre, por exemplo, em *A sagração da primavera*, também chamada (pelos críticos) de o massacre da primavera. Segundo Carpeaux, *Le Sacre* é o “[...] símbolo musical da nossa época, caracterizada pelo intelectualismo a serviço da barbárie” (CARPEAUX, 2001, p. 420). Nesse sentido, podemos dizer que Stravinski antecipou os horrores das guerras mundiais. Deve-se notar, contudo, a diferença existente entre esse compositor e os líderes nazi-fascistas. Estes promoveram a selvageria sem mediações de qualquer natureza e, em função disso, procuraram eliminar todas as representações da selvageria para não olharem no espelho. Stravinski, ao contrário, procurou dominar a

selvageria por meio de um processo mimético, isto é, ao imitar o selvagem esse compositor pretendia evitar, por meio de um passe mágico, tornar-se mais uma vítima da barbárie. Vale lembrar que o homem primitivo procurava dominar a natureza utilizando a magia. Com esse objetivo, ele imitava, por meio de indumentárias e gestos, o processo que queria influenciar. A ciência moderna finalmente realizou o desejo de dominar a natureza. Mas, para isso, também teve que reproduzir, agora no laboratório, a rigidez dos processos naturais para só assim gerar a tecnologia por meio da qual a matéria-prima é transformada em produto industrializado. Dito isso, já não parece fortuito o fato de uma música concebida como representação de um tempo primitivo soar em algumas passagens tal e qual uma fábrica moderna.

4.2.3 A criança de Nietzsche ou um outro olhar sobre a infância

Agora, como uma espécie de autocrítica, podemos concluir esse tópico expondo uma outra concepção de criança e infância presente na obra de Nietzsche, para ser mais exato, no primeiro discurso de *Assim falou Zaratustra* chamado “Das três metamorfoses”. Para alcançarmos tal objetivo, torna-se necessária a compreensão do contexto geral da obra citada, bem como a referência a outros textos do mesmo autor. *Assim falou Zaratustra* (1883) é um marco no pensamento nietzscheano. Nele podemos encontrar inúmeras inovações tanto no plano da forma como do conteúdo. O próprio Nietzsche, em uma carta de 1888 endereçada a um certo senhor Karl Knortz, afirmou: “Do meu Zaratustra acredito que seja a obra mais profunda existente em alemão, e a mais perfeita quanto à linguagem” (NIETZSCHE, 1995, p. 132). Exagero à parte, trata-se, sem dúvida, de uma obra singular. Nela a filosofia se reencontra com a arte. Retornando ao período anterior à ruptura da filosofia com a arte, isto é, ao período trágico, Nietzsche, valendo-se de sua habilidade filológica, construiu uma narrativa que, por meio de figuras de linguagem, ora faz paráfrase, ora paródia dos clássicos da literatura ocidental, especialmente da Bíblia, desconstruindo dessa forma a tradição judaico-cristã. Vale lembrar que Nietzsche chamou o Zaratustra de o quinto evangelho, destinado a superar os quatro anteriores. Entretanto, para além da bela estrutura literária, que seduz e encanta, podemos encontrar no Zaratustra a

primeira formulação de importantes conceitos que se tornaram capitais na última fase do pensamento de Nietzsche, tais como: vontade de potência e eterno retorno.

Por ser uma alegoria, a passagem que fala sobre as três metamorfoses pode receber diversas interpretações. Indicaremos apenas uma possibilidade: as três metamorfoses como fases do desenvolvimento histórico da civilização ocidental. Para falarmos de desenvolvimento histórico, precisamos retornar, ainda que rapidamente, a diferença entre Nietzsche e Hegel no que tange a essa questão. No aforismo 357 de *A Gaia ciência*, Nietzsche afirma que Hegel foi o primeiro a introduzir o conceito de desenvolvimento. Segundo Nietzsche, o mérito de Hegel está em ter posto em evidência algo que é constitutivo da própria cultura alemã, em suas palavras: “Nós alemães somos hegelianos, mesmo que nunca tivesse havido um Hegel, na medida em que nós (em oposição a todos os latinos) atribuímos ao vir-a-ser, ao desenvolvimento, instintivamente um sentido mais profundo e um valor mais rico do que aquilo que é” (NIETZSCHE, 1996, p. 203). Entretanto, Nietzsche distancia-se de Hegel porque concebe o devir destituído de um propósito previamente estabelecido, isto é, para ele, não há um desenvolvimento por meio de oposições que tendem a uma síntese no Absoluto. Nietzsche interpreta o pensamento hegeliano como uma tentativa de protelar a morte de Deus introduzindo-o na história, ou melhor, a história como manifestação de Deus seria o cerne da filosofia de Hegel. Para sermos plenamente hegelianos, portanto, teríamos que nos resignar diante da tradição, haja vista que cada acontecimento estaria de acordo com os desígnios divinos.

No centro desta questão situa-se o primeiro personagem das três metamorfoses: o camelo. Nesta perspectiva, poderíamos dizer que o camelo representa o período medieval, época em que a tradição judaico-cristã tornou-se hegemônica. No *Crepúsculo dos ídolos*, livro do último ano de produção intelectual de Nietzsche, ele resume a história do ocidente como a “História de um erro”. Assim, a Idéia de um verdadeiro mundo, inventada por Platão, teria atingido o seu ápice com o advento do Cristianismo, o qual tornou o verdadeiro mundo muito mais sedutor ao chamá-lo de reino do céu. A carga que o camelo carrega em suas costas é, portanto, a Idéia de um mundo verdadeiro. Entretanto, ao sacrificar-se em prol da verdade, o camelo exercita suas forças, isto é, desenvolve uma disciplina para a verdade. Por isso o camelo, sem saber o quanto é estranho a ele tudo o que

carrega, pergunta: “O que há de mais pesado, (...) para que eu o tome sobre mim e minha força se alegre?” (NIETZSCHE, 1998, p. 51).

Quando a disciplina para a verdade atingiu o ponto mais alto do seu desenvolvimento, eis que surgiu uma nova fase da história ocidental: o período moderno. Esta fase pode ser representada pelo leão (segunda figura da série de metamorfoses). A modernidade, por sua vez, estaria marcada por uma negação fundamental: a negação de Deus. Mas não se trata de um processo de destruição e sim de um processo de autodestruição, isto é, “Vê-se o que propriamente triunfou sobre o Deus cristão: a própria moralidade cristã, o conceito de veracidade, tomado cada vez mais rigorosamente, o refinamento de confessores da consciência cristã, traduzido e sublimado em consciência científica” (NIETZSCHE, 1996, p. 203).

A luta do leão seria, em última análise, uma luta contra os valores da tradição ocidental que, como já dissemos, foi iniciada por Platão e desenvolvida pelo Cristianismo, tais como: substância, ser e essência, em suma, contra os valores da conservação que impediam o surgimento do novo. Entretanto, ao olhar de Nietzsche, deve-se distinguir o ato de destruição próprio do leão do tipicamente anarquista. O leão destrói os antigos valores porque quer tornar-se livre para construir novos valores. O leão ridente está “grávido de futuro”. O anarquista, ao contrário, conforme o aforismo 370 da *Gaia ciência* e o 34 do *Crepúsculo dos ídolos*, destrói por vingança e nisto ele é um mero herdeiro do Cristianismo, ambos ressentidos, decadentes e presos ao passado.

Contudo, o grande e derradeiro inimigo do nobre felino é o velho dragão. Mas, quem é ele? Qual é o seu nome? “Qual é o grande dragão, ao qual o espírito não quer mais chamar senhor nem deus? ‘Tu deves’ chama-se o grande dragão. Mas o espírito do leão diz: ‘Eu quero’” (NIETZSCHE, 1998, p. 52). Onde está escrito dever, leia-se Kant, o inventor da deontologia. Kant deu dois passos para frente ao declarar que do ponto de vista teórico a metafísica é impossível (como ontologia). Mas deu um passo, ou quem sabe dois, para trás ao afirmar que do ponto de vista prático a metafísica é indispensável, ou seja, Kant “foi sub-repticiamente apanhado pelo ‘imperativo categórico’ e com ele no coração extraviou-se e voltou outra vez para ‘Deus’, ‘alma’, ‘liberdade’ e ‘imortalidade’, igual a uma raposa que se extravia e volta para sua jaula” (NIETZSCHE, 1996, p. 191). O desafio então seria ir além de Kant e ir além de Kant significa mostrar que a estrutura da subjetividade, que em

Kant era o fundamento último do conhecimento, é ela mesma uma invenção histórica e, como tal, deve ser superada. Ir além significa mostrar que a ação é incognoscível e a lei que a determina é indemonstrável. Por fim, ir além significa dizer que só somos autônomos, isto é, legisladores de nós mesmos, quando criamos a nós mesmos, ou seja, quando criamos nossa própria tábua de valores. Para ativar a vontade de potência como vontade de criação é preciso antes se livrar do peso do dever, eis a grande tarefa do leão.

Entretanto, negar a moralidade kantiana não significa tornar-se um amoralista. Nietzsche preferia, antes, ser chamado de imoralista. De fato, existem duas formas de negar. A primeira (imoralista) consiste em negar os valores herdados da tradição que não favorecem a expansão da vida. A segunda (amoralista) consiste em negar todo e qualquer valor e, por fim, a própria vida. Deve-se, portanto, evitar passar do **nicht** (não) para o **nichts** (nada). Esse foi precisamente o erro de Schopenhauer. Ele foi o primeiro ateu confesso da história da filosofia alemã. Mas, Schopenhauer negou não apenas o caráter divino da existência como também o sentido da existência. Após despir a existência de todo e qualquer sentido, ele refugiou-se no ideal ascético, tornou-se niilista, ou melhor, retornou aos valores cristãos, como um assassino que volta ao local do crime. Assim, torna-se evidente que a negação é necessária, mas não suficiente. É preciso ser capaz de criar novos valores. Essa é a tarefa da criança (última metamorfose). A criança seria então um porvir ao qual Nietzsche se dirige. Não a modernidade que não tinha ouvidos para um homem que nasceu póstumo. A criança representa uma era na qual a permanente criação de valores se tornaria um costume, um **ethos**. Em outras palavras: “Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer ‘sim’” (NIETZSCHE, 1998, p. 53). Segue-se disso que a imoralidade proposta por Nietzsche é uma espécie de ética minimalista, que pode ser resumida da seguinte forma. Princípio ético: tudo o que contribui para a auto-superação deve ser valorizado. Condição inicial: a ética é um fenômeno histórico, como tal, deve ser secularizada e permanentemente revisada (revalorada). Para sermos ainda mais concisos, poderíamos chamar o princípio de avaliação de vontade de potência e a condição inicial de morte de Deus.

Se Nietzsche revalorizou o querer, o desejo, a vontade, em detrimento do dever, poderíamos, então, afirmar que ele abandonou a deontologia e reencontrou a teleologia.

Mas, ao contrário de Aristóteles, Nietzsche asseverou não o meio-termo e sim a desmedida, o transbordamento, o querer por inteiro. Essa é a grande lição de Zarathustra, o ensinamento do eterno retorno, o qual pode ser interpretado de duas formas complementares, isto é, cosmologicamente e eticamente. Passemos à interpretação cosmológica. Cruzando o aforismo 22 de *Para além do bem e mal* (1886) com a passagem intitulada “Da visão e do enigma” de *Assim falou Zarathustra*, podemos afirmar que o eterno retorno é uma crítica ao mecanicismo. O determinismo mecanicista diz: dadas as leis e as condições iniciais é possível prever todos os estados futuros. A teoria da gravidade seria a melhor aplicação dessa idéia, representada, em *Zarathustra*, pelo “espírito de gravidade”. Entretanto, segundo Nietzsche, o princípio de isonomia (pressuposto fundamental da mecânica), ou seja, a submissão de todos os elementos naturais a um mesmo conjunto de leis, é na realidade uma transposição para a natureza de um princípio próprio da democracia liberal. Vale lembrar que Newton (criador das leis da mecânica) era natural da Inglaterra (país que vendeu o liberalismo para o resto do mundo) e, ele mesmo, foi membro do parlamento Inglês. Ao contrário, as cosmogonias que vigoraram no período trágico dos gregos eram mitos de soberania que concebiam o ordenamento do Universo como o resultado de um embate de forças. Essa concepção, por sua vez, estava radicada em uma educação agonística que valorizava as habilidades do guerreiro, reunindo-as sob a designação de **areté** (de Ares, o deus da guerra). O eterno retorno nietzscheano é, em grande medida, um resgate dessas antigas concepções. Ele diz: “(...) Cada potência a cada instante, tira sua última conseqüência” (NIETZSCHE, 1996, p. 307). O portal do instante seria, dessa forma, a unificação do passado-presente-futuro porque a cada instante as mesmas forças retornam em novas configurações. Cada instante é um recomeço, da mesma forma como para os antigos gregos de tempos em tempos um novo combate conduzia a uma recriação do cosmo, ou seja, um reordenamento do Universo surgia por meio da guerra periódica entre as potências primordiais. Para Nietzsche, o reordenamento do mundo humano implica a criação de novos valores. É importante ressaltar também que a combinação de forças é regida pelo acaso. Não há uma teodicéia. A inocência do devir é a inocência da criança.

Mas como transformar o acaso em necessidade? Aqui já passamos para o problema ético. Transformar o acaso em necessidade é um processo de reconciliação com o tempo que consiste em transformar todo o “foi assim” em um “assim eu quis” e “assim continuarei

a querer” (querer por inteiro). Para tal é preciso, ao mesmo tempo, uma memória ativa (memória da vontade) e um esquecimento ativo (ruminação), conforme o exposto no nosso primeiro capítulo quando falamos da segunda dissertação da *Genealogia da moral* (1887). A memória ativa permite ao indivíduo dispor do futuro, pois ela possibilita um continuar querendo amanhã o que se quer hoje. O esquecimento ativo é uma espécie de “assimilação psíquica”, por meio da qual o passado é incorporado ao presente. Como toda a digestão, ela é seletiva, ou seja, busca descartar tudo o que pode fazer mal à saúde do organismo e conserva tudo o que fortalece. Dessa maneira, ela elabora o passado. É assim que deve ser entendido o esquecimento da criança.

Por fim, devemos acrescentar que existem duas formas de afirmar. A primeira diz sim a todos os valores herdados. Esse é o sim da criança piedosa que como tal se aproxima do “**ja**” do burro. A segunda diz sim à vida. Esse é o sim da criança inocente que afirma não o reino do céu, mas o reino da terra. Essa última criança é a criança de Heráclito, o filósofo pré-socrático mais admirado por Nietzsche. Para Heráclito, o próprio tempo é uma criança jogando, ou melhor, “Tempo é criança brincando, jogando; de criança o reinado” (**HERÁCLITO**, 1996, p. 93).

Com base na exposição precedente, podemos afirmar que Kant e Freud enfocaram um determinado aspecto da criança, enquanto Nietzsche procurou ver um outro lado bastante diferente. Para tornarmos a distinção mais clara, cabe chamar o aspecto focado pelos dois primeiros pensadores de “infantilismo”, o qual seria marcado pela incapacidade de se autodeterminar e por uma certa imaturidade. O outro lado pode ser simplesmente chamado de “infância” que, segundo Nietzsche, teria como destaque a criatividade e a disposição para vivenciar coisas novas. Em uma criança, esses dois lados são ao mesmo tempo contrários e complementares, como as duas faces da mesma moeda. Contudo, não é difícil observar que, de um modo geral, nossa sociedade promove o primeiro lado em detrimento do segundo. Disso resulta uma sociedade formada, em sua maioria, por homens que permanecem iguais às crianças apenas no sentido pejorativo, isto é, infantilizados.

4.3 OBJETIVIDADE E DESTRUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Conforme dissemos no tópico anterior¹⁴, na obra de Stravinski podemos ver claramente uma espécie de fuga da maioria. Essa fuga, por sua vez, implica, em última análise, a destruição do sujeito sobre o qual a filosofia e a sociedade moderna foram edificadas. Em outras palavras, na obra em questão o sujeito moderno “[...] se disfarça de criança para libertar-se do peso da vida cotidiana racional, tanto como de sua própria psicologia, do mesmo modo se despoja de seu eu e busca sorte ao identificar-se com essa multidão amorfa [...]” (ADORNO, 1989, p. 115). De acordo com Adorno, o referido compositor apropriou-se do folclore nacional russo como um meio de abreviar o caminho rumo à dissolução do sujeito, ou seja, ele utilizou a pré-subjetividade típica da Rússia pré-burguesa e a fez coincidir com a decadência do sujeito ocidental. Vale lembrar, contudo, que em Stravinski a destruição da subjetividade não soa como denúncia, uma vez que o compositor se identificou não com a vítima, mas com a instância destruidora da subjetividade, qual seja, a pressão social. Aqui existe um aparente paradoxo. A idéia de sujeito autônomo impulsionou o desenvolvimento da sociedade moderna, porém, ao atingir certo grau de desenvolvimento, a própria sociedade moderna passou a buscar a eliminação dessa idéia. A explicação é a seguinte: embora, como já sabemos, o termo autonomia tenha antes de tudo uma conotação política, cedo ele encontrou seu correlato econômico, a saber, a livre iniciativa. Esta última tornou-se a condição de possibilidade do chamado capitalismo concorrencial. Entretanto, com o surgimento do capitalismo monopolista, a concorrência foi excluída ou minimizada e poucas empresas passaram a fabricar produtos padronizados em larga escala. Sendo assim, o sistema capitalista precisa agora não de sujeitos autônomos, mas de pessoas massificadas, ávidas por consumir os produtos padronizados colocados no mercado. Embora se diga que o trabalhador também precisa ser criativo para se manter no emprego, deve-se notar que essa criatividade hoje propagada situa-se no restrito círculo da razão instrumental. Por seu turno, a fase hodierna de desenvolvimento do sistema capitalista chamada de neoliberalismo representa a redução da política a uma discussão técnico-administrativa submetida à lógica do mercado, o que explica por que no nosso cotidiano utilizamos o termo “autonomia” quase exclusivamente no sentido econômico e, ainda assim, para designar uma pessoa que vive à margem do mercado oficial, qual seja, “o trabalhador autônomo”.

¹⁴ Ver página 61.

Em termos estritamente musicais podemos dizer que na sua segunda fase Stravinski elaborou um ideal de objetividade, isto é, procurou extirpar de sua música todo e qualquer resquício da expressão subjetiva introduzida pelo Beethoven maduro e levada a cabo pelos autores românticos que, por sua vez, deslocaram o centro de gravitação do sujeito, da razão para a emoção. Desta forma, “o autor pretendia que [sua música] zumbisse como uma máquina de costura” (ADORNO, 1989, p. 132) e é exatamente isso que ele prescreve para o seu *Concertino para quarteto de cordas*, composto nos primeiros anos da década de 20. Contudo, a pretensa objetividade de Stravinski nutriu-se de uma fase pré-subjetiva da música, em vez de buscar a superação do estilo Romântico, ou seja, retrocedeu para o período pré-clássico anterior à constituição do sujeito musical concebido pela burguesia outrora revolucionária. Dito isso, fica claro que a estratégia adotada por Stravinski para forjar sua objetividade foi a eliminação do sujeito. Segundo Adorno, essa estratégia é totalmente equivocada, uma vez que subjetividade e objetividade mantêm entre si uma relação de co-determinação e por isso só podem ser desenvolvidas simultaneamente.

No texto intitulado *Sobre a lógica das ciências sociais*, Adorno investigou a relação existente entre o cientista social e a sociedade. Essa investigação desvendou os mais intrincados problemas pertinentes à relação sujeito-objeto. Seguiremos aqui o referido texto com o propósito de transpor suas conclusões para a relação artista-sociedade, com o que passaremos a compreender melhor a articulação existente no interior de uma obra de arte entre a objetividade e a subjetividade.

O objeto das ciências sociais, ou seja, a sociedade, apresenta-se como intrinsecamente contraditório, tendo a contradição como mola propulsora do seu desenrolar histórico. Não só porque, como denunciou Marx, existe no seio da sociedade um conflito de classes, como também e principalmente porque a história da civilização ocidental é na realidade, vista de uma perspectiva mais ampla, a história do entrelaçamento entre razão e desrazão. Ademais, existe entre a sociedade e o cientista social uma contradição dialética intransponível, uma vez que o objeto não pode ser reduzido ao sujeito, permanecendo como algo não-idêntico, ou seja, o sujeito do conhecimento não pode capturar o objeto por completo em sua malha conceitual, em outras palavras: “o objeto contrapõe-se à unidade simplista e sistemática de frases interligadas” (ADORNO, 1994, p. 47). Há, portanto, sempre um resto no processo de conhecimento que impede a síntese entre sujeito e objeto.

Todavia, o cientista social é também parte constitutiva da sociedade que ele pesquisa e, embora não possa apreendê-la por completo, deve pressupor a totalidade social como categoria de mediação, a partir da qual as ocorrências particulares podem ser dotadas de inteligibilidade. Por outro lado, a totalidade social só pode ser compreendida quando contraposta aos momentos particulares que a produzem e reproduzem, de onde podemos inferir a existência de uma co-determinação entre a parte e o todo, ainda que algumas ocorrências particulares possuam relativa autonomia – caso do pesquisador em questão.

Se o sujeito não pode controlar o objeto por meio de seu cabedal conceitual, então ele (sujeito) não pode também determinar a priori a metodologia a ser utilizada na pesquisa sociológica, isto é, “os métodos não dependem do ideal metodológico e sim do objeto” (ADORNO, 1994, p. 50). Adorno afirmou dessa maneira a primazia do objeto, pois é o objeto em função de suas peculiaridades que vai exigir uma determinada metodologia. O postulado que assegura a primazia do objeto deve ser entendido como uma crítica à dialética idealista, porquanto, segundo Adorno, a primazia do sujeito, asseverada pelo idealismo, constitui-se em uma ideologia porque, ao atribuir plenos poderes ao sujeito, mascara a condição impotente em que se encontram os sujeitos no interior da sociedade capitalista tardia.

Entretanto, ao denunciar a ideologia que se esconde por trás do sujeito postulado pelo idealismo, Adorno não pretendia alinhar-se ao lado daqueles que defendiam um realismo ingênuo, uma vez que compreendia que a discrepância existente entre o sujeito e o objeto só poderia ser atenuada pela hipertrofia de ambos e não pela anulação de um deles. Dessa forma, para além do momento mimético do processo de conhecimento, deve permanecer um instante de espontaneidade do sujeito, em que este, por meio da especulação, pode ir além dos “fatos” sociais e desvelar relações subterrâneas. Essa crítica do objeto constitui-se em um momento da práxis, pois visa a denunciar as relações de dominação existentes em nossa sociedade. Porquanto, embora a sociedade não se confesse abertamente como opressora, a totalidade social procura a cada instante dominar e anular os indivíduos por meio de um processo de reificação, que tem como finalidade última rebaixar todos os homens ao nível de mera coisa (**Ding**) perfeitamente integrados ao sistema social totalitário. Assim, o cientista social deve tanto criticar seu método, com a finalidade de melhor adequá-lo a seu objeto, como também criticar o próprio objeto, com o propósito de

desmascarar a ideologia que o recobre, ou seja, “o caminho crítico não é apenas formal, mas também material; sociologia crítica, se seus conceitos quiserem ser verdadeiros, é, conforme sua própria idéia, necessariamente também crítica da sociedade” (ADORNO, 1994, p. 54).

Retornando agora à *Filosofia da nova música*, podemos atestar que, segundo Adorno, existe também na obra de Schoenberg uma espécie de primazia do objeto na medida em que o compositor austríaco “[...] se abandona ao que, no choque do sujeito compositivo consciente com o material socialmente dado, se manifesta como uma exigência concreta” (ADORNO, 1989, p. 162). Desse modo, Schoenberg pôde ultrapassar as regras composicionais herdadas da tradição que se mostravam repressivas por serem regras abstratas impostas ao sujeito e, como tais, estranhas a ele. Sendo assim, podemos afirmar que, em Schoenberg, a primazia do objeto possui uma contrapartida: a espontaneidade do sujeito que busca superar os condicionamentos históricos. De acordo com Adorno, o núcleo da música é formado pela articulação de um pólo subjetivo com um pólo objetivo, concepção que coincide em grande parte com a teoria kantiana do conhecimento apresentada no capítulo anterior. Deve-se destacar, no entanto, uma diferença importante: com o assim chamado giro copernicano, Kant passou a conceder primazia ao sujeito como elemento determinante do processo de conhecimento.

Em Stravinski, ao contrário, não podemos localizar uma contrapartida do sujeito. Isso porque o compositor seguiu um caminho próximo ao positivismo lógico, ou seja, aderiu a uma submissão pura e simples à realidade, na qual a mera existência se impõe, inibindo a reflexão do sujeito. Segundo Adorno (1989, p. 135), “o próprio Stravinski disse, referindo-se a uma obra sua, recente, que não havia necessidade de discutir sua qualidade, pois esta existia, assim como existe qualquer coisa”. Fenômeno semelhante ocorre com as proposições pictóricas de Wittgenstein, as quais, enquanto meras descrições da realidade, reduzem o sujeito a um espelho do existente. No aforismo 2.201 do *Tractatus lógico-philosophicus*, por exemplo, Wittgenstein considerou uma proposição, ainda que metaforicamente, como sendo um quadro (**das Bild**), como tal, uma proposição constitui-se em uma imagem especular da realidade (**Wirklichkeit**). O sentido de uma proposição é justamente aquilo que esta proposição representa, ou melhor, a forma lógica que esta compartilha com a realidade. Todavia, a destruição do sujeito não levou à produção de uma

obra realmente objetiva. O resultado obtido foi o inverso, isto é, o retorno de elementos primitivos que haviam sido recalcados com o desenvolvimento da civilização, tal qual analisamos no tópico anterior. Ademais, podemos dizer que a desintegração do indivíduo diante da realidade também é uma estratégia de autoconservação “que só permite a autoconservação anulando o que se conserva” (ADORNO, 1994, p. 133), ou seja, o sujeito, por meio desse expediente, conserva-se anulando sua individualidade.

Vejam agora mais de perto o mecanismo referido acima. Segundo a psicologia das massas freudiana, o indivíduo, para mitigar a angústia gerada pela pressão social, abdica da sua individualidade e passa a agir segundo o modelo criado pela “ideologia” dominante, dissolvendo-se, assim, na totalidade social. No IX capítulo da *Psicologia das Massas e a Análise do Eu*, Freud evocou uma imagem que hoje em dia se tornou bastante familiar e listou vários elementos que, segundo Adorno, já estavam presentes na obra de Stravinski e posteriormente foram desenvolvidos pela indústria cultural, como a renúncia, a infantilização e a homogeneização. Para ilustrar o processo de identificação, diz Freud (1976, p. 74) :

Basta-nos pensar no grupo de mulheres e moças, todas elas apaixonadas de forma entusiasmamente sentimental, que se aglomeram em torno de um cantor ou pianista após a sua apresentação. Certamente seria fácil para cada uma delas ter ciúme das outras; porém, diante de seu número e da conseqüente impossibilidade de alcançarem o objetivo de seu amor, renunciam a ele e, em vez de uma puxar os cabelos da outra, atuam como um grupo unido, prestando homenagem ao herói da ocasião com suas ações comuns e provavelmente ficariam contentes em ficar com um pedaço das esvoaçantes madeixas dele.

É importante lembrar que a identificação é uma espécie de imitação que pode se manifestar tanto no pólo referente ao artista como no que diz respeito aos espectadores. Nietzsche, a sua maneira, também discutiu esse problema. No aforismo denominado “Os animais e a moral” de *Aurora*, ele, tal como Freud e depois Adorno, condenou a ideologia da igualdade e a classificou como mera estratégia de conservação. Nietzsche (1996, p. 145), utilizando o termo “**mimicry**” criado pelos pesquisadores ingleses, afirmou que os costumes difundidos em uma sociedade são, em última análise, uma forma refinada do que, em ecologia, é conhecido como mimetismo, isto é, uma técnica de camuflagem, desenvolvida por diversos animais, por meio da qual eles se escondem dos seus predadores.

5 CONCLUSÃO

Para Adorno, a música atonal desenvolvida por Schoenberg estava na vanguarda da arte européia juntamente com a pintura não figurativa. Esta se movendo contra o objetivismo e a comercialização da fotografia; aquela contra a padronizada música comercial. Stravinski, ao contrário, liderou um movimento reacionário que buscou uma conservação arbitrária do passado, comprometendo, assim, tanto o velho como o novo. Essa tentativa de fugir dos problemas impostos pela modernidade conduziu a uma submissão aos princípios estabelecidos pela tradição, revogando desse modo a autonomia conquistada pelo compositor moderno.

As forças históricas, porém, impediram o encontro dos músicos de vanguarda com o grande público. O ouvinte, massificado pelo rádio e pelo filme sonoro, tornou-se incapaz de compreender a estrutura de uma peça musical, ficando preso aos elementos superficiais, especialmente ao ritmo. Assim, a música comercial prejudicou a concentração e favoreceu a dança. Por conseguinte, instaurou-se um divórcio entre o gosto do grande público e as obras de qualidade. Entretanto, o isolamento social da nova música permitiu que ela se tornasse uma antítese social, mantendo assim sua verdade. Por outro lado, esse mesmo isolamento enfraqueceu a Nova Música, privando-a do seu combustível. Na realidade, mesmo isolado, o artista de vanguarda ainda fala aos indivíduos, comunicando precisamente a sua solidão, uma vez que a solidão é uma característica do homem moderno e como tal não se restringe ao artista. Depreende-se disso que a arte ao mesmo tempo se opõe e se assimila à cultura vigente. Mas deve-se lembrar que a arte não pode ser reduzida aos seus condicionamentos sociais, pois ela é também um meio para as mudanças sociais.

Retornemos agora ao entrelaço entre a música e o esclarecimento. O sistema tonal foi concebido ao longo da história do ocidente. Não se trata, portanto, de uma forma natural de organizar os sons ou, menos ainda, da forma como nós naturalmente ouvimos determinados sons. Entretanto, como as regras desse sistema sedimentaram-se no interior da nossa tradição, acabaram por revestir-se de um aspecto natural. Esse fenômeno trouxe ao mesmo tempo rigidez e força de lei para o sistema. Dessa forma, utilizar o sistema tonal significava submeter-se a uma dada autoridade, o que restringia a liberdade de criação do compositor, mas facilitava o processo de aceitação por parte do público e da crítica. A Nova Música surgiu como uma tentativa de superar a música tradicional. Tinha como objetivo dar autonomia, ainda que relativa, para o compositor diante da tradição e diante do

material musical. Nesse sentido, podemos dizer que a música também participou do processo de esclarecimento. Entretanto, esse processo também conduziu a dificuldades. A abolição das regras próprias do sistema tonal levou ao surgimento da atonalidade. Essa, por sua vez, abriu espaço para um domínio pleno dos elementos musicais mediante um trabalho da razão, já que desmascarou o aspecto não natural do sistema anterior, pondo em evidência não só a possibilidade como também a necessidade da elaboração racional. Contudo, a atonalidade foi apenas um interlúdio na história da música. Logo ela foi substituída pelo sistema dodecafônico. O próprio Schoenberg operou essa transição. O dodecafonismo, a seu turno, trouxe novas regras ainda mais rígidas que as anteriores, repondo o aspecto de natureza.

Na realidade, o que se espera de uma música autêntica é que ela encerre em si a coerência objetiva do pensamento musical e a consciência subjetiva do compositor. A composição deve articular a expressão de um conteúdo subjetivo com uma estrutura objetiva. Isso quer dizer que a liberdade de criação não pode se tornar arbitrária, antes deve manter um vínculo com regras compartilhadas em uma determinada época. Entretanto, esse conjunto de regras não pode ser considerado como definitivo, pois isso anularia sua eficiência. Ao contrário, deve sempre ser atualizado pelo confronto com as obras particulares. Em outras palavras, ao expressar seus sentimentos particulares, o autor deve considerar a coerência da composição. A coerência, a seu turno, só pode ser avaliada por meio de regras objetivas. Por outro lado, a aplicação das regras deve ser ajustada às peculiaridades de cada obra, porquanto é a tensão entre subjetividade e objetividade, entre interior e exterior o que anima a obra de arte. No capitalismo tardio, porém, essa tensão tende a desaparecer em uma falsa identidade. A submissão da obra de arte à lógica do mercado anula a espontaneidade do artista e neutraliza os princípios propriamente artísticos. No momento atual, a conciliação entre sujeito e objeto só pode ser uma paródia, haja vista a pressão exercida pela sociedade administrada no sentido de dissolver a individualidade para impor um padrão.

Contudo, a arte se mantém viva ainda hoje. Só deixará de existir quando a humanidade se emancipar. Para evitar ambigüidade, é preferível falar, neste contexto, não da morte, mas sim da realização da arte, pois a arte sempre resistiu ao existente, permanecendo como denúncia da sociedade opressora e, ao mesmo tempo, como utopia de

uma sociedade verdadeiramente livre. Entretanto, essa verdade própria da arte só se mostra na vanguarda, uma vez que ela é a única que não se rende à cultura oficial.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In:_____ **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. cap. 3, p. 113-156.

ADORNO, T. W. **Coleção grandes cientistas sociais**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

----- **Music and language**: a fragment. In:_____ Quasi una Fantasia, Essays on Modern Music. London/New York: Verso, 1956.

----- **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [Coleção “Os Pensadores”].

----- **Poética**. In:_____ **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. cap. 1, p. 19-54.

BARBOZA, J. Estado estético e conhecimento. In: _____ **Metafísica do belo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. cap. 1, p. 7-21.

CARPEUAX, O. M. **O livro de ouro da história da música**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DUARTE, R. **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

FREUD, S. **Recordar, repetir e elaborar**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

----- **O interesse científico da psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

----- **Totem e tabu**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

----- **A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

----- **Psicologia de Grupo e a Análise do Ego**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas: a ciência da lógica.** São Paulo: Loyola, 1995.

----- **Filosofia da história.** Brasília: Ed. UNB, 1995.

HERÁCLITO. **Fragmentos.** São Paulo: Nova Cultural, 1996 [Coleção “Os Pensadores”].

LEIBOWITZ, R. **SCHOENBERG.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

KANT, I. **Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

----- **Crítica da razão pura.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

----- **Fundamentação da Metafísica dos Costumes.** São Paulo: Abril Cultural, 1983. [Coleção “Os Pensadores”].

----- **Crítica da Faculdade de Julgar.** 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

----- Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: _____ . **Textos seletos.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. cap. 4, p. 63-71.

KOBBÉ, G. **O livro completo da ópera.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

MENEZES, F. **Apoteose de Schoenberg.** 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MIRANDA, D. **Tempo da festa versus tempo do trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical.** 2001. 323 f. Tese de doutorado – Departamento de sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral.** São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

----- **Obras incompletas.** São Paulo: Nova Cultural, 1996. [Coleção “Os Pensadores”].

----- **Ecce Homo.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

----- **Assim falou Zaratustra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

PLATÃO. **A República.** 3. ed. Belém: Edufpa, 2000.

RINCÓN, E. **LUDWIG VAN BEETHOVEN**. São Paulo: Publifolha, 2005.

SCHOENBERG, A. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

----- **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 2001.

----- **Exercícios preliminares em contraponto**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do belo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

SUHAMY, J. S. **Guia da ópera**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

TREIN, P. **A linguagem musical**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus lógico-philosophicus**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.